

Гюльтекин ШАМИЛЛИ

ВОПРОС О СТАНОВЛЕНИИ КЛАССИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ ИРАНСКОЙ МУЗЫКИ В АСПЕКТЕ ПРОБЛЕМЫ ЯЗЫКА И МЫШЛЕНИЯ¹

Аннотация

В статье рассматриваются исторические предпосылки становления классической традиции иранской музыки периода династий Ахеменидов и Сасанидов (VI в. до н.э.— первая треть VII в.) в условиях языковой среды с доминирующей функцией арамейского языка (староарамейский, имперский койне, сирийский/новоарамейские диалекты) на стоянках «царского пути», где музыкальное наследие пришлых индоиранских племен переплавлялось в фоносфере космополитического дворцового вокально-инструментального музицирования древних цивилизаций. Сформулирована гипотеза о том, что (1) работая с понятиями «индоевропейская языковая семья» или «семитская языковая семья», мы описываем контрастные механизмы передачи и обработки звуковой информации, которые (2) проявляются как универсальные для разных сфер интеллектуальной деятельности, включая музыку, где они (3) выражены двумя формулами музыкального процесса, такими как $i \Rightarrow m \Rightarrow t$ (ак. Б. Асафьев) и $i \Leftrightarrow t = m^{-\text{temporality}}$ (Г.Б. Шамилли), (3) чувствительными к логико-смысловым закономерностям мышления и (4) закрепленными в геистальте. Следовательно, мыслить принципы деривации вербальной и музыкальной речи как единые — значит провести в междисциплинарной перспективе геистальтное морфосинтаксическое (для языка) описание структур, опираясь (1) на факт языковой общности культур на

¹ Настоящая статья является перепечаткой статьи, изданной в журнале «Художественная культура» №4 за 2022 год.

длительном промежутке времени и (2) предположение о способности устной музыкальной традиции удерживать тот или иной геистальт при смене доминирующего языка.

Ключевые слова: Музыка, язык, мышление, традиция, Иран, персидская империя, династии Ахеменидов & Сасанидов, языки Ближнего Востока, история Древнего мира, Барбад

The title of the article: *The Issue of the Formation of the Classical Tradition of Iranian Music in the Aspect of the problem of Language and Thinking*

Annotation

The article examines the historical prerequisites for the formation of the classical tradition of Iranian music of the Achaemenid and Sassanid dynasties (VI century BC — the first third of the VII century) in a linguistic environment with the dominant function of the Aramaic language (Old Aramaic, Imperial Koine, Syriac/New Aramaic dialects) at the sites of the “royal way”, where the local musical heritage of Indo-Iranian tribes it was melted down in the phonosphere of the cosmopolitan palace vocal and instrumental music-making of ancient civilizations. The hypothesis is formulated that (1) working with the concepts of “Indo-European language family” or “Semitic language family”, we describe contrasting mechanisms of transmission and processing of speech information, which (2) manifest themselves as universal for different spheres of intellectual activity, including music, where they (3) are expressed by two formulas of the musical process, such as $i \Rightarrow m \Rightarrow t$ (B. Asafyev) and $i \Leftrightarrow t = m^{-\text{temporality}}$ (G. Shamilli), (3) are sensitive to certain patterns of thinking, (4) and are fixed in the gestalt. Therefore, to think of derivation mechanisms of verbal and musical speech as unified means to carry out a gestalt morphosyntactic description of structures in an interdisciplinary perspective, relying (1) on the fact of the linguistic community of cultures for a long historical period and (2) on the assumption of the ability of the oral musical tradition to retain one or another gestalt with a cardinal change of the language domain.

Keywords: Music, Language, Thinking, Tradition, Iran, Persian Empire, Achaemenid & Sassanid Dynasty, Bible, Languages of the Middle East, History of the Ancient World, Barbad

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-28-01509, <https://rscf.ru/project/22-28-01509>

The Issue of the Formation of the Classical Tradition of Iranian Music in the Aspect of Language and Thinking Problem

The research was done at the expense of the grant of the Russian Science Foundation No. 22-28-01509, <https://rscf.ru/project/22-28-01509>

Введение

Цель статьи — показать исторические предпосылки становления классической традиции иранской музыки периода династий Ахеменидов и Сасанидов (VI в. до н.э. — первая треть VII в.) на стоянках «царского пути» [10, с. 252–253] и в условиях языковой среды, где локальное музыкальное наследие пришлых индоиранских племен длительное время переплавлялось в фоносфере космополитического дворцового вокально-инструментального музицирования древних месопотамских цивилизаций. В своих размышлениях мы отталкиваемся от общепризнанных фактов истории искусства Древнего Ирана и современной музыкальной классики (*mūsīqī-i dastgāh*). Последняя связана с Древностью через традицию сохранения и передачи информации от одного поколения к другому в известной системе профессионального музыкального образования «учитель—ученик».

О степени крайнего консерватизма ближневосточной устно-профессиональной музыкальной традиции в целом писал датский востоковед Артур Кристенсен (1875–1945). Он справедливо отметил, что музыка Сасанидов принадлежала всей Передней Азии, и что именно Барбаду литературное и поэтическое наследие «приписывает изобретение музыкальной системы иранцев»²: «По правде говоря, *эта система была старше*, но у нас нет оснований сомневаться в том, что этот выдающийся сочинитель (*compositeur*) оказал значительное влияние на Сасанидскую музыку, которая является *основным источником арабской и персидской музыки*, вменяемой с исламских времен и оставившей, вероятно, следы до наших дней на исламском Востоке, крайне консервативном в этой области искусства (курсив мой — Г.Ш.)» [41, с. 478]. Кристенсен рассуждает о классической музыкальной традиции Сасанидов как основанной на старой системе, видимо зафиксированной в строе музыкальных инструментов, а вклад Барбада видит в его

² В понятие музыкальной системы Кристенсен вкладывает не композиционное, а акустически-звуковое значение, противопоставляемое живой практике.

сочинительской деятельности. Последняя развернулась при Хосрове II Парвизе (590–628) на фоне непрерывных войн с Византией в преддверии исламской экспансии (с 622), но видимо не ограничилась правлением Хосрова. Анонимный персидский трактат о музыке XIV века передает, что Барбад был учителем сына Хосрова от византийской принцессы Марии, — Кавада II Шируйи (628), недолго правившего после учиненного отцу кровавого переворота [2, с. 461–504]. Возможно, Барбад находился на службе до 628 года. Аноним утверждает, что «все что сочинил и сыграл Барбад, было [основано] не более чем на семи ладах (pardah), соответствующих семи Светилам» [2, с. 498], из чего ясно, что словосочетание «семь ладов» равнозначно семи *ḥusruwānī*, или «царским ладам»³, каждый из которых соответствовал определенному дню недели и упорядочивал репертуар дворцовой музыки.

Не менее важно, что классическая традиция иранской музыки, начиная с конца семнадцатого столетия концептуализировалась в термине «искусство *maqāmat*» (*ṣināʿat-i maqāmat*) [36]. Этот термин понимался и как искусство познания музыки в теоретическом смысле. Учителя музыки, будучи авторами трактатов, различали, но не разделяли теорию и практику, что актуально по сей день для Международного совета по традиционной музыке (ICTM), изучающего на протяжении более чем сорока лет феномен иранской классики в созданной Group of *maqam*. Фундаментальная категория *maqām* (слов. араб., др. евр., араб. «место», «местоположение», «стоянка») введена в науку в значении ладового звукоряда именно в персидском (не арабском) трактате о музыке XIV века⁴. Наблюдаемое в современных работах иранских авторов вытеснение термина *maqām* и других арабских (семитских) понятий происходит в русле так называемого «иранского националистического дискурса», сводящего разнообразие полиэтничного и транснационального наследия Древнего и средневекового Ирана к зороастрийскому субстрату [5; 9].

