

MƏXƏZŞÜNASLIQ
ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЕ
SOURCE STUDIES

УДК 78.072.2:78.031

DOI 10.65058/IYSD3275

ЗАМЕТКИ ПО ИСТОРИИ МУЗЫКИ ЗАПАДНОЙ АЗИИ:

МАРК Э. КОЭН О ДРЕВНЕШУМЕРСКИХ ПЛАЧАХ И ТЕРМИНЕ АҲÛ

ГЮЛЬТЕКИН ШАМИЛЛИ*

доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник,

Государственный институт искусствознания, Москва

E-mail: shamilli@yandex.ru

<https://orcid.org/0000-0003-2033-0587>

Для цитирования: Шамилли, Г. Заметки по истории музыки Западной Азии: Марк Э. Коэн о древнешумерских плачах и термине аһû // Bakı: Musiqi dünyası. Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı. – 2026. Cild 28. № 2 (107), s.8-28.

Резюме

Впервые на русском языке предлагается обзор трудов американского филолога, шумеролога (ассиролога) Марка Э. Коэна. Дана характеристика древнешумерских плачей на основе его фундаментального двухтомного труда *The Canonical Lamentations of Ancient Mesopotamia* («Канонические плачи Древней Месопотамии», 1988), включающего вводную статью, транслитерации и переводы двуязычных шумеро-аккадских текстов. Читатель познакомится с систематизацией древнего литературного жанра плачей, их структурно-типологической характеристикой, и версией М. Коэна о происхождении плачей-balaḡ с инструментальным сопровождением и нестандартных плачей-аһû (публикуется русский перевод фрагмента его книги). Автор статьи полагает, что литературный язык плачей (шум. eme-sal, «изящный язык»), исполняемых высокими голосами храмовых жрецов-gala, может быть рассмотрен в музыкальном аспекте как корень западноазиатской традиции профессионального музицирования; высказывает предположение о том, что с началом ислама тысячелетний опыт плачей реконтекстуализировался в вокально-инструментальных жанрах искусства maqām и ашугов в Ираке и Азербайджане, где сохраняется эстетический эталон высокотесситурных мужских голосов в (ср. ар. ḡinā' raqīq «изящное пение»). Цель статьи — ввести древнешумерские плачи в образовательные программы по музыкальному источниковедению и истории музыки Западной Азии.

Ключевые слова: история музыки, источниковедение, древнешумерские плачи, балаг (balaḡ), агы (аһû), макам, искусство ашугов, шумеры, Западная Азия, Марк Коэн.

* ©Гюльтекин Шамилли, 2026.

Введение

В истории музыки встречаются случаи полного забвения явлений, некогда игравших фундаментальную роль в развитии общества и мировой культуры. К ним принадлежат месопотамские плачи, первые в истории человечества профессиональные музыкально-поэтические композиции, исполняемые респонсорием и антифоном под аккомпанемент ударных и струнных музыкальных инструментов (см. ниже) с четвертого тысячелетия до н.э. Шумерский язык (самоназвание *eme-gi7(r)* «родной язык») стал языком плачей древних шумер (самоназвание *sag-gi-gi* «черноголовые») с 4-го тысячелетия до н. э., а около 2000 года до н. э. был вытеснен аккадским языком из разговорной речи, продолжая использоваться в качестве языка религии, делопроизводства и образовательной системы вплоть до начала нашей эры.

На протяжении тысячелетий происходила канонизация клинописных текстов, сохранившихся до наших дней на глиняных таблицах. Менялись письменные языки плачей с шумерского на аккадский и арамейский вплоть до III века н.э., однако многочисленны были их устные языки, ставшие литературными в более поздние периоды истории. В этом взаимодействии возникали новые термины и концепты, передававшие древнейший практический опыт, по сей день сохраняющийся в традиции и культуре народов Западной Азии, включая Южный Кавказ. Первое обсуждение длительного процесса реконтекстуализации месопотамских плачей в музыкальных жанрах устно-профессиональной традиции *maqām* состоялось в докладе автора настоящей статьи, прочитанного на Международной междисциплинарной научной конференции «Риторика плача с древности до современности» 21 мая 2024 года в Государственном институте искусствознания [9]. Доказательная база этой концепции является темой отдельной работы. Она частично представлена в опубликованной статье [8, р. 1—12] и подготавливается к изданию в формате коллективной монографии.

