

RESENZİYALAR. RƏYLƏR. İCMALLAR
РЕЦЕНЗИИ. ОТЗЫВЫ. ОБЗОРЫ
REVIEWS. COMMENTS. INSPECTIONS

УДК 781.7

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.16415452>

**О МУЗЫКЕ МУСУЛЬМАНСКОГО МИРА:
РАЗМЫШЛЕНИЯ НАД КНИГОЙ**

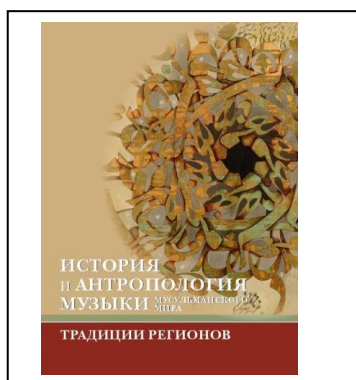
ЕВГЕНИЯ ХАЗДАН*

этномузыковед, кандидат искусствоведения,
независимый исследователь,
член Союза композиторов Санкт-Петербурга

E-mail: kle-zemer@mail.ru

<https://orcid.org/0000-0002-6709-5484>

Для цитирования: О музыке мусульманского мира: размышления над книгой // – Bakı: Musiqi dünyası. Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı, – 2025.Vol.27/№2 (103), – s.90-104.



История и антропология музыки мусульманского мира: традиции регионов: сборник статей / перевод с перс. И. Р. Губайдуллина, Б. В. Норика; с англ. И. Р. Гибадуллина, Т. М. Джани-заде, Т. Г. Корнеевой, С. А. Шелеповой; с нем. Т. М. Джани-заде; сост. и науч. ред. Т. М. Джани-заде. Москва : Сандра, 2023. 664 с. (Серия «Ислам и музыка». Вып. 2).

History and Anthropology of the Muslim World's Music: Traditions of the Regions: A Collection of Articles. Moscow: Sandra, 2023. 664 pp. (In Russian).

Müsəlman dünyası musiqisinin tarixi və antropologiyası: regionların ənənəsi. Məqalələr toplusu. Moskva: Sandra, – 2023. – 664 (rus dilində)

Резюме

В издательстве «Садра» вышел новый сборник, посвященный изучению музыкальной культуры мусульманского Востока. Опубликованные в нем исследования охватывают гигантскую территорию, которая включает Северную Африку, Западную и Центральную Азию, позволяя

* © Евгения Хаздан, 2025

увидеть региональное разнообразие традиций этого культурного кластера. В книгу вошли статьи восемнадцати авторов из разных стран. Здесь представлены работы историографического, этнографического и аналитического характера. Предметами исследований выступают некоторые исторических периоды развития музыкального искусства, локальные традиции, отдельные ритуалы и жанры, этико-эстетические взгляды, столь значимые для мусульманского мира, а также фигуры выдающихся музыкантов. В отличие от первого сборника из серии «Музыка ислама», в котором осуществлялся плавный переход от текстов, представляющих традиционные взгляды ученых Ирана, к работам, опирающимся на методы более привычные для академического музыкознания, в новом издании сталкиваются разные парадигмы, а некоторые авторы сочетают в своей работе элементы различных подходов.

Ключевые слова: музыкальные традиции стран Востока, музыка исламской цивилизации, теория музыки, исследовательский подход, макам, дастгах, ладовая система

Различие наших мнений происходит не от того, что один разумнее других, а только от того, что мы направляем наши мысли различными путями и рассматриваем не одни и те же вещи.

Рене Декарт. Рассуждение о методе...

Из меткого замечания Декарта, казалось, следовал естественный вывод: стоит лишь договориться о предмете и едином пути рассуждений, как будет достигнуто взаимопонимание. Однако для этого следовало пренебречь отдельными незначительными расхождениями и принять подобное за тождественное. Именно этот путь в течение нескольких веков определял развитие академической мысли в Европе, пока не обнаружилось, что он ведет к искажению представлений об изучаемом феномене и одновременно — к размытию терминологии. Такого рода результат не мог удовлетворить как исследователей, так и тех, чью культуру исследовали. Спустя четыреста лет наука снова оказывается перед дилеммой множественности взглядов и мнений и ищет пути ее решения.

В издательстве «Садра» вышел второй сборник, посвященный исламской музыке. Во многом он задуман как продолжение диалога культур, начатого несколько лет назад книгой «Музыка в контексте ислама: Традиции Ирана» [2]¹. Однако замысел второго выпуска намного масштабнее. Издание существенно объемнее первого. Расширен географический охват: помимо территории Ирана (этому ареалу посвящен самый крупный раздел), авторы сборника обращаются к музыке народов Северной Африки (Тунис и Алжир) и Ирака, Турции и Азербайджана, Средней Азии (Узбекистана, Таджикистана и Татарстана).

¹ См. рецензию на книгу: [5].

Не менее значителен временной диапазон — от эпохи Газневидов (X–XI вв.)² до современности.