Между тем установлено, что древнее искусство Ахеменидов в целом представляло «смесь множества элементов различного происхождения...», и что «в этом нет ничего странного, так как материалы и ремесленники были привезены из всех провинций...», более чем двадцати сатрапий; это искусство *«следовало различным старым и прочным традициям, в значительной степени традициям древнего ближневосточного искусства, и было эклектичным в заимствовании иностранных черт»* (курсив мой — Г.Ш.)» [54, с. 414–

³ О семи *ḥusruwānī* Барбада известно от арабского историка ат-Таʿалиби, а о тридцати «лахн» и трехшестидесяти мелодиях для каждого дня года — из поэзии Фирдуси и Манучехри, изобилующей названиями мелодий, «систематизация которых не представляется возможной» [41, с. 479].

⁴ См.: [57, с. 150–151; 32, с. 197]. В восточно-иранской традиции этот термин закрепился в фонетике, совпадающей с древнееврейским *maqom* и позднее приобрел дополнительное значение жанровой модели.

426]. Другими словами, «старая система» классической традиции иранской музыки могла быть еще древнее в подражании ближневосточным образцам, что подтверждается развитыми музыкально-акустическими знаниями месопотамских цивилизаций.

Персы, проявлявшие терпимость к религии покоренных народов, перенимали месопотамские верования и культы «подобно Киру, восстановившему прежнее положение вавилонского культа Мардука», а Дарий «преуспел в терпимости к культурно-религиозной неоднородности народов империи»; это «пошло на пользу египтянам, грекам (см. письмо Гадата), вавилонянам и евреям, которым Дарий подтвердил дарованное Киром в 538 году до н.э. возвращение в Иерусалим и реконструкцию Храма» [там же]. Так говорят известные строки Псалтири: «При реках Вавилона, там сидели мы и плакали, когда вспоминали о Сионе // на вербах, посреди его, повесили мы наши арфы // Там пленившие нас требовали от нас слов песней, и притеснители наши — веселья: *“пропойте нам из песней Сионских”* (курсив мой— Г.Ш.)» (Пс. 136 масор.). Персы не навязывали свой язык народам империи: *«Носители древнеперсидского языка были меньшинством в империи, а их язык не имел литературной традиции, что затрудняло его использование как административного языка державы, объединившей под своим контролем весь Ближний Восток и восточное Средиземноморье. При этом, как известно, завоеватели-персы не претендовали на культурное главенство в созданном ими государстве»* [18, с. 500–501].

Наконец, сравнительные исследования XX века, в том числе Файзуллы Кароматова и Юргена Эльснера [15, с. 88–136], Равшана Юнусова [34], Виолетты Юнусовой [35; 13] выявили яркий контраст образцов передне, -центральноазиатской классических музыкальных традиций. Обосновано несовпадение музыкального мышления в родственных по языковой семье и цивилизационной общности музыкальных традициях и наоборот [29, с. 32–41, 55–124]. Этот опыт обобщен на фундаментальном уровне субъект-предикатного конструирования музыкальной речи⁵, когда передача информации происходит либо в субстанции- «теме» и ее вариантных преобразованиях, реализуясь по формуле процесса $i \Rightarrow m \Rightarrow t$ (Б. Асафьев) через иерархическую линейную организацию событий музыкального текста, либо иначе — по формуле $i \Leftrightarrow t = m^{-\text{temporality}}$ (Г. Шамилли) через сцепленность неиерархических событий-процессов, прерываемых паузой, или длительной остановкой движения на заключительном тоне [32]. Подробный анализ контрастных типов мышления на материале арабского taqsim, иранского dastgāh и таджикско-узбекского maqom

⁵ О понятии субъект-предикатного конструирования, см.: [33, с. 146].

представлен в других работах автора статьи [29, с. 66–71; 33, с. 62–77; 30, с. 346–376] и в настоящее время разрабатывается в междисциплинарном проекте РНФ.

Ученые единодушны в том, что, несмотря на общее литературное наследие и известную концепцию «персидско-таджикской литературы» современная классическая традиция иранской музыки более близка к азербайджанской, иракской, израильской (ближневосточные еврейские общины), сирийской и египетской, нежели к таджикской, афганской, пакистанской и традиции *хинустани*. Этот факт не может быть оставлен без внимания. Возникают вопросы — имеются ли исторические предпосылки к формированию вышеописанного контраста, по меньшей мере указывающего на неоднородность древней классической музыкальной традиции передне-, -центральноазиатского региона; обусловлен ли контраст специфической языковой средой на западе и на востоке персидской империи; наконец, можно ли обнаружить следы стоянок «царского пути» в современных образцах иранской музыкальной классики?

Попробуем пунктирно, в объеме допустимом форматом статьи, обсудить (1) соотнесённость локальных иранских языков с арамейским койне как *linguae franca* персидской империи (раздел «Языки империи») и следы Древности, «фрагменты» царского пути (2) в названиях мелодий иранской классической традиции (раздел «Стоянки мелодий») и (3) в именах музыкантов (раздел «Дороги традиции»), чтобы, опираясь на известный анализ этой музыки, сформулировать гипотезу о механизмах передачи, обработки и сохранения информации в языке и музыке.

Заметим, что исторический фон становления классической традиции иранской музыки, в частности, дворцового имперского искусства, где кристаллизировались классические музыкальные формы и жанры в том числе и по пути смешения различных слоев традиционной музыки, до настоящего времени не проработан с языковой с точки зрения. Историки обычно ранжируют музыкальную активность на дворцовую, жреческую, военную, городскую и сельскую традиции [28, 6], а исследования выстраиваются на русских переводах исторических трудов без строгого подхода к музыкальным терминам и понятиям. Однако «стратификация музыкальной практики» (Н. Хакимов) должна быть связана как с языковой, так и этнической доминантой музыкальных традиций персидской империи, когда дворцовая музыка космополитична и предполагает язык межэтнического общения, жреческая — консервативна и использует языки местных религиозных культов и священных книг, в частности, язык Авесты, носители которого прежде кочевали на восточном побережье Каспия, военная аристократия предпочитает *lingua franca* по причине

пестрого этнического состава⁶, а городской и сельский фольклор — локальные языки в зависимости от доминирования той или иной этно-региональной группы.

Языки империи

Языковая общность как средство коммуникации народов империи Ахеменидов формировалась на основе *имперского арамейского*, актуальность которого наряду с древнееврейским сохранялась в пределах дворцового искусства вплоть до последнего сасанидского императора. Дворец Сасанидов, или «вторых персов» (Ма'суди, ок. 896–956), возродивших былую империю после Ахеменидов, на пороге мусульманского вторжения все еще не терял связи с еврейско-арамейским (вавилонским), который поддерживался со времени основателя персидской династии Сасана, рожденного от рабыни-еврейки Рахав, дочери Шелителя из рода царя Давида⁷ [52, с. 83–84]. Много позднее вавилонский сохранялся поколениями правителей из рода шахиншаха Бахрама V Гура (420–438), внука еврейского эксиларха Гуны Бар Натана, сына Шушандухт и Йаздигирда I, отправившего сына к царской династии Лакмидов в Хиру учиться у них арабской музыке и поэзии, возмущившей взыскательных магов.

Существование обширной литературы на разных диалектах арамейского языка более позднего времени стало результатом широкого распространения староарамейского языка в бытовой практике длительного исторического периода. Его носители ('aramē, или арамеи) распространили 'ārāmī⁸ в VIII—VII вв. до н.э., когда ассирийские цари «перетасовали» коренное население Передней Азии с целью предотвращения мятежей. Западноарамейский койне, так называемый «имперский арамейский», стал *lingua franca* и «официальным канцелярским языком всей Персидской державы...» [13, с. 356]. Арамейское письмо легло в основу древних иранских языков и позднее трансформировалось в авестийское для чтения Авесты и проведения литургии. Письменная традиция арамейского языка дошла до нас в своде памятников ближневосточной литературы. Здесь помимо прочего находим документацию еврейской военной колонии в Элефантине, переписку сатрапов, фрагменты библейских книг Эзры (официальная документация V–IV вв. до н.э.) и Даниила (II в. до н.э.), пальмирские, набатейские, сирийско-несторианские арамейские надписи, сделанные большей частью носителями арабских диалектов, «культовые, юридические и литературные

⁶ «Самое заметное место в составе Сасанидской армии занимали арабы», в частности, из княжества Лакмидов, см.: [12, с.90].