Строго говоря, представленный в настоящей статье анализ труда Марка Э. Козна является запоздалой реакцией постсоветской музыкальной науки на фундаментальный двухтомный труд, обнародованный в 1988 году. Последний имеет далеко идущие последствия не только для шумерологии, но и музыкального источниковедения и истории музыки, хотя работы М. Козна до сих пор не введены в образовательные программы. Так случилось, что в XX веке истоки профессиональной музыки Западной Азии связывали с древнегреческим наследием, доисламским Ираном или собственно началом ислама, но не

месопотамскими цивилизациями, ставшими первопричиной культурной трансгрессии на все без исключения близлежащие регионы. Культурный сегмент «Древнего Востока» практически выведен из музыкального образования вкупе с изучением языков Западной Азии. Такая установка сыграла свою глубоко отрицательную роль в понимании причинно-следственных связей, включая выстраивание объективной нелинейной картины развития музыкальных жанров и форм. По этой причине многие современные явления классической и культовой музыки словно повисли в воздухе без опоры на то, что тысячелетиями без какой-либо конкуренции функционировало как корень профессиональной музыкальной региональной традиции. Таковы были месопотамские плачи, поэтому пришло время обратиться к данной тематике, начав с последовательного описания классических работ в данной области знаний.

Марк Э. Коэн и его работы

Марк Э. Коэн — известный американский учёный, филолог, шумеролог (ассириолог), является автором фундаментальных исследований, сфокусированных по нескольким ключевым направлениям. Прежде всего это жанр древнешумерских плачей (с 4000 до н.э.), а также культовые календари Западной Азии и аннотированные словари шумерского языка, в которых автор приводит большое количество цитат, контекстуально подтверждающих значение словарных единиц. Марк Э. Коэн сочетает в себе профессионального переводчика и исследователя широкого профиля. По той причине, что он работает непосредственно с первоисточниками — клинописными табличками, — транскрибирует их, переводит и анализирует в культурном и ритуальном контексте, его подход позволяет не просто читать литературные тексты, но и понимать, как они вписывались в жизнь и религиозные практики древних обществ. Остановимся коротко на его основных работах.

Монография *Balaḡ-compositions: Sumerian Lamentation Liturgies of the Second and First Millennium B.C.* «(Композиции-balaḡ: шумерские литургические плачи второго и первого тысячелетий до н.э.)» вышла в свет в 1974 году, а позднее была переиздана совместно с Дэвидом Сперлингом в *Journal of the American Oriental Society* в 1980 году. В исследовании затрагиваются вопросы систематизации плачей по языку и функции на те, что предшествовали композициям типа balaḡ и те, что приобрели в данном термине ясные очертания самостоятельного жанра; ставится проблема их изучения как литературных жанров. Это направление активно развивается учеными, предположения и доводы М. Коэна подтверждаются и подвергаются пересмотру и интерпретации с различных точек зрения. В частности, первоначальное связывание им термина balaḡ исключительно с ударным

инструментом со временем обросло подробностями, которым будет уделено внимание в другой работе автора настоящей статьи.