В сборник включены статьи восемнадцати авторов из стран Западной и Центральной Азии, Западной Европы и России. Некоторые работы выходили ранее за рубежом и здесь даны в переводах, другие опубликованы впервые. Соответственно, в книге представлен широкий спектр взглядов за примерно четверть века (самая ранняя работа — Экхарда Нойбауэра — увидела свет в 1994 году, доклад Шехеразады Касим Хасан прозвучал в 1998-ом и был напечатан в 2006-ом).

Разнообразны жанры, среди которых есть энциклопедическая статья, фрагмент готовящейся диссертации, материал доклада на международном форуме, работы историографического, этнографического и аналитического характера. Сурая Агаева и Аскарали Раджабов представили в книге биографические эссе, знакомящие читателя с великими музыкантами прошлого — ‘Абдулгадиром (‘Абд ал-Кадиром) Мараги, имя которого имеет непреходящее значение для всех ветвей традиции, и Ахмадом Махдумом Донишем. Некоторые тексты обобщают многолетнюю работу, сделанную авторами и их коллегами. Предметами исследований выступают ряд исторических периодов развития музыкального искусства, локальные традиции (вплоть до отдельного города), некоторые ритуалы и жанры. Важное место в книге занимают работы, посвященные теоретическим основам мусульманской музыкальной традиции, становлению и развитию ее базовых категорий и чрезвычайно значимым для мусульманского мира этико-эстетическим взглядам, отделяющим разрешенное от запретного.

Книгу в целом отличает широта источниковой базы. Авторы обращаются к трактатам разного времени, к поэтическим источникам: как отдельным стихам, в которых упоминаются макамы, ритмы или музыкальные инструменты, так и сборникам, в том числе *байазам* (подборкам стихотворений известных поэтов для вокальных частей макомата). Бушра Дельриш и Мустафа Ла‘лшатери соединяют данные из исторических текстов с анализом иконографического материала (османская живописная миниатюра XVI века). В одной из работ Хумана Асади в списке литературы есть раздел аудиоисточников, а развернутый текст Юргена Эльснера (Германия) выстроен на аналитическом сопоставлении двух рукописей и транскрипций семи аудиозаписей алжирского чембара³ Сиках. Кроме того, современные данные представлены полевыми записями и интервью с музыкантами-

² Газневиды — династия, правившая на землях современных Афганистана, Пакистана, восточного Ирана и юга Средней Азии, называемая по городу Газна. Временные границы эпохи по европейскому летоисчислению с 976/977 по 1186/1187 гг.

³ Чембар (ченебар) — инструментальное вступление к композиции сюитного типа.

исполнителями. Асади обращает внимание на устную историю, кроме того, важное место в его работах занимают обзоры теоретических трудов и анализ подходов, используемых коллегами в исследованиях иракской музыкальной традиции. Гузэль Сайфуллина показывает, как претворяется принцип этической оценки музыки в работах татарских богословов начала XX века, уделяя особое внимание аргументации и источникам, к которым спорящие обращались для обоснования позиции.

Как и предыдущая книга, рассматриваемый сборник неоднороден эпистемологически. Напомним, что в первом выпуске читатель знакомился с научными парадигмами условных Запада и Востока, совершая своего рода путешествие, в котором продвигался в направлении Европы и переходил от текстов, представляющих традиционные взгляды ученых Ирана, к работам, опирающимся на более привычные для нашего музыкознания исторические и теоретические методы. Новый сборник выстроен по региональному принципу и его композицию можно охарактеризовать как арочную. Авторы нечасто цитируют друг друга, однако рассматриваемые феномены и понятия находятся в общем исследовательском поле, что создает эффект перекличек и взаимоотсылок.

Некоторые из текстов, затрагивая один и тот же предмет, предлагают непротиворечивые ракурсы. Таковы, например, статьи «Роль музыки как инструмента в обретении нравственных добродетелей» Хосейна Шайесте и Абдольхосейна Хосроупанаха и «Если музыка — *харам*... Татарские богословы начала XX века о “запретности” музыки» Гузэль Сайфуллиной. Один из разделов статьи Шехеразады Касим Хасан знакомит читателя с церемонией мавлед (маулед) у арабов (с. 116–121)⁴ — и с ним резонирует масштабное исследование Фаттах Халык-заде о мёвлуде (мевлиде, мавлюде), подытоживающее многолетнюю этнографическую работу в сунитских общинах Азербайджана. Раскрывая культуру через отдельный обряд, Халык-заде соединяет полевые наблюдения с анализом достижений коллег. Дополнительную глубину исследованию придает обзор трудов Узеира Гаджибейли (Гаджибекова), написанных в 1916–1926 гг. по азербайджански и неизвестных русскоязычному читателю. Махмуд Геттат на первых страницах книги, говоря о разнообразии истоков арабской музыки, в географическом плане ограничивает ее регионом распространения арабского языка (с. 17). В заключительной обобщающей статье составитель сборника Тамила Джани-заде предлагает единый подход, при котором в эволюции музыкальной культуры мусульманского Востока прослеживается

⁴ Здесь и далее в круглых скобках указаны страницы из рецензируемого сборника.

— в непосредственной связи с расцветом литературы на данных языках — последовательная смена арабского, персидского и тюркского этапов.