⁷ Родословная Шелителя по ат-Табари: бен Иоханан бен Ошия бен Амон бен Манассия бен Иезекия бен Ахаз бен Иофам бен Озия бен Иорам бен Иосафат бен Авия бен Ровоам бен Соломон бен Давид, см. [52, с. 83–84].

⁸ Дьяконов подчеркивает, что 'ārāmī (др. ерв.) «нередко также назывался халдейским языком, а арамейские говоры евреев названы в Евангелии “еврейским языком”», см.: [13, с. 353].

тексты — христианские (на палестинско-арамейском и особенно на эдесско-сирийском диалекте в двух его главнейших формах — яковитской и несторианской и др.), еврейские (талмудические памятники на арамейских диалектах — вавилонском, южнопалестинском и галилейско-палестинском), самаритянские (палестинский диалект) и мандейские (поздний вавилонско-арамейский диалект)» и пр. [13, с. 354].

Так или иначе говорение и писание на арамейском и его диалектах в массивном управленческом слое персидской империи, в сегменте мощной военной аристократии длительное время подготавливало на западной части территории почву для стремительного в историческом масштабе вхождения арабского языка: последний даже в I тысячелетии нашей эры в большей степени, чем другие сохранялся на «ступени древнесемитского состояния»⁹. Вот почему *встреча с арабским языком и языковым мышлением не была для иранцев неожиданной и драматичной с лингвистической точки зрения*, сами же арабы «переселившиеся в Хорасан во время завоевательных войн, в значительной мере смешались с местным населением и в социальном плане сблизились с ираноязычными дехканами» [19, с. 12].

На этом фоне языки иранской группы сохраняли локальный статус: ни один из них не стал языком межэтнического общения и культурной жизни всей персидской империи. Первоначальной территорией распространения среднеперсидского (юго-западная подгруппа иранских языков) «была южная часть Ирана — Фарс (ср.-перс. *Pārs* < др.-перс. *Pārsa*) — родина Ахеменидских царей¹⁰, создателей древнеперсидских клинописей, и Сасанидов, возродивших персидскую империю после длительного господства парфян»; а территорией парфянского языка (северо-восточная подгруппа иранских языков) была область Каспийского моря [21, с. 6]. На восточных границах Персидской Ахеменидской империи, в Центральной Азии, разговаривали на бактрийском, согдийском и хотаносакском. Среднеперсидский, или *pārsīg*¹¹, датируемый периодом между 300 г. до н.э. и 950 г. н.э., стал литературным в эпоху правления Сасанидов (ок. 224–652 гг.) и дошел до нас в фрагментах небольшого количества так называемых «светских» сочинений¹². С

⁹ Дьяконов говорит об общесемитской фонологической системе и системе внутренней и внешней флексии, которая является определяющим ядром языков семитской семьи, см.: [13, с. 184].

¹⁰ Клан Ахеменидов, бежавший в провинцию Фарс из-за внутренних семейных распрей, происходил из района озера Урмии в Западном Иранском Азербайджане, см.: [54, с. 414–426].

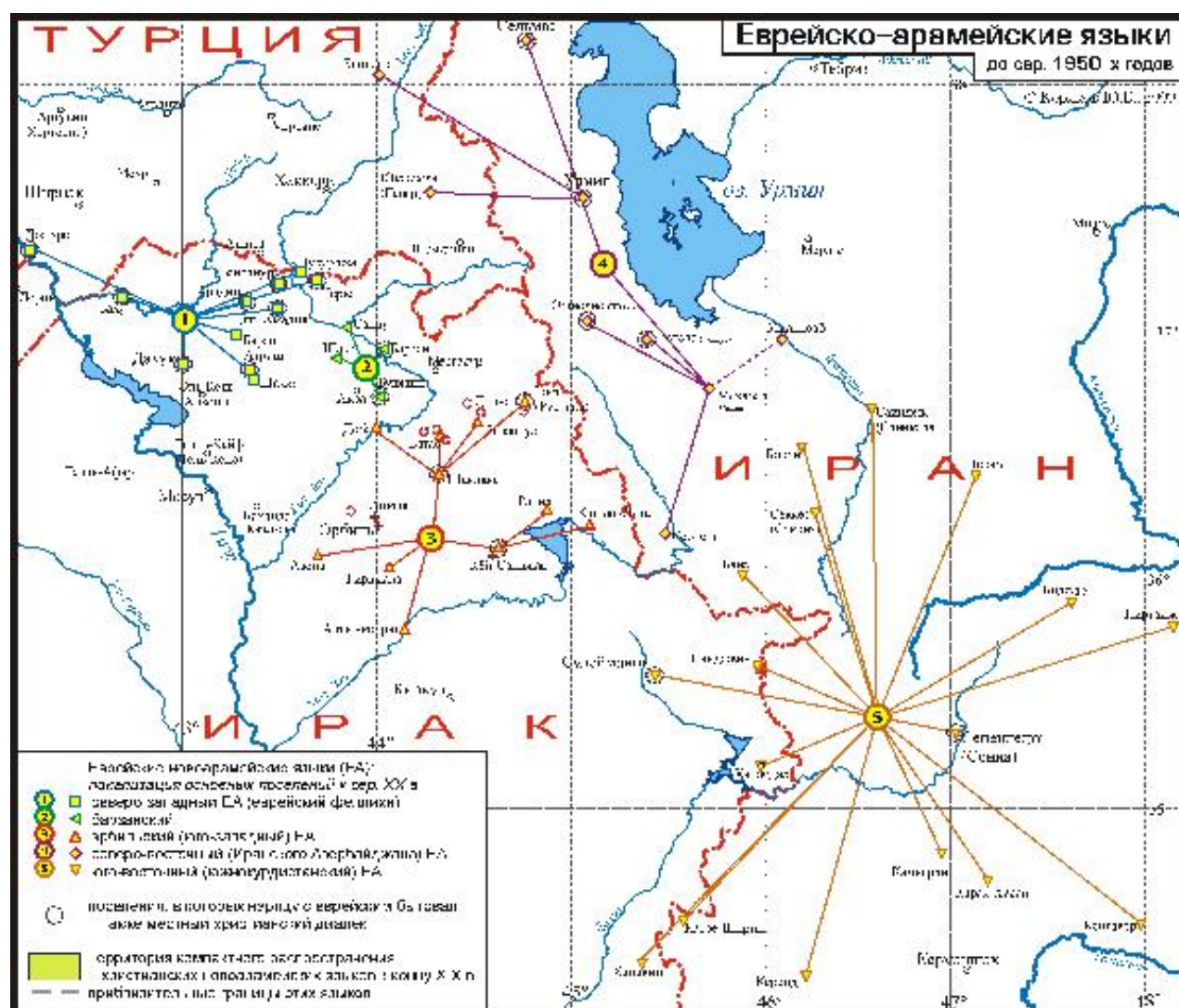
¹¹ В раннем ср.-перс. *pārsīk*, то есть «персидский», см.: [21, с. 7].