Содержание плачей-balaĝ обычно носило скорбный характер: они оплакивали разрушения городов и храмов, включали гимнические элементы, восхваляющие богов и т.д. Важно принять во внимание тесную взаимосвязанность оплакивания с предзнаменованиями, которые записывались в специальные сборники текстов (tēmartu)¹ Плачи являлись также и реакцией на знамения и средством искупления последствий от нарушения закона. Они выполняли важную общественную и социально-культурную роль в месопотамских городах, связывая все стороны жизни эмоциональной реакцией на чувство искупления в звуке, жесте и слове. Исполнителями плачей были специальные храмовые жрецы-плакальщики — gala (шум.) или kalû (аккад.), которые адаптировали тексты под конкретные задачи, вносили изменения в списки богов, городов и храмов. Большинство из сохранившихся текстов сопровождаются подстрочным переводом на аккадский язык и включены в серию kalûtu («знания жреца kalû») первого тысячелетия до н. э.

Другая монография Марка Э. Козна *Sumerian Hymnology: The Ersemma* («Шумерская гимнография: Эршемма», 1981) посвящена одному из древних литературных жанров, написанных на шумерском диалекте emesal. Термин eršeṃma буквально означает «воплъ под барабан (šeṃ)». До нас дошли копии этих текстов, датируемых старовавилонским периодом. Вероятно, они интенсивно переписывались, являясь частью канонических плачей.

Монография *The Cultic Calendars of the Ancient Near East* («Культовые календари Древнего Ближнего Востока», 1993) представляет самое крупное исследование ученого, в котором Марк Козн реконструирует календари и связанные с ними культовые праздники в разных регионах Западной Азии — от Угарита и Месопотамии до современного Ирана, охватывая период примерно с 2500 до 100 года до н. э. Он сравнивает лунные и солнечные календари разных народов Древней Месопотамии — эблаитов, мари, эмара, шумер, амореев, израильтян, ассирийцев, вавилонян и эламитов, описывает праздники живого и загробного мира, анализирует теории происхождения некоторых из календарей. Содержание книги структурировано в хронологическом порядке, содержит много

¹Tēmartu (аккад., мн. ч. tēmarātu) — ближе всего к слову «знамение, предзнаменование». Фиксируют само явление и его толкование в астрологических сериях для небесных предзнаменований. Типичная запись: «šumma tēmartu ša...» — «если знамение, касающееся...». То есть šumma задаёт условие, а tēmartu — само явление-знак. В то время как шумерская лексика чаще описывает отдельные действия и явления, канонические сборники предзнаменований формируются именно аккадской традицией, опирающейся на более ранние практики.

транслитераций шумерских и аккадских слов и развёрнутые комментарии, помогающие проникнуть в мир древности и увидеть его признаки в современной культуре.

Наконец, относительно недавний и наиважнейший труд Марка Е. Коэна — *Annotated Sumerian Dictionary* («Аннотированный шумерский словарь», 2023), служит ценным источником сведений в том числе и о музыке для исследователей широкого гуманитарного профиля.

Помимо написания фундаментальных трудов М. Коэн активно участвует в цифровых проектах по сохранению и изучению клинописи. Существенные сдвиги в этой области позволяют соединить благодаря разработке специальных программ при помощи искусственного интеллекта разрозненные фрагменты таблиц, реконструировать и проникнуть в мировоззрение и социальные структуры древних обществ, чтобы изменить представление о них как о мифах и «лавке старьевщика», представляющей интерес лишь для ограниченного числа специалистов.

Ниже читатель познакомится с основными положениями фундаментальной работы Марка Э. Коэна «Канонические плачи древней Месопотамии» (1988), а также узнает о перспективах исследования древнешумерских плачей в контексте современных музыкальных традиций Западной Азии.