Однако в большинстве текстов содержатся данные, гипотезы или положения, оспариваемые другими авторами, — как будто читателя вовлекают в дискуссию, побуждают решать, чья аргументация убедительнее. Так, Мохаммад-Карим Юсеф Джамали из Открытого университета Наджафабада приводит пространный перечень документальных источников, часть из которых отрицает склонность сефевидского шаха к музыке и развлечениям, другая же часть, напротив, свидетельствует об их распространенности. Автор делает вывод, что правители эпохи Сефевидов, любившие увеселения, лишь стремились сохранять видимость благочестия (с. 224). С этой гипотезой отчасти спорит Абдольмаджид Иди, который полагает, что в эпоху Сефевидов начался неблагоприятный период, когда «не отводили музыке какого-либо статуса <...>, а носители этого искусства даже оказываются под угрозой объявления их неверными» (с. 230).

Александр Джумаев рассматривает историю формирования бухарского шашмакома, опираясь на сведения о политической и социально-экономической ситуации в XVIII веке. Указав, что Шах Мурад и его преемник Амир Хайдар (правивший до 1825 года) «не питали симпатий к музыке и рафинированному придворному искусству» (с. 434), автор утверждает: «Очевидно, что в условиях упадка экономической и культурной жизни в Бухаре, кризиса власти и перемен в образе жизни правящей и аристократической элиты было трудно поддерживать и сохранять в неизменном виде во дворце и за его пределами существующую форму макамата. <...> Вряд ли можно полагать, что тогда проходила реформаторская деятельность придворных или иных музыкантов высокого ранга. Их просто могло не быть в наличии во дворце и аристократических кругах Бухары» (с. 435). Однако буквально в следующем предложении апокалиптичность картины смягчается: «Скорее всего, при дворе сохранялась прежняя система двенадцати макамов, претерпевшая дальнейшее развитие» (с. 435). За этим текстом следует статья Аскарали Раджабова о деятельности каллиграфа и художника, автора трудов в области истории, религии, астрономии, знатока поэзии и музыки Ахмада Дониша. Из нее мы узнаем о собраниях просвещенных горожан, проходивших в городах Мавераннахра⁵ с начала XIX века и игравших заметную роль в развитии науки и культуры. Если в предыдущей работе утверждалось, что шашмаком мог появиться лишь в 1830–1840 годах, когда и был написан

⁵ Мавераннахр — регион, включающий земли между реками Амударья и Сырдарья. В настоящее время территория разделена между Узбекистаном, Казахстаном и Таджикистаном. Одним из крупнейших и древнейших городов Мавераннахра являлась Бухара.

трактат о нем (с. 450), то здесь мы читаем: «Неслучайно шашмаком *в течение многих веков* являлся объектом анализа и осмысления со стороны исследователей и ученых Мавераннахра и Хорасана» (с. 467, курсив наш. — *Е. Х.*). Описывал ли Дониш новоизобретенный жанр или давно существовавшую традицию, и говорят ли два исследователя об одном и том же — решать читателю.

Еще большего внимания требует используемый научный аппарат — именно в этом особенность книги, ее сложность и ее своевременность. По сути, здесь почти нет однозначно определяемых методологических позиций, зато немало взаимных отражений. Многочисленные переключки, возникающие между текстами, подчеркивают различия в методологических подходах, способах анализа, в отношении авторов к трудам предшественников и коллег, и даже в написании терминов и имен. Разница в подходах ощущается еще острее оттого, что все собранные здесь работы обращены к европейски-ориентированному читателю. Исследователи оперируют понятиями, принятыми в современном академическом музыкознании, стремятся встроить звуковые практики восточной традиции в матрицы классической теории с ее неперенными упорядочивающими структурами (периодизацией, классификацией и т.п.). Исключением является работа Окана Мурата Озтюрка из Анкары, направленная на установление соотношений между базовыми теоретическими понятиями западного академического музыковедения и основными аутентичными наименованиями, используемыми в тюркской традиции⁶. Озтюрк подчеркивает отличие концепции макама, не имеющего прямых соответствий с конкретными звукорядами, от понятий «лада» и «тональности» (с. 315). Он характеризует процессуальную природу макама, не прибегая к пояснению определяющих принципов мышления (в статье упомянуты лишь «мистические интерпретации»). В оригинале этот текст был написан на английском языке, а перевод на русский добавил путаницы. Английское слово *mode*, означающее в первую очередь модус, т. е. *метод, способ* [действия] (и в этом своем процессуально ориентированном значении подходящее для передачи сути феномена), — превратилось в «лад», который в русскоязычном музыкознании связан с тяготениями ступеней, равномерной темперацией, октавной системой, а еще со структурной устойчивостью и упорядоченностью.

Авторы большинства статей используют в отношении макама термины «лад» и «звукоряд» и этимологически трактуют его как «стоянку», «остановку», тогда как здесь

⁶ Текст работы был представлен на конференции в 2014 и опубликован в 2016 году. К некоторым из поднятых вопросов автор также обращался в работах: [7; 8].

были бы уместны иные термины: «средоточие», «собираение», «концентрация», означающие не покой, а пребывание и *движение* в неких пределах.