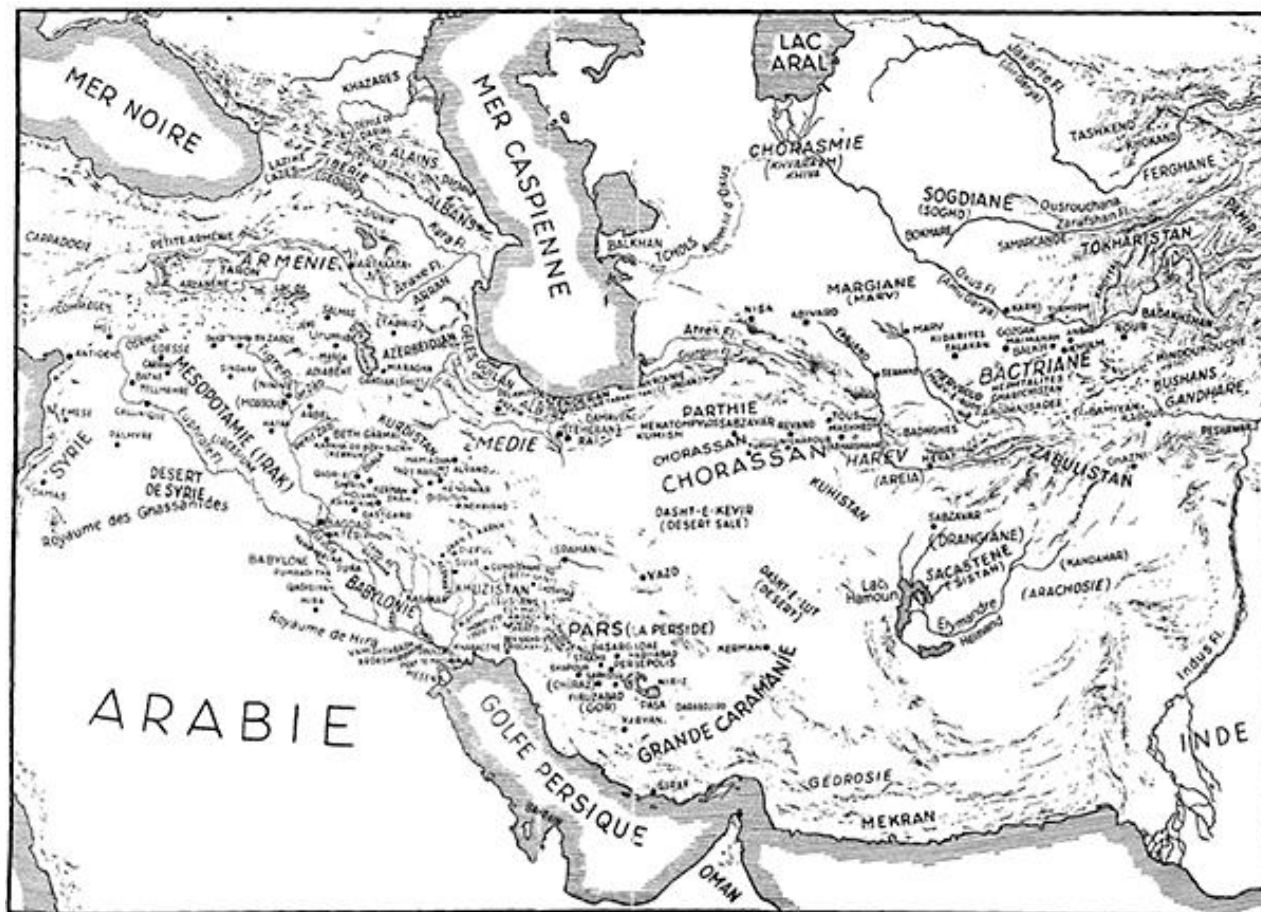
¹² Чаще всего упоминается *Ayyādgar-i Zarērān* («Памятная книга о Зарере»), хотя и этот текст предположительно переведен с парфянского, как и сочинение *Draxt i asūgik u buz* («Пальма (букв. «ассирийское дерево») и козел»), см.: [там же, с. 15]. «Среднеперсидский язык обнаруживает многочисленные следы влияния парфянского языка (или каких-либо других северо-западных языков и диалектов) ...», см.: [там же, с. 8].

начала X века старое название среднеперсидского в его арабизированной форме *fārsī* (по причине отсутствия фонемы «п» в арабском языке) перешло к новоперсидскому языку, а среднеперсидский в классической литературе нового арабо-мусульманского периода стал именоваться языком *rahlavī* (букв. «парфянский») [21, с. 2].

Эволюция новоперсидского проходила на фоне стремительного освоения арабской языковой лексики с радикальным изменением «тем и литературных стилей», вызванных арабским завоеванием [39, с. 31]. Авторы известной статьи о персидской лирике, М. Рейснер и Н. Чалисова, отмечают, что «литература на новоперсидском языке (перешедшем на арабскую графику) явилась преемницей арабоязычной литературы халифата», а поэзия позаимствовала «правила квантитативной метрики (*‘аруз*), точной рифмы (*кафийа*) и украшения поэтической речи (фигуры и приемы *бади’*)», а также систему поэтических жанров, «круг устойчивых тем и образов каждого жанра, критерии критической оценки литературного произведения (представления о пороках стиха — *‘уйуб* и о поэтических заимствованиях — *сарикат*)» [23, с. 175–176].

Так как иранские языки, не были усвоены семитоговорящей Месопотамией, а персам-завоевателям не удалось создать единую культуру в пределах империи, где низшие слои сообщества не сдвигались с родных земель, а *высшие — с легкостью перенимали наследие покоренных народов* [54, с. 414–426], стиль дворцовой музыки на стоянках царского пути по прежнему регулировался семитской фоносферой больших городов, сохранявших древние традиции поклонения богу Мардуку (Сузы), богине Иштар (Арбела) и другим [49, с. 117–190]. И если народы, проживавшие на территории современного Ирана, усваивали и сохраняли арамейские языки на протяжении длительного времени от староарамейского (IX–VII вв. до н.э.) и имперского арамейского (VI–IV вв. до н.э.) до сирийского (III–XV вв.) [13, с. 186] и новоарамейских диалектов, бытующих помимо территории Ирана в Ираке, на Южном Кавказе, в Сирии и на южных границах Турции, то ничего подобного не происходило на восточных рубежах империи, в Центральной Азии, где, со слов В.В. Бартольда, отсутствуют достоверные свидетельства влияния на культуру согдийцев и бактрийцев сношений с Передней Азией, Вавилоном и Ассирией [3, с. 37]. Таким образом, восточные и западные рубежи империи при правлении Ахеменидов и Сасанидов испытали разную степень контактов с музыкальной традицией Междуречья, которая «опережала Грецию в своем музыкальном развитии по крайней мере на тысячелетие» [11, с. 67], с точки зрения акустических исследований в Вавилоне, связанных с развитой астрологией и музыкальными инструментами.





«Стоянки» мелодий

Исходя из вышесказанного, можно предположить, что древний Опис играл важную роль в разделении классической музыкальной традиции на западную и восточную ветви, предъявляющие контрастные типы мышления. Поглощенный территориально сасанидским Ктесифоном, а позднее современным Багдадом, он сохранял местные традиции, замешанные на культурно-религиозном космополитизме Ахеменидов в неразрывности с более поздним индоиранским культурным субстратом. Западная ветвь вела через Сузы, Вавилон, Опис и Арбелу (Эрбиль) к лидийской Сарде, а восточная — поворачивала от Описа к Экбатане (Хамадан), а далее направлялась в Центральную Азию к границам Китая.

Названия мелодий, наделенных определенной психоэмоциональной характеристикой в классических композициях-dastgāh [16, с. 146–180], отсылают к глубокой Древности и топосам авраамических религий. Их анализу посвящено не так много работ. Кристенсен в «Заметках о персидских мелодиях периода Сасанидов» ('Some notes on Persian melody names of the Sasanian Period') сетует на их ограниченное число в труде историка Хамдуллы

Мустафи Казвини (1281 — после 1339/40), упомянувшего о 360 мелодиях Барбада¹³. Поэтому «было бы очень интересно, если кто-нибудь собрал бы и изучил известные мелодии, которые *все еще живут в Персии*, и привел названия этих мелодий, чтобы мы могли сравнить их со старыми названиями, сохранившимися в литературе» [42, с. 368]. Такой задаче посвящена отдельная работа автора статьи. Здесь же представим результат анализа композиции Nawā¹⁴ в ее инструментальной версии, отражающей мелодическую полноту традиции в большей степени, чем вокально-инструментальные, ограниченные голосовым диапазоном певца.