Систематизация плачей

Во введении книги М. Коэн выражает признательность Мигелю Сивилу (1926–2019) — одному из крупнейших шумерологов XX–XXI вв., специалисту по шумерскому языку и литературе, известному своей работой над текстами из Ниппура и фундаментальными исследованиями шумерской лексики и грамматики, а также Самуэлю Ною Крамеру (Симха Ной Крамер, 1897–1990), автору исследования по истории шумер, выдвинувшему несколько любопытных гипотез. Оба специалиста помогали ему в идентификации фрагментов табличек из различных музейных коллекций, включая Британский музей и Йельскую вавилонскую коллекцию. «Канонические плачи» содержат внушительный аппарат, в том числе список сокращений, содержащий перечень аббревиатур, используемых в ассириологии (специфические сокращения для конкретных текстов и божеств). Информативная часть книги сосредоточена в ее вводной главе, а за подтверждением и дополнением основных положений читатель может обратиться к транслитерациям, переводам и комментариям к ним. Среди последних — ABZU PELAM («Оскверненный Абзу») — плач, связанный с очистительными ритуалами; ASERA («Город в стенаниях»); E TURGIN NIGINAM («Дом окружен, словно загон для скота»); ENEMANI ILU ILU («Слово его — плач! Плач!»); MUTIN NUNUZ DIMA («Сотворение мужчины и женщины»); ZIBUM

ZIBUM («Восстань! Восстань!») — плачи, посвященные Ашшуру и Энлилю и многие другие, в том числе и те, что помечены словом *aḫû* в неоассирийском каталоге ассирийского царя Ашшурбанипала (668—627 до н.э.)²

Имеет смысл обратить внимание на два основных хронологических периода плачей — старовавилонский, который начинается примерно с 2120 и продолжается до 1595 года до н.э., и первое тысячелетие до нашей эры (табл. 1).

Таблица 1. Сводная таблица шумеро-аккадских плачей (сост. Г.Б. Шамилли)

Период	Язык / Диалект	Тип источников
Старовавилонский (XX—XVII вв. до н.э.)	Шумерский (Emesal и основной), аккадский	Призмы ³ , цилиндры-каталоги, таблички из Ларсы
I тысячелетие до н.э.	Шумерский (Emesal), аккадский (переводы)	Таблички из библиотеки Ашшурбанипала в Ниневии, копии из Ашшура и Аккада
Селевкидский (305—240 до н. э.)	Шумерский (Emesal), аккадский	Ритуальные тексты из Урука, таблички с музыкальными нотациями

К первому периоду относятся ранние версии плачей, включающие цилиндры-каталоги и специфические находки, такие как текст ENEMANI ILU ILU (культовый плач, связанный с храмом Экур бога Энлиля в Ниппуре и его привратником Калкалом)⁴ и табличка из Ларсы. Первое тысячелетие до н.э. представлено поздними редакциями (корпус текстов из библиотеки Ашшурбанипала) и копиями селевкидского периода. Шумерский язык фигурирует в большинстве текстов до конца старовавилонского периода, а так называемый язык «эмесаль» представляет специфический диалект, на котором написаны почти все плачи типа *balaḡ* и *erṣemma* (см. ниже). Что касается аккадского языка, он использовался для межстрочных переводов шумерских текстов и комментариев к ним. В поздних копиях из библиотеки Ашшурбанипала встречаются параллельные пассажи на шумерском и аккадском, что дает основание называть эту традицию шумеро-аккадской.

Думается, что несмотря на отсутствие научной традиции называть *emesal* музыкальным языком, это явление не может быть привязано исключительно к словесности. Будучи неразмеченным мелизматическим пением храмовых жрецов, часть которых

² В 1849 году большую часть этой библиотеки (хранилась в северо-западном дворце на берегу Евфрата) обнаружил британский археолог Остин Генри Лэйард, а остальную часть в противоположном крыле дворца — его ассистент Ормуз Рассам. Все находки были вывезены на хранение в Британский музей (Лондон).

³ Многогранник или долгогранник; ограненная с боков стопка.

⁴ Приводится в написании, соответствующем оригиналу и принятом в шумерологических исследованиях.

проходила ритуал кастрации, оно звучало в высокой тесситуре (ср. с ар. ġinā' raqīq) и получило жанровые определения в зависимости от аккомпанирующего музыкального инструмента (balaġ, adab, tigi, eṣṣemma и др.). Например, плачи, исполнявшиеся в сопровождении лиры-balaġ, стали называться balaġ и аналогично тому плачи-eṣṣemma, исполнявшиеся в сопровождении барабана-ṣem. Термины balaġ и taqribtu разделяются соответственно, как то, что происходит от названия музыкального инструмента и указывает на собственно музыкальный жанр и его исполнение, и то, что указывает на письменные тексты.