Терминологические переключки создают эффект эха: в повторениях каждый раз слышится нечто иное. То и дело появляются понятия из академического музыкознания (фольклор, классическая музыка, лад, тетрахорд, функция тонов, вводный тон, кульминация, каденция, сюита и др.); как правило, они используются для обозначения феноменов, в чем-то напоминающих европейские аналоги, однако не эквивалентных им. Встречая знакомый термин, следует быть внимательным: автор может применять его для обозначения неких иных сущностей. Например, «настройка инструмента» здесь означает не подтяжку струн, а навязывание на гриф ладков, соответствующих определенному макуму (с. 320).

Именно европейские ученые, активно внедряя привычный понятийный аппарат, делают оговорки, показывающие, что нет полного соответствия описываемых феноменов предлагаемым терминам. Например, в статье Юргена Эльснера читаем: «Классическая алжирская традиция обладает не только полутонами и целыми тонами, но и другими диатоническими интервалами. Соответственно, существуют некие запасные тоны, которые составляют 17-ступенную гамму...» (с. 89)⁷. «... Казалось бы уже возникшее отношение к макуму как к понятию, которое *является обобщающим* для обозначения «лада/ладов», в культуре ислама до сих пор не принимается», — замечает Тамила Джани-заде (с. 512, курсив наш. — *Е. Х.*), а несколько далее поясняет: «В настоящей статье делается попытка приблизиться к автохтонным представлениям о мелодическом ладе, *имеющем иную природу, нежели известные нам другие системы ладов*» (с. 528, сноска 705, курсив наш. — *Е. Х.*).

Размежевание авторов сборника на тех, кто мыслит «на западный» или «на восточный манер» проходит не по географическому принципу. Порой встречается совмещение разных компонентов этих парадигм. Хуман Асади предложил для публикации в этой книге две крупные работы, посвященные становлению термина *дастгах* и *дасгаху* как циклической композиции, имеющей в своей основе многоладовую структуру. Обобщая историю изучения иранской классической музыки, он рассматривает большое число трактатов, написанных на арабском, персидском, а позже и турецком языках, и сетует, что

⁷ В препринте этой статьи, размещенной автором на сайте Acadtmia.edu в 2014 г., нет определения тонов как «запасных». Там фраза звучит так: “Sie haben ergeben, dass die klassische algerische Tradition nicht nur Halb- und Ganztöne, sondern auch andere diatonische Intervalle besitzt. Danach existiert ein Tonvorrat, der eine 17stufige Skala bildet, wenn alle in der klassischen algerischen Musik (Tlemcen und Algier) anscheinend genutzten Tonnormen erfasst werden” [6].

«в кадjarский период истории [т.е. в первой четверти XIX века. — *Е. Х.*] большинство иранских музыковедов были не особенно знакомы с теоретическими проблемами своей музыки» (с. 286). Мы видим, что с одной стороны, автор использует традиционную периодизацию⁸, а с другой следует характерному для европейских коллег убеждению, что наука существует лишь в письменном виде, трактаты, содержащие рассуждения о природе звука и звуковых соотношениях, — суть музыковедческие трактаты (то есть создавались для изучения музыки), и наконец, что в Центральной Азии в период Арабского халифата, затем тюркских и монгольских завоеваний существовала если не профессия музыковеда, то музыковедение как обособленный род занятий. Схожие суждения находим в статьях Абдольмаджида Иди: «...иранская музыка носила научный характер до середины IX в. л.х.⁹, однако после этого <...> не было написано ни одной книги по теории музыки...» (с. 229) и Бабака Хазраи: «как нам кажется, музыковеды той эпохи [Сельджуков. — *Е. Х.*] не особо стремились к письменной фиксации музыкальных произведений» (с. 170)¹⁰.

Есть и обратные ситуации, когда исследователь из Европы жертвует объективностью, стремясь упрочить впечатление об изучаемой культуре как о самобытной, не подверженной инонациональным влияниям, и поместить ее для этого в исключительные условия. Так, немецкий востоковед Экхард Нойбауэр фокусирует внимание на единственном городе, в период, ставший переломным для многих культур. Начало статьи звучит завораживающе чеканно: «Когда Мехмед II Завоеватель победно вошел в Стамбул в 1453 г., город почти обезлюдел, музыкальная традиция, имеющая хоть какое-либо значение, канула в лету вместе с ее носителями» (с. 304)¹¹. Нойбауэр хочет показать, что не

⁸ Ученые из Ирана, Ирака, Северной Африки не размечают события на единой временной шкале, но апеллируют каждый раз к той или иной «эпохе» без указания дат, что вызывает у западно-ориентированного читателя ощущение вневременности. Понятие эпохи соответствует периоду нахождения у власти какой-либо династии или отдельного правителя и одновременно указывает на конкретный географический ареал. В рецензируемом сборнике есть статьи об эпохах Газневидов, Сельджуков, Тимуридов, Сефевидов, Каджаров, упоминаются также эпоха Надир-шаха Афшара (с. 230), основателя династии, правившей в 1736–1750 и эпоха Насир ад-Дин-шаха (с. 238), годы правления которого не указаны, некоторые игравшие при его дворе музыканты дожили до времен появления в Иране звукозаписывающей аппаратуры. Эпохи Газневидов (с 976/977 по 1186/1187) и Сельджуков (945–1231) по времени накладываются одна на другую, однако исследователи представляют их порознь. В европейской науке близкое понятие, соответствующее этим эпохам с неразделяемыми пространственно-временными характеристиками, — хронотоп.