Композиция в жанровой модели *dastgāh* не исполняется без инструментального сопровождения, а ее вокальная версия является учебной и осваивается учеником (*šāgird*) у мастеров пения (*ustādan-i āvāz*) изустно не менее десяти лет до завершения учебы и создания собственного ансамбля. Одним из выдающихся исполнителей, получивших благословление учителя в профессиональную жизнь вместе с символическим золотым двуглавым топориком-*ṭabarzīn*, был Мортеза Ней-Давуд¹⁵ (1900–1990), впервые записавший на «Радио Тегерана» (1975–1976) репертуар двенадцати многочастных классических композиций из 297 мелодий [44]. Большей частью они выполняют функцию разделов-*gūšah* многочастных композиций. Многотомный аудио-каталог ‘Morteza Neydavud. Radif of Persian Music on Tar’ («Порядок [традиционной] персидской музыки для тара в версии Мортеза Ней-Давуда») [44; 38] свидетельствует о национальном признании музыканта и статусе мастера инструментальной школы, отличающейся от других порядком (*radīf*) следования мелодий¹⁶.

Названия мелодий ведут слушателя от одного географического места (*maqām / maqom*) к другому, вторя «местам пальцев»¹⁷ на шейке инструмента. Словно следуя примеру Иакова — «И нарек имя месту тому» (Бытие 28: 19), анонимные авторы нарекали имена мелодиям — каждому «месту- жемчужине» на нити звукорядной «лестницы», а, говоря словами выдающегося Сафи ад-Дина аль-Урмави (ум. 1294) — «месту вращения [читай “кружения”— Г.Ш.] мелодий» [59, с. 93]. Ведь их названия в условиях устной

¹³ Вслед за Кристенсеном похожая работа проведена отечественными филологами М. Рейснер и Н. Чалисовой, см.: [23].

¹⁴ В транскрипции, используемой в Иране при издании композиционных версий тех или иных мастеров-исполнителей, данное название обычно передается как *Navā*.

¹⁵ Варианты имени: Мортеза Ней-Давуд (*Encyclopædia Iranica*) и Мортеза Нейдауд (на аудиодисках). Звучащая по-персидски фамилия «Ней-Давуд» (слов. «свирель Давида»), взятая мальчиком по совету его учителя, одновременно должна была указывать на еврейское происхождение владельца.

¹⁶ Проблема последовательности не стоит перед исполнителями восточно-иранской классики в силу принципиально иной логики связывания мелодической материи в композиционное целое.

¹⁷ Аналогичное разъяснение дано термину *dastgāh* (слов. «место ладони») в монографии Жана Дьюринга [47] и в его статье «Дастгах» в *Encyclopædia Iranica*, см.: [46].

традиции заменяют имена их создателей, становятся памятью о них, и их собственной памятью о прошлом. О чем рассказывают эти названия?

Инструментальная композиция Nawā из двадцати девяти мелодий в версии Ней-Давуда рассказывает о событиях библейской давности и нового времени. Одни названия, такие как Darāmad (перс. «Вступление»), Āvāz (перс. «Вокальная»)¹⁸, Čahārmezgāb (перс. «Четыре удара [плектром]»), Nağmah (араб. «Инструментальная»)¹⁹, Kerešmah (перс. «Мерцание [ритма]»)²⁰, указывают на жанры, формы, виды музицирования, местоположение в композиционном целом и ритмические особенности. Другие — на имена библейские, исторические, литературные, мифологические: Moḥber (араб. досл. «Руководитель»), Ḥazīn (перс. досл. «Печальный»), Malek Hoseynī (перс. «Землевладелец Хосейни»), Zamīnah-i Hoseynī (араб., перс. «Земля Хосейни»), [A]busalik (араб. «Отец Салика»), ‘Ashīrān (др.-евр., араб. «Ашер»)²¹, Rohab²² (др.-евр., араб. «Рахав»)²³, Masīhī (перс. «Христианская»)²⁴, Hojaste (перс. досл. «Счастливый»), Šāhḥataī (перс. «Шах Хатаи»)²⁵, Nastārī (перс. «Роза шиповника»).

[Аудиопример № 1. Мелодия Masīhī. Dastgāh-i Nawā. Исполняет Мортеза Ней-Давуд. https://www.youtube.com/watch?v=QMOk8WslioU&list=OLAK5uy_khb18_OOmHKKxllzL9Ei8SHbzdHoTFpsg&index=24]

Наконец, разнообразны географические названия городов, деревень, областей и ландшафтов: Nahoft (перс. «Утаивание»)²⁶ — один из ста двух островов озера Урмия, разделяющего провинции Восточный и Западный Азербайджан (Иран); Bayāt-i [rāje] (др.-евр., араб. «Два дома»²⁷) — деревни, расположенные по двум сторонам озера Урмия в Восточном и Западном Азербайджане (Иран); ‘Oššāq (араб. «Влюбленные») — деревня в

¹⁸ Слов. перс. «голос, пение».

¹⁹ Слов. перс. «мелодия».

²⁰ Досл. перс. «подмигивание, мигание». Как музыкальный термин указывает на переменный размер 6/8 и 3/4. Ошибочно интерпретируется Доэрфером и Шварцем на основе схожести звучания как тюркское «кириш», что значит «вступление», см. [45, с. 728; 56, с. 590–591, 1627].

²¹ См. «Для Асира (Ашера) слишком тучен хлеб его, и он будет доставлять царские яства» (Быт. 49:20).

²² Вариант Rahavī.

²³ Наряду с Рахав (Нав. 2:1–24), направившей по ложному следу соглядатаев (Иак. 2: 25), известна рабыня-еврейка Рахав — мать Сасана, основателя Сасанидской династии, или «вторых персов» (Ма’суди), возродивших империю после Ахеменидов, см.: [52, с. 83–84].

²⁴ От Masīh — ««Христос, мессия, помазанник божий».

²⁵ Основатель государства Сефевидов в 1501 г.

²⁶ Прочитывается древнееврейская основа חֹף (hof) в значении — «берег»; см. חֹף מִבְּטָחִים (hof miftahim) «надежное убежище».

²⁷ В др.-евр. возможна грамматическая форма ед. ч. בַּיְתִי (Езр. 5:3), לִי (Езр. 4:24) с суффиксальной формой «[в] доме моем» בְּבֵיתִי (Дан 4:1), а также форма bayāt в (Дан 2:5), где говорится о возвращении Даниила в дом свой בְּבֵיתִי, см.: [51, с. 1084].

провинции Хамадан (древняя Экбатана, Иран); ‘Arāq (араб. «Край», «Побережье»)²⁸ — название исторической области и страны Ирак; Zangūlah (араб. «Колокольчик») — деревня в провинции Лурестан (Иран); Nīšārūg (перс. «Флейта Шапура») — город в провинции Хорасан (Иран); Zamīnah-i Hoseynī (перс. «Область Хосейни») — деревня в провинции Исфахан (Иран); Neīrīz-i [Saḡīr] (араб. «Малый Нейриз») — деревня в провинции Фарс (Иран).

Название Nawā²⁹ (слов. перс. «мелодия, напев») отсылает к сирийскому городу, в котором по преданию жил Иов и был похоронен Сим, сын Ноя, а в эпоху Античности процветала еврейская община [50; 53, с. 336–339; 55, с. 167]. Звукоряд šūr³⁰, скрепляющий в парадигматическую систему мелодии композиции, указывает на Сур (древ. евр. «Шур», или שׁוּר) — стену³¹ на северо-восточной границе Египта и пустыню «от Египта до Филистии» [48, с. 874]: «И нашел ее Ангел Господень у источника воды в пустыне, у источника на дороге к Суру (Бытие 16:7); «И поразил Саул Амалика от Хавилы до окрестностей Сура, что пред Египтом» (1 Царств 15:7); «И повел Моисей израильтян от Чермного моря; и вступили они в пустыню Сур; и шли они три дня по пустыне и не находили воды» (Исход 15:22–23).

Значения персидского словаря, раскрывающие слово šūr как «волнение, смятение, пылкость, горячность, страсть», отправляют к образу тельца, или быка (šūr) как существа мужественного и красивого, потому уподобленного любимцу Иакова: «Иосиф — отрасль плодоносного дерева, отрасль плодоносного дерева над источником; ветви его простираются над стеною» (Быт. 49:22). Мидраш комментирует: «...ибо в гневе своем убили мужа и по воле своей едва не подсекли быка» (Devarim Rabbah 33:17), разъясняя так, что братья хотели подсечь, вырвать с корнем Иосифа [4, с. 35–37]. Именно с Иосифом в пограничной ситуации жизни и смерти персидский трактат о музыке XVIII в. Bahḡat al-Qulūb («Радость сердец») связывает вышеупомянутый maqām ‘Arāq, — одновременно мелодию, исполняемую в композиции Nawā: «Праведник Иосиф (Йусуф) ночами рыдал в maqām Arāq на дне колодца и в темнице [фараона]» [37 цит. по 16, с. 166].