Вопросы, находящиеся в стороне от прямых интересов филологии и исторической науки, на мой взгляд, имеют первостепенное значение для музыковедения. Например, каким образом специфическое сопровождение на струнном и ударном инструментах соотносено с характером музыкальной речи, которая оценивается учеными как богато орнаментированная и приближенная к жанровым образцам искусства taqām? Этот вопрос особенно любопытен с точки зрения неомогенности образцов искусства taqām, нормативная структура которых либо основана на метроритмических формулах (Магриб, Центральная Азия) либо носит ритмически свободный характер (Западная Азия, включая Южный Кавказ). Повлиял ли выбор инструмента на ритмически свободный или упорядоченный характер мелодики, и если так, то как сказанное выше соотносилось с композиционным целым и формировало картину музыкально-поэтических жанров Месопотамии?

В неоассирийских каталогах плачи разделялись (1) по *объекту поклонения* — основное деление происходило между плачами, посвященными мужским божествам и женским; (2) по *каноническому статусу* — среди плачей мужским божествам выделялись «стандартные» и «нестандартные». Что же касается способа хранения информации, то в Месопотамии наиболее распространённым материалом для письма были глиняные таблички:

«На влажную глину наносили оттиски стилусом, и после высыхания на солнце или обжига она затвердевала, сохраняя текст. На глиняных табличках писали официальные письма и послания, хозяйственные архивные тексты, юридические документы, религиозные тексты, а также списки предзнаменований, учебные тексты и поэзию. Благодаря длительному использованию глиняных табличек в качестве основного материала для письма и долговечности обожжённой глины до наших дней дошло поразительное количество таких табличек. Табличка — это особая категория текстов, написанных на обожженной глине. Здесь не делается различий между жанрами, а учитывается только

материал и размеры предмета, будь то линза или прямоугольник. Другие формы письма, такие как дощечки для письма, призмы и цилиндры, относятся к другим категориям... Категория «Табличка» также отличается от категории «Бирка», поскольку, несмотря на то, что эти предметы могут быть практически идентичными глиняными табличками с выпуклыми надписями, бирки выполняли особую административную функцию и представляли собой новый этап в развитии письменности» [10].

Структурная характеристика

Плачи первого тысячелетия до н.э. состоят из отдельных разделов, или структурных единиц, визуально отделенных друг от друга на глиняной табличке жирной поперечной горизонтальной линией, тогда как в текстах старовавилонского периода эти разделы в большинстве случаев нумеровались и помечались термином *kirugu*. Между тем случаи пространственного разделения текста таблички встречались и раньше, в чем можно было бы усмотреть черты преемственности. Например, такой метод разделения текста использовался в старовавилонских традициях, в Сиппаре⁵. Он указывает на древние корни плачей, которые М. Коэн, будучи филологом, описывает в зависимости от (1) их разделения на структурные блоки, (2) использования специфических однострочных вставок (3) и наличия стандартной формулы завершения (*kisu*) с мольбой о восстановлении храма. Эти наблюдения, на мой взгляд, имеют прямое отношение к музыке, — тому как распевались эти тексты внутри многочастных, очевидно мультимодальных композиций с многократными повторами, указывающими на респонсорий и антифон.