⁹ Летоисчисление в работах иранских коллег ведется по Хиджаре (*араб.* «переселение»), то есть со времени переселения пророка Мухаммеда с последователями из Мекки в Медину и обозначается как «л.х.». Разница с европейским календарем составляет 621/622 года, так что IX век л.х. соответствует XV веку н.э.

¹⁰ В заключительном разделе статьи автор предполагает, что это «было обусловлено походами и частыми переездами» (с. 186).

¹¹ Эта статья взята из пятого тома Стамбульской энциклопедии (1994). Возможно, что, работая над текстом, автор находился под впечатлением антиколониальных движений. Вероятнее всего, история города и населявшие его национальные общины были подробно представлены в других разделах этого издания, так что Нойбауэру не требовалось специально останавливаться на этом.

могло быть никаких наслоений, никаких субстратов: всё писалось с чистого листа. Правда, ближе к концу текста он отступает от этой позиции, говоря о сосуществовании в городе представителей разных национальностей — европейцев (в основном итальянцев), кельтов, греков, евреев, армян (с. 310). Статья наглядно демонстрирует смещение оптики: в ней не только ни разу не появляется историческое название города (напомним, что официальное переименование Константинополя в Стамбул произошло лишь в первой половине XX века, вскоре после провозглашения в 1923 году Республики Турция), но и умалчивается о том, что он был центром Византийской империи. Пропал великий город, как будто не существовал на свете¹².

При сопоставлении взглядов извне и изнутри традиции становится понятно, что для ученых, опирающихся на автохтонные методы, трактаты прошлого остаются актуальными вне зависимости от времени их написания, тогда как мнения современников не обладают таким авторитетом. Знание о музыке в этой парадигме единое, не меняющееся в своей сути, не прекращавшее существования. Можно представить себе обширную область передаваемых в бесписьменной форме сведений, подобную глубоко залегающей драгоценной породе, и лишь в некоторых случаях выходящую на поверхность — фиксируемую. В трактатах закреплялись не столько обнаруживаемые на практике новые данные, сколько некоторые нормы.

Для академических же исследователей как временные, так и географические дистанции имеют большее значение: знание мыслится как меняющееся, способное к приращению, перемещению и к устареванию. В тех случаях, когда сведения не укладываются в предустановленные рамки, их можно определить, как «неупорядоченные», «бессистемные» (с. 450), присутствующие «в “остаточном” (реликтовом) виде» (с. 428) или же те, что «еще плохо рефлексировались» (с. 550). Трактат в этой парадигме представлен как результат новых изысканий, тогда как его написание могло быть связано с ускоренной, относительно упрощенной передачей некоторых базовых положений там, где в них возникала нужда, и в той форме, в какой они могли быть понятны заказчику. Не случайно о многих манускриптах известно, что они создавались при дворах, для правителей и по их требованию.

¹² Подобные неувязки встречаем и в других работах. Так, мулла ‘Усман ал-Маусили (1854–1923) совершает нечто вроде зарубежного турне, выезжая из Багдада в Ирак, Сирию, Йемен, Хиджаз и Турцию (с. 112 и 113), хотя в реальности его путь пролегает по землям Османской империи и странам, находящимся в вассальной зависимости от нее. В другой статье Авраам-Цви Идельсон, родившийся и получивший образование в Европе, долго живший в Америке и умерший в Йоханнесбурге в 1938 году — задолго до образования государства Израиль, — представлен израильским исследователем (с. 540, 575).

Наконец, для европейски-ориентированного ученого важным инструментом является категоризация, отделяющая от изучаемого предмета всё, что кажется малосущественным и не относящимся к нему напрямую. В противовес этому в традиционной парадигме музыка неразрывно связана с математикой и астрономией, нередко к ним добавлялась медицина (в сборнике на это указывает Озтюрк, с. 333–334). Академический исследователь склонен видеть в таких взглядах обновление натурфилософской концепции (с. 561): после Декарта и Ньютона эти связи выглядят наивными и устаревшими, причем «невозможным является не соседство вещей, но общая почва их соседствования» [4: 29].

В качестве одного из признаков крупнейшего разрыва в эпистеме западной культуры Мишель Фуко (1926–1984) представляет проникновение историчности, в результате которого вещи изолируются и «замыкаются на самих себе, не требуя в качестве принципа своей умопостижимости ничего, кроме своего становления» [4: 36]. Для характеристики противоположной системы взглядов ученый обращается к трудам Джамбаттисты делла Порта и Освальда Кроллиуса¹³ и, в частности, приводит такую цитату: «Взаимная и непрерывная связь действует столь четко, что кажется струной, протянутой от причины сущего до вещей низменных и самых незначительных; так что высшая добродетель, проливая свои лучи, дойдет до такой точки, что если тронуть один конец струны, то он задрожит и приведет в движение всё прочее» [4: 56]. Музыка здесь — тот «конец струны», касаясь которого человек мог/может воздействовать на себя, других, окружающий мир. Необходимо лишь в точности понимать, как это следует делать¹⁴. Соответственно, знанием здесь считается не представление непознанного, но понимание порядка действий, ведущее к правильному использованию взаимосвязей. Для этой науки существует не определенное бытие, а *устройство становлений* и возможность воздействия на них¹⁵.