[Аудиопример № 2. Мелодия ‘Arāq. Dastgāh-i Nawā. Исполняет Мортеза Ней-Давуд. https://www.youtube.com/watch?v=54IPIGpcnWo&list=OLAK5uy_khb18_OOmHKKxllzL9Ei8SHbzdHoTFpsg&index=11]

²⁸ См. [22, с. 172]. Также др.-евр. אֶרֶץ «земля».

²⁹ Не следует путать с названиями-омофонами поселений на территории Афганистана и Индии, имеющими иное написание.

³⁰ Соответствует одноименной и самой масштабной композиции, см.: [29, с. 284–320].

³¹ Историки пишут о ней как о линии укреплений, защищавшей Египет от набегов.

Названия мелодий поддерживают связь со значимыми «местами» ближневосточного региона и преимущественно юго-западной части Ирана в зоне распространения новоарамейских языков, сохраняющихся на полосе от Урмии на северо-западе до юго-западного Ахваза. Обнаруживая в названиях мелодий композиции персидские, арабские, еврейские и арамейские слова, не находим ни одного древнегреческого заимствования. Ведь в условиях неприязни доисламского Ирана к персоне Александра-завоевателя, а также перманентных греко-персидских войн, разрушений, усиленных повсеместным сжиганием священной для зороастризма Авесты, уничтожением и без того немногочисленной письменной литературы вряд ли можно было бы ожидать, что политические и культурные контакты с древнегреческой цивилизацией оставили след в названиях мелодий западно-иранской классической традиции и в принципах ее конструирования, далеких от мышления тетрахордными структурами Хорезма, Согда, Бактрии — музыкального наследия исторической восточно-иранской империи.

Дороги традиции

Если названия *Gardaniah* и *Gavešt* не отвечают на вопрос о происхождении мелодий, то *Nāqūs* (арам., араб. «Колокольчик»)³² и *Taht-i Taqdīs* (перс., араб. «Священный трон»)³³ связаны, вероятно, с древними городами Нукус (Нокус) и Ктесифон³⁴. Они приписываются певцу и сочинителю Барбаду³⁵ (VI–VII вв.) в числе сочиненных им 360 мелодий календарного года. Имя музыканта, сохранившееся благодаря арабским историкам IX–X вв. и персидским поэтам X–XIV вв., остается предметом обсуждения и дошло на языках ближневосточного региона в вариантах Фахлабад (Фахлбад), Пахлабад (Пахлбад), ни один из которых не дает ясной этимологии. Легитимизованное в Иране имя «Барбад» зафиксировано в авторитетном толковом словаре Деххуды, а в русскоязычном пространстве — в названии уникального издания 1990 года [42; 6]. Кристенсен также считает единственно верным имя «Барбад», обращая внимание на фонетическую игру слов «Барбад» и «барбат». Последнее является названием струнного инструмента и сводится либо к древнегреческому «барбитон», либо к персидскому «грудь утки» [1, с. 41—45; 27, с. 104—106; 28].

³² У Кристенсена — «Трещетка», используемая «восточными христианами вместо колокольчика», см.: [42, с. 377].

³³ В словарном значении перс. «священный трон»; также «Сводчатый трон», см.: [23, с. 193–194]; у Кристенсена «Воздух тронного Такдиса» в значении тикового дерева, см.: [42, с. 373–374].

³⁴ Здесь был коронован Сасанид Хосров Парвиз II.

³⁵ В таджикской фонетике «Борбад».

Смысл слова «барбад» проясняется при прочтении на еврейско-арамейском (вавилонском) языке: *bar* — «сын»³⁶, *bad* — др. евр. «выдумка», или арамей. «болтовня /пустословие». Словарное значение сводится к сочинителю, в простонаречии — выдумщику, а строго — ритору, владевшему искусством импровизации. В арабографичной литературе встречается два написания имени — *bārbad* и *barbad*, второе из которых считается редукцией первого [43]. Арамейское «сын»-*bar* передает в словосочетаниях свойства и качества вещи, поэтому *barbad* — импровизатор, бдящий чрезмерность или «пустословие». В искусстве музыки оно порою оборачивается позитивной характеристикой плодovitого сочинителя-новатора.

В исторической литературе Барбад завоевал сердце шаха, но не признан соперниками: достоинства музыканта-новатора оборачиваются отрицательным значением болтуна, пустослова и бахвала в глазах конкурентов. Арамейский лексикон содержит не менее выразительное *badāiv* в значении «хвастовства» и «неискренности»: «Слыхали мы о гордости Моава, гордости чрезмерной, о надменности его и высокомерии и неистовстве его: неискренна (בַּדִּי) ³⁷ речь его» (Ис. 16:6). Древнееврейский дает дериваты *badā* «праздная болтовня», *badeygem* «[их] пустые разговоры», в значении «необоснованных претензий и утверждений» [40, с. 95], что подтверждается библейским стихом с выразительным *badeyhā*: «Пустословие (בַּדִּי) твое заставит ли молчать мужей, чтобы ты глумился, и некому было постыдить тебя?» (Иов 11: 3). В новоперсидский *badeyhā* пришло в значении экспромта и импровизации (арабское *badīhā*), что органично образу Барбада как исполнителя-импровизатора. В классической традиции иранской музыки также используется термин *badīhanavāzī* — в переводе автора статьи «исполнение экспромтом» [31, с. 42, 239, 249, 304, 308, 311, 313].

Отсутствие данных о происхождении Барбада из Мерва (Барбад Марвази)³⁸, населенного зороастрийцами, иудеями³⁹, христианами и буддистами⁴⁰, частично восполняется анализом его имени. Возможно, это имя не является именем собственным. Скорее указывает на профессию дворцового музыканта-сочинителя-импровизатора. Совокупность рассмотренных значений имени Барбада указывают на образ Другого:

³⁶ Например, בֶּר אֲדָם «сын Ада» (Эздр. 5:1), בֶּר ה' «сын его» (Дан.5:22),

³⁷ В словарных значениях др.-евр. *bad* (בַּד) находим не только «пустословие, хвастовство», но и «лжепрорицатель, лжепророк»: «Который делает ничтожными знамения лжепророков (בַּדִּי) и обнаруживает безумие волшебников, мудрецов прогоняет назад и знание их делает глупостью» (Ис. 44:25).

³⁸ Вторая версия его происхождения указывает на Джахрам недалеко от Шираза, см.: [23, с. 188].

³⁹ Талмуд Авода Зара (31б) информирует о еврейской общине Маргуоны (Мерва), что подтверждено руинами древних синагог и черепками с надписями на иврите и еврейскими именами со II века до н. э.

⁴⁰ Внутренняя крепость города сохранила название «Гяур-кала», что в пер. с языков тюркской группы значит «крепость неверных», см: [8, с. 219–220; 17, с. 77].

прибыв из далеких краев, он хитростью пробрался во дворец [23, с. 175–231], о чем красноречиво пишет Низами (ок. 1141 — ок. 1209). Однако любой письменный источник (история, литература, поэзия) рассказывает о прошлом современным понятийно-терминологическим языком, что относится и к новоперсидской — «исламской» истории Барбада.

Заключение

Музыка устно-профессиональной традиции задает принципиальные вопросы через собственно звучащий текст: концептуализация классической традиции иранской музыки началась в восьмом веке на арабском языке, до тринадцатого столетия протекала по канону древнегреческой науки, но и после обретения самости предъявляла эстетику тождества, не разъясняющую саму себя. Может показаться, что поющие-и-играющие статуэтки музыкантов, музыкальные сцены на древних рельефах и образцах искусства Передней Азии навсегда потеряли возможность обрести свой голос. Однако «крайняя консервативность» (А. Кристенсен) классической музыкальной традиции региона в целом и сегодня проявляется в процессе связывания мелодий в композиционное целое.





Контраст между западной и восточной классическими традициями становится все очевиднее по мере отдаления от древнего Ктесифона (современного Багдада) на восток к границам Китая и на запад к странам Магриба. Каждая из ветвей устно-профессиональной музыки предъявляет один доминирующий тип мышления, тогда как второй выдавливается на периферию. Например, композиционная стратегия в жанровой модели *maqom* в Центральной Азии запускается через субстанцию-«тему»-*hānah* (слов. «дом», «жилище»). Будучи квадратной структурой, она обычно анализируется в термине «период». Здесь, однако, язык описания музыки не противоречит мелодической материи, передавая суть ее становления через мелодическую линию-*ḥaṭṭ* и дополнение -*ḥang*. Эта звуковая субстанция выстраивается структурами, крайние тоны которых, подобно рамке, очерчивают границы мелодического высказывания и формируют две равнозначные опоры как «геракловы столбы» в описанном Е.В. Герцманом античном ладовом мышлении. Возникают иерархически организованные события вокруг каждой опоры, а мелодическое высказывание в границах «темы» предстает как опоясанное опорами-«колоннами» субстанциальное целое, подобно колоннам Персеполиса (от греч. «город персов») — Чехель Менара (перс. «Сорок колонн»), или Садестуна (пехл. «Сто колонн»). Так проявляется основа-корень в индоевропейской языковой семье, субстанциально выделяя себя в деривате по типу *лес*→н-ой / -н-ич-ий, или *дом*→-ик /-ов-ой /-а-шн-ий. В каждом улавливается основа слова, наделенная значением — так в звучащем потоке улавливается музыкальная тема и ее преобразования (вариантные, вариационные и прочие).

Ничего подобного не происходит в жанровой модели *dastgāh* (западно-иранская традиция), если рассматривать подлинную традицию⁴¹, где отсутствие темы/версии в мелодике нормативной структуры (*radif*) заполняется рядоположенными

⁴¹ В XX веке данная традиция во всей строгости сохранялась в вокальной школе выдающегося певца Махмуда Карими (1927—1984) и его ученицы Парисы (р. 1950). Анализ творчества другого ученика — выдающегося иранского певца Мухаммада Резы Шаджарийана (1940—2020) — обнаруживает явный слом традиции в период после эмиграции на Запад.

неметризованными процессами/событиями, не готовыми к поглощению большими из них на протяжении многочасовой многочастной композиции. Такие же процессы предъявляет морфосинтаксический тип языков афроазиатской макросемьи: в библейском (имперском) арамейском и древнееврейском основа-корень «КТВ» наполняется значением благодаря неразрывным процессам-флексиям⁴², таким как $K\leftrightarrow T\leftrightarrow V$ (писание), $Ka\leftrightarrow Ta\leftrightarrow V$ (писарь), $Ka\leftrightarrow T\leftrightarrow Ba\leftrightarrow H$ (писака), $mi\leftrightarrow X\leftrightarrow Ta\leftrightarrow Ba$ (стол), а в арабском — $Ki\leftrightarrow Ta\leftrightarrow B\leftrightarrow un$ (книга), $ma\leftrightarrow K\leftrightarrow Tu\leftrightarrow Bun$ (написанное), $Ka\leftrightarrow Ti\leftrightarrow Bun$ «писарь/писатель», $ma\leftrightarrow K\leftrightarrow Ta\leftrightarrow Batun$ (библиотека) и так далее. Нетрудно заметить, что словообразование/словоизменение в этом случае протекает иначе, нежели в субстанциальной картине мира, предъявляет иной гештальт и такую «логико-смысловую закономерность мышления» (понятие ак. А.В. Смирнова [25; 32]), при которой «осмысленность исчезает, как только мы пытаемся взять какую-либо ее составляющую изолированно и превратить ее в ‘элемент’, как если бы мы могли иметь дело с неким ‘атомом’, с неким простым началом» [25, с. 138].

Формулируемая в завершении гипотеза состоит в том, что (1) работая с понятиями «индоевропейская языковая семья» или «семитская языковая семья», мы описываем *контрастные механизмы передачи и обработки звуковой информации*, которые (2) проявляются как универсальные для разных сфер интеллектуальной деятельности, включая музыку, где они (3) выражены двумя формулами музыкального процесса, такими как $i \Rightarrow m \Rightarrow t$ (ак. Б. Асафьев) и $i \Leftrightarrow t = m^{-\text{temporality}}$ (Г.Б. Шамилли), (3) чувствительными к логико-смысловым закономерностям мышления и (4) закрепленными в гештальте. Следовательно, мыслить принципы деривации вербальной и музыкальной речи как единые — значит провести в междисциплинарной перспективе⁴³ гештальтное морфосинтаксическое (для языка) описание структур⁴⁴, опираясь (1) на факт языковой общности культур на длительном промежутке времени и (2) предположение о способности устной музыкальной традиции удерживать тот или иной гештальт при смене доминирующего языка.

⁴² В классической арабской языковой теории определяются как «харф», см. [24; 26].

⁴³ Опыт сотрудничества, см.: [20].

⁴⁴ О гештальтном морфосинтаксическом описании языков, см.: [7].

Список литературы:

1. *Акрамова С.Х.* Изучение наследия музыкантов эпохи Борбада // Номаи Донишгох. Ученые записки. Scientific notes. 2016. № 2 (47). С. 41–45.
2. *Аноним XIV века* («Мухаммад Нишапури»). ‘Ilm-i mūsīqī «Познание музыки» / Исследование, перевод с персидского и комментариев Г.Б. Шамилли // Шамилли Г.Б. Философия музыки. Теория и практика искусства maqām / Г.Б. Шамилли; отв. ред. И.К. Кузнецов. М.: ООО «Садра»: Издательский дом ЯСК, 2020. 552 с.
3. *Бартольд В.В.* Работы по исторической географии и истории Ирана. М.: Наука, 1971. Т. VII. 663 с.
4. *Бернфельд С.З.* Дебарим рабба // Еврейская энциклопедия Брокгауза и Ефрона. т. 7: Данциг — Ибн-Эзра, стлб. 35–37.
5. *Боев Э.Б.* Идеология государственного национализма в Иране в период правления династии Пехлеви (1925–1979 гг.): диссертация ... кандидата Исторических наук: 07.00.03 / Боев Эрадж Бегиджонович; [Место защиты: ФГАОУВО «Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского»], 2017. 200 с.
6. Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: история и современность / Ред-сост.: Раджабов А.Р., Гейзер Э.Г., Ульмасов Ф.А., Хакимов Н.Г. Душане: Дониш, 1990. 486 с.
7. *Бородай С.Ю.* К вопросу о связи структуры языка и логико-смысловых конфигураций // Семинар «Музыка в культуре», Государственный институт искусствознания, Москва, 16 мая 2022. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SeM8pgh0vL8> (дата обращения: 08.08.2022)
8. *Булгаков П.Г.* Из арабских источников о Мерве // Труды ЮТАКЭ. Т. XII. Ашхабад. 1963. С. 213–224.
9. *Геворгян А.* Ислам, арийская идея и иранский национализм // Российский журнал исследований национализма. 2013. № 1. С. 58–60.
10. *Геродот.* История в девяти книгах / Пер. и прим. А. Стратановского. Л.: Наука, 1972. 599 с.
11. *Григорян, А.* У истоков искусства музыки. (Опыт музыкальной палеонтологии). Ереван: Гитутюн. 2008. 233 с.