Разница в понимании терминов проявляется отнюдь не только на уровне материала — при обозначении исследуемых феноменов, — но также и в определении методологии. Так, Асади разграничивает «соображения, высказанные в связи с разъяснением теоретических основ иранской классической музыки за последнее столетие <...> на три

¹³ Джамбаттиста делла Порта (1535–1615) — итальянский врач, философ, алхимик, автор трудов по агрономии, изобретатель, драматург. Освальд Кролл (Кроллиус) (ок. 1560–1609) — немецкий алхимик, оккультист, профессор медицины в Университете Марбурга в Гессене, автор трактата «О знаковости вещей» (лат. De signatura rerum), в котором он описал соответствия между травами, металлами и минералами с частями и органами человеческого тела.

¹⁴ В том же трактате делла Порта упоминает об огромной скале, якобы находящейся недалеко от одного города (Nagrasum) в Азии, которую можно сдвинуть, если дотронуться до нее одним пальцем, но, если навалиться всем телом, она не сдвинется с места [9: 22].

¹⁵ Неточная цитирование характеристики, которую Эдуарду Вивейруш де Кастру дает «практической онтологии», «в которой познание — не предоставление непознанного, а взаимодействие с ним, то есть способ скорее создания, чем созерцания, рефлексии или коммуникации» [1: 76].

основные категории: западнические подходы, исторические подходы и феноменологические подходы» (с. 287). Такая классификация не может быть принята в академической среде по формальному признаку: из-за разных критериев оценки, но также и потому, что ученый неканонически использует некоторые термины. Под историческими он понимает труды, в которых «основной целью является демонстрация исторического прошлого музыковедческой науки в Иране и рассуждения о категории исторической преемственности. <...> он [этот подход. — Е. Х.] обращает наше внимание на необходимость изучения своей музыкальной самобытности, а не слепого следования за западными и западническими теориями; с другой стороны, одним из моментов, заслуживающих критики, является *отсутствие внимательного и досконального изучения истории музыки и ее трансформаций*» (с. 288, курсив наш. — Е. Х.). Возникший в характеристике оксюморон (недостатком исторического метода является отсутствие изучения истории!) объясняется просто: Асади имеет в виду взгляд, *исторически присущий* культурам Средней Азии. Соответственно, под западническим подходом подразумевается не стремление иранских ученых следовать европейским примерам, а восприятие культуры «с точки зрения критериев западной культуры и /западно-европейского/ музыкального строя» (с. 287). При этом стремление описывать и разъяснять феномены «путем непосредственного обращения к ним» (мыслимое автором как нейтральное и объективное) сочетается в статье с «компаративной перспективой», а все предшествующие труды характеризуются, как не имевшие «прочных теоретических рамок» (с. 290). Таким образом Асади сам — на методологическом уровне — следует нормам академической науки.

Подобный синтез встречается и в ряде других работ, порождая внутренние противоречия. Например, Шахеразада Касим Хасан предлагает вариант жанровой классификации в поздний османский период и пробует разделить светскую и религиозную сферы, но находит многочисленные свидетельства их взаимопроникновения и указывает, что «одно и то же песнопение могло быть исполнено в трех жанрах» (с. 111).

Обобщая представленные в книге позиции, можно очертить две отчетливо выраженные культурные конвенции, описанные Роем Вагнером¹⁶: европейские исследователи, считающие методологически необходимыми разграничения (периодизации, жанры, роды деятельности и т.п.), склонны рассматривать представленную в книге

¹⁶ Этот фрагмент в переводе на русский язык процитирован в кн.: [1: 24]. Дословно он звучит так: «...народ, который практикует особого рода дифференцирующую деятельность, будет неизменно контризобретать мотивирующую коллективность [общество и его конвенции. — прим. переводчика] в качестве “врожденного”, тогда как народ, который осознанно практикует коллективизирующую деятельность особого рода, будет, соответственно, контризобретать мотивирующую дифференциацию».

обширную территорию от Испании до Индии, как единое пространство — исламскую цивилизацию. Напротив, ученые, осознающие общность понимания многими народами природы макамата, обращают внимание как на региональные особенности претворения базовых правил, так и на участие в этом процессе разных этносов и людей разных вероисповеданий. На одну из граней этой проблемы указывает, например, профессор Сурая Агаева: «Порой, не дифференцируя культуру народов Востока, некоторые авторы называют различных ее представителей или арабами, или персами» (с. 385). О музыкальной традиции данного региона часто судят по языку трактатов или по месту их создания, забывая, что писали их порой музыканты, вывезенные из покоренных земель, то есть воспитанные в других традициях.