12. *Дмитриев В.А.* Этнический состав Сасанидской армии по данным Позднеантичной письменной традиции // Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные и психолого-педагогические науки. 2010. С. 88–97.
13. *Дьяконов И.М.* Языки древней Передней Азии. М: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1967. 492 с.
14. Исторические взаимосвязи музыкальных культур. СПб., 1992. 268 с.
15. *Кароматов Ф., Эльснер Ю.* Макам и маком // Музыка народов Азии и Африки. Выпуск четвёртый. М., 1984. С. 88–136.
16. Концептуализация музыки в авраамических традициях — 2018: коллективная монография / Отв. ред. док. искусствоведения Г.Б. Шамилли. М.: Государственный институт искусствознания, 2018. 336 с.
17. *Кошеленко Г.А.* Культура Парфии. М., 1966. 220 с.
18. *Лезов С.В.* Арамейские языки // Семитские языки. I. Аккадский язык. Северозападносемитские языки. Москва: Academia, 2009. С. 415–532.
19. *Микульский Д.В.* «Золотые копи...» ал- Мас‘уди и их место в арабо-мусульманской словесности // Мас‘уди, Абу-л-Хасан ‘Али ибн ал-Хусайн ибн Али. Золотые копи и россыпи самоцветов [История Аббасидской династии 749–947]. М.: Наталис, 2002. С. 6–46. (Сер. «Восточная коллекция».)
20. Музыка — Философия — Когнитивистика = Music — Philosophy — Cognitive Science: тезисы Международной междисциплинарной научной конференции памяти М.Г. Арановского, 26 сентября 2018 / Государственный институт искусствознания [и др.]. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2018. 75 с.
21. Основы иранского языкознания. Среднеиранские языки. М.: Наука, 1981. 554 с.
22. *Поспелов Е.М.* Географические названия мира. Топонимический словарь / отв. ред. Р.А. Агеева. 2-е изд., стереотип. М.: Русские словари, Астрель, АСТ, 2002. 512 с.
23. *Рейснер М.Л., Чалисова Н.Ю.* Персидская классическая лирика: к проблеме генезиса // Лирика: генезис и эволюция. М.: Российский государственный гуманитарный ун-т, 2007. С. 175–231.
24. *Смирнов А.В.* «Звук» vs. «звучание»: осмысление категории *ḥarf* в арабском и европейском языкознании // «Рассыпанное» и «собранное»: когнитивные приемы арабо-мусульманской культуры / Отв. ред. А.В. Смирнов. М.: ООО «Садра»: Издат. Дом ЯСК, 2017. С. 11–94.

25. *Смирнов А.В.* Логика. Язык. Сознание. Смысл. М.: Языки славянской культуры, 2015. 712 с.
26. *Смирнов А.В.* Событие и вещи. М.: Садра: Издательский Дом ЯСК, 2017. 232 с.
27. *Файзиев О.О.* Творческое наследие Барбада // Проблемы современной науки и образования. 2019. № 11–1 (144). С. 104–106.
28. *Хакимов Н.Г.* Исторические этапы формирования музыкальной культуры таджиков (эпоха древности и раннего средневековья). Автореферат на соиск...доктора исторических наук. Худжанд, 2006. 50 с.
29. *Шамилли Г.Б.* Философия музыки. Теория и практика искусства taqām. М.: Языки славянских культур, Садра, 2020. 552 с.
30. *Шамилли Г.Б.* Возможен ли универсальный язык описания музыки? // Проблемы онтологии музыки: коллективная монография / Ред.-сост. Г.Б. Шамилли. М.: Государственный институт искусствознания, 2018. С. 346–376.
31. *Шамилли Г.Б.* Классическая музыка Ирана. Правила познания и практики. М.: Композитор, 2007. 447 с.
32. *Шамилли Г.Б.* Классическая музыка Ирана. фундаментальные категории теории и практики. Диссертация на соиск. ... доктора искусствоведения. М., 2009. 409 с.
33. *Шамилли Г.Б.* Разомкнутая форма как метафора, термин и феномен // «Рассыпанное» и «собранное»: когнитивные приемы арабо-мусульманской культуры / Отв. ред. А.В. Смирнов. М.: ООО «Садра»: Издательский Дом ЯСК, 2017. (Философская мысль исламского мира: Исследования. Т. 10). С. 95–221.
34. *Юнусов Р.Ю.* Макомы и мугамы. Ташкент: Фан, 1978. 88 с.
35. *Юнусова В.Н.* Творческий процесс в классической музыке Востока. Автореферат диссертации на соиск... доктора искусствоведения. М., 1995. 50 с.
36. *Amīr-hān.* Risālah-i bahr-i šenaḥtan-i naḡamāt. Azərbaycan Milli Akademiyasının Əlyazma İnstitutu. Б-5006. S. 1a–17b. (Рукопись на перс. яз.).
37. *Anonim XVIII.* Bahjat al-qulūb. – Azərbaycan Milli Akademiyasının Əlyazma İnstitutu. – М-446. – S. 1a–52b. (Рукопись на перс. яз.).
38. *Behruzī, Šāpur.* Čehrahā-ye musiqi-e Irān, 2nd ed., Tehran, 1993.
39. *Boyce, Mary.* Middle Persian Literature // Handbuch der Orientalistik. Abt.1. Bd.4. Abs.2: Literature, Lief.1, Leiden, 1968. Pp. 31–66.
40. *Brown F., Driver S.R., Briggs C.A.* A Hebrew and English Lexicon of the Old Testament with an appendix containing the biblical Aramaic. Oxford: Clarendon, 1907. 1185 p.

41. *Christensen, Arthur*. L'Iran sous les Sassanides. Copenhagen: Levin and Munksgaard, 1936. 559 p.
42. *Christensen, Arthur*. Some notes on Persian melody names of the Sasanian Period // Dastur Hoshang Memorial Volume: Being Papers on Iranian Subjects. Bombay. Fort Printing Press, 1918. Pp. 368–377.
43. *Dehkhoda A.* Loghatname // <https://dehkhoda.ut.ac.ir/fa> (дата обращения 11.09.2022).
44. *Dehkordi, Morteżā Hoseyni*. Ney-Dāwud, Morteżā // Encyclopædia Iranica. URL: <https://www.iranicaonline.org/articles/ney-dawud-morteza> (дата обращения 20.02.2022).
45. *Doerfer G.* Türkische und Mongolische Elemente im Neupersischen, 4 vols., Wiesbaden, 1963–1975.
46. *During J.* Dastgāh // Encyclopædia Iranica. URL: <https://iranicaonline.org/articles/dastgah> (дата обращения 04.07.2022).
47. *During J.* La musique iranienne. Tradition et évolution, Paris, 1984. 243 p.
48. *Easton M.G.* Illustrated Bible Dictionary. Third Edition. Grand Rapids, MI: Christian Classics Ethereal Library. 1897. 1050 p.
49. *Gnoli G.* Politique religieuse et conception de la royauté sous les Achéménides // Acta Iranica 2, 1974. Pp. 117–190.
50. *Goodman, Martin*. Jews in a Graeco-Roman World, Clarendon Press: Oxford 2002. 293 p.
51. Hebrew and English Lexicon of the Old Testament with an Appendix Containing the Biblical Aramaic based on the Lexicon of William Gesenius and Translated by Edward Robinson. Boston-New York-Chicago, 1906. 1084 p.
52. History of al-Tabari, the. Vol. 4: The Ancient Kingdoms / Translated by Moshe Perlmann. New York: State University of New York Press. 1978. 205 p.
53. *Hüttenmeister F.* Die Antike Synagogen in Israel. V. 1. Die Jüdischen Synagogen, Lehrhäuser und Gerichtshöfe. Wiesbaden, 1977. Ss. 336–339.
54. *Schmitt R.* Achaemenid dynasty // Encyclopædia Iranica, I/4. Pp. 414–426.
55. *Schumacher G.* Across the Jordan. 1866. 167 p.
56. *Schwarz H. G.* An Uyghur-English Dictionary. Western Washington University, 1992. 1082 p.
57. *Shirazi, Kutb al-Din*. Durrat al-Taj li-Gurraṭ al-Dabāj. Ed. Sayyid Muhammad Mishkat. Vol. I–V. Tehran, 1938–1941.
58. *Tsuge G.* Āvāz / Encyclopædia Iranica // Vol. III, Fasc. 1. Pp. 32–35.

59. 'Urmawī, Şafī al-Dīn, al. Kitāb al-adwār fī ma'rifa al-nağamyya al-adwār. Cairo, 1986. (Ha араб. яз.)