Османская империя не была единоверческой: на ее территории существовали крупные христианские и еврейские общины, сохранялись зороастрийские верования. Сейед Хосейн Мейсами, рассматривая музыку в эпоху Газневидов, уделяет особенное внимание положению музыкантов при дворе и среди них — многочисленным военнопленным из Северной Индии, относящимся к разным народностям (с. 152–156). О культурном симбиозе, сформировавшем «общее многонациональное ядро, которое мы часто сводим просто к слиянию арабского, греческого, иранского и турецкого взаимодействий» упоминает Махмуд Геттат (с. 17). Абдольмаджид Иди пишет, что: «вплоть до XIX в., то есть в эпоху Каджаров, в Иране по большей части музыкой занималось еврейское меньшинство. Ширазские евреи считались лучшими музыкантами, потому что мусульмане воспринимали занятие этой профессией как нечто унижительное для себя» (с. 239). Близкие сведения содержатся в статье Нойбауэра: в Стамбуле евреи и армяне вовлечены в музыкальную жизнь «в качестве музыкантов, изготовителей инструментов и музыкальных педагогов для рабынь» (с. 310). В разных статьях упоминаются ассирийцы, халдеи, бедуины, туркмены, курды, цыгане. Неоднородность культур на рассматриваемой территории подчеркивается многообразием диалектных вариантов терминов, бережно сохраненных редактором.

Трудно представить себе, что, свозя ко дворам певцов и музыкантов, правители требовали от них освоения нового стиля игры. Более вероятным кажется, что их мастерство изначально было привлекательным и принималось, а значит, не вступало в противоречие с новым контекстом. Логично предположить, что базовые принципы, на которых основывалось их искусство, простирались за пределы означенных территорий. Не случайно

современные исследователи обнаруживают сходные черты в музыке Ирана и Индии, а также отыскивают в византийских трактатах свидетельства интереса к музыке Востока¹⁷.

Истоком обозначенных нами парадигмальных различий является несовпадение понимания музицирования и музыки как таковой. Для одних исследователей она — результат действий, складывающихся в произведение (которое и есть цель), тогда как для других она — действие, приводящее к некоему результату. Отсюда — множественность воплощений макама. Музыка как средство достижения цели подобна пути, проходя который многократно, не ставишь ногу след в след, а порой можешь весьма существенно отклоняться от маршрута, и тем не менее считаешь его тем же самым. Для академического ученого важно установить, с какими отклонениями от избранного им образца играют те или иные исполнители спустя столетие, используют ли в обряде те же песнопения и в полном ли объеме, тогда как для человека внутри традиции это — малозначимые детали. По той же причине бесконечно обсуждение вопросов о разрешенном или запрещенном, и в нем не указываются конкретные произведения или типы музицирования: вердикт определяется ожидаемым воздействием и должен каждый раз выводиться заново с учетом всех градаций желательного/допустимого.

Именно благодаря вскрывающимся разнонаправленным интенциям, сборник получает особенную ценность. Он демонстрирует одновременное существование картин мира, выстроенных на разных основаниях, и фиксирует попытки сближений. Было бы неверным считать, что трансформация взглядов будет происходить исключительно в среде авторов из мусульманских стран. Их европейские коллеги делают встречные шаги, стремясь преодолеть патерналистский подход, но пока не отходят от представлений о музицировании как обособленной и самодостаточной деятельности. Попытки объяснить музыку Востока раздвигают рамки академических концепций, и одновременно меняется возможность мыслить, меняется само представление о рамках.

Сборник дает богатый материал для анализа путей поиска общего языка, ибо — *независимо от намерения, пишущего* — то, как авторы называют те или иные феномены и явления и как их определяют, отражает их онтологическую позицию. Тексты, собранные в книге, позволяют не только наблюдать, как происходит становление новой науки о

¹⁷ Доклады, поднимающие эти темы, — И. В. Стариковой «Макам и византийские гласы: точки пересечения» и Н. Ботыровой «Сафи ад-Дин аль-Урмави и суфийана калам» — прозвучали 21 и 22 мая 2025 года на 77 и 78 заседаниях Междисциплинарного научного семинара «Музыка в культуре» (проводится под эгидой Государственного института искусствознания МК РФ) [3]. В рассматриваемом сборнике также есть соотнесение макама со средневековыми ладовыми системами (с. 333) и уподобление авазат древнерусским гласам, ведущее к сопоставлению макамов с византийским октоихом (с. 544, сноска 724; с. 554).

музыкальной культуре Востока, — они приглашают участвовать в этом процессе, разбираясь в неизбежных столкновениях, слияниях или разграничениях подходов.

Литература

1. *de Кастру Э. В.* Каннибальские метафизики. Рубежи постструктурной антропологии / пер. с франц. Дмитрия Кралечкина. 2-е изд. М.: Ад Маргинем Пресс, 2025. 216 с.
2. Музыка в контексте ислама: Традиции Ирана: сб. статей / Российская академия музыки им. Гнесиных [и др.]; пер. с перс.: Б. Норик, И. Гибайдуллин, Н. Тарик; науч. ред. Т. М. Джани-заде. — М.: Садра, 2019. 512 с. (Единство красоты: ислам и музыка. Вып. 1).
3. Программа заседаний 79–78 Междисциплинарного научного семинара «Музыка в культуре». URL: https://sias.ru/upload/iblock/8d5/quopkjgm22tmdbb9by90zuku2ntppofqo/2025_Seminar_Muzyka-v-Kulture_20_22-maya_SHamilli.pdf.
4. *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой. СПб.: А-сэд, 1994. 407 с.
5. *Хаздан Е. В.* Музыка ислама: приглашение к диалогу // Музыкальная академия. 2019. № 3. С. 249–255.
6. *Elsner, Jürgen.* Zur Überlieferung des Tchembar Sīkāh 1 in Algerien (2014). URL: https://www.academia.edu/37152414/Zur_%C3%9Cberlieferung_des_Tchembar_S%C4%ABk%C4%81h_1_in_Algerien_2014 (дата обращения 12.03.2025).
7. *Öztürk, Okan M.* The Place of the Concept of “Melodic Motion” in the Ideas of Makam and Mode // Proceedings of the IV International Musicological Symposium ‘Space of Mugham’. March 12–14, 2015, Baku, Azerbaijan / Edit by Suraya Agaeva. Baku: Serq-Qerb, 2015. P. 293–305.
8. *Öztürk, Okan M.* How Was the Traditional Makam Theory Westernized for the Sake of Modernization? // Rast Müzikoloji Dergisi. 2018. No. 6 (1) P. 1769–1787. <https://doi.org/10.12975/pp1769-1787>
9. *Porta, Iohn Baptist, a Neopolitane.* Natural Magick : in XX Books. London, 1658. 424 p.

MÜSƏLMAN DÜNYASININ MUSIQİSİ HAQQINDA: KİTAB ÜZƏRİNDƏ DÜŞÜNCƏLƏR

YEVGENIYA XAZDAN

*Etnomuziqişünas, sənətşünaslıq namizədi,
müstəqil tədqiqatçı, Sankt-Peterburq Bəstəkarlar İttifaqının üzvü*

Xülasə

“Sədra” nəşriyyatında müsəlman Şərfinin musiqi mədəniyyətinə dair yeni məqalələr toplusu nəşr olunub. Kitab Şimali Afrika, Qərbi və Mərkəzi Asiya da daxil olmaqla geniş ərazini əhatə edən tədqiqatları ehtiva edir ki, bu da bizə bu mədəni klasterin ənənələrinin regional müxtəlifliyini müşahidə etməyə imkan verir. Kitabdakı məqalələr Tunis, İran, İraq, Türkiyə, Azərbaycan, Özbəkistan, Tacikistan, Tataristan, həmçinin Almaniya, Fransa və Rusiyadan olan on səkkiz müəllif tərəfindən yazılmışdır. Burada tarixi, etnoqrafik və analitik əsərlər təqdim olunur. Tədqiqatın predmeti musiqi sənətinin bir sıra tarixi inkişaf dövrləri, yerli ənənələr, bəzi ayin və janrlar, müsəlman dünyası üçün mühüm əhəmiyyət kəsb edən etik-estetik baxışlar, eləcə də görkəmli musiqişünasların fəaliyyətidir. İran alimlərinin ənənəvi baxışlarını əks etdirən mətnlərdən akademik musiqişünaslığa daha yaxın olan metodlara əsaslanan əsərlərə rəvan keçidi həyata keçirən “İslam musiqisi” silsiləsinin ilk toplusundan fərqli olaraq, yeni nəşrdə müxtəlif tədqiqat paradigmaları qarşı-qarşıya gəlir, bəzi müəlliflər öz yaradıcılıqlarında müxtəlif yanaşma elementlərini birləşdirirlər.

Açar sözlər: Şərq musiqi ənənələri, İslam sivilizasiyasının musiqisi, musiqi nəzəriyyəsi, tədqiqat yanaşması, məqam, dəstgah, lad sistemi.

ON THE MUSIC OF THE MUSLIM WORLD: REFLECTIONS ON THE BOOK

YEVGENIYA KHAZDAN

*Ethnomusicologist, candidate of art education,
independent researcher
member of the Union of Composers of Saint Petersburg*

Abstract

A new collection of articles on the musical culture of the Muslim East was published by ‘Sadra’. It contains research covering a vast area, including North Africa, West and Central Asia, allowing us to observe the regional diversity of the traditions of this cultural cluster. The articles in the book were written by eighteen authors from Tunisia, Iran, Iraq, Turkey, Azerbaijan, Uzbekistan, Tajikistan, Tatarstan, as well as Germany, France and Russia. Historical, ethnographic, and analytical works are presented here. The subjects of research are a number of historical periods of development of musical art, local traditions, some rituals and genres, ethical-aesthetic views so important for the Muslim world, as well as the activities of outstanding musicians. Unlike the first collection of the Music of Islam series, which made a smooth transition from texts representing traditional views of Iranian scholars to works based on methods more familiar to academic musicology, in the new edition confront different research paradigms, and some authors combine elements of diverse approaches in their work.

Keywords: musical traditions of the Orient, music of the Islamic civilization, music theory, research approach, maqam, dastgah, musical mode system

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 03.04.2025

Qəbul olunma tarixi: 21.04.2025