В структуре плачей I тыс. до н.э. присутствует особый тип коротких разделов — однострочные единицы, которые встречаются между относительно крупными частями текста. М. Коэн предполагает, что эти строки могут быть остатками более древнего структурного элемента *gisgigal*, иначе говоря, *антифонного пения*, который мог быть коротким, иногда всего в один стих. Думается, что «проходящее» наблюдение Марка Коэна за однострочными вставками может дать историческому музыковедению много больше, чем скептицизм относительно возможности реконструировать музыкально-поэтические жанры Древности. Благодаря наблюдению ученого мы не только узнаем о термине антифон

⁵ Сиппар (шумер. *Zimbir* — «город птиц») — один из древнейших городов Месопотамии, располагавшихся на берегу Евфрата к северу от Вавилона (современная территория Ирака; городище Телль-Абу-Хабба). Известны два города с таким названием, которые расположены на расстоянии пяти километров друг от друга, но часто рассматриваются как единый городской комплекс: Сиппар-Яхрурум (Телль-Абу-Хабба) — главный культовый центр почитания бога солнца Уту (Шамаш) с храмом Эбббар («Сияющий дом»), а также Сиппар-Амнанум (Дер) — центр почитания богини Аннунитум с храмом Эульмаш.

(gisgigal), но и понимаем, как на основе структурной организации текста получать наиболее полную информацию о музыкальной стороне явления.

В первом тысячелетии до н.э. заключительный раздел плача был строго регламентированным и стилистически обязательным компонентом композиции. Формула завершения состояла из двух элементов: (1) мольбы о восстановлении храма (М. Коэн приводит фразу «Мольба о том, чтобы кирпичная кладка храма <...> была восстановлена») и (2) и завершающей фразы, которая определяется в термине *kisu* (ср. с «запечатыванием»-*khatīma* в современной классической композиции-*dastgāh*). Плачи в формуле закрытия/завершения содержали страстное обращение к богам, риторические вопросы, после которых следует техническая пометка *kisu*. Эти элементы подчеркивали ритуальную функцию плача: он исполнялся не только для выражения скорби, но и был необходимым условием для восстановления священных строений.

Термин *kisu* происходит от шумерского выражения *ki-su-bi(-im)*, или «финальная часть гимна», что является маркером всей композиции, а не просто названием финальной молитвы. Эта функция сочетается с формулой восстановления, о которой только что говорилось. В старовавилонский период функция слова *kisu* терминологически не была проявлена однозначно и отсутствовало его обязательное использование. М. Коэн также указывает на конкретные примеры, в которых содержится термин *kisu*, но отсутствует формула о восстановлении храма — это плач, посвященный Инанне ВМ 96933 из 29 разделов, «Плач по Думузи» ВМ 87518 и другие.

Полагаю, что именно этот тип плачей по божествам, относящийся к «допотоптому» периоду, мог быть со временем адаптирован Ахеменидами, поклонявшимися после захвата Вавилона богу Мардуку и богине Иштар (шум. Инанна, ассир. Астарт) вместе с семитским населением Месопотамии. В то время как иудаизм уже наложил запрет на поклонение идолам (вторая заповедь) и вырабатывал в пространстве Иерусалимского храма формы вокально-инструментального музицирования, исключая какие-то бы ни было кинетические элементы, уводящие внимание от чистого звука и звучания, элита ахеменидской империи на протяжении более чем трех столетий участвовала в ритуальных церемониях оплакивания, продолжающихся по сей день в мечетях и на улицах шиитских городов как удерживаемая память о прошлом. В театрализованных мистериях (*taziyya*) оплакивания смерти имама Хусейна задействована та же самая респонсорная форма музицирования, сопровождающаяся самоповреждениями как этически и эстетически канонизированными действиями древнешумерских плачей; дополнительно к тому уличные

барабанные шествия и много другое дают основание для анализа и изучения генетической связи этих явлений — исследования плачей от древности до современности.

О происхождении плачей *balaĝ*

В старовавилонский период заключительная часть плача могла представлять собой (1) текст без формулы закрытия; (2) текст повествовательного характера, (3) текст с эмоциональными возгласами (автор приводит цитату «О его сердце! О его печень!» в плачах UTU... EKURA, A URUMU IME и ASER GITA) (4) и текст с отсутствием пометы *balaĝ*. М. Коэн особо обращает внимание на то, что городские плачи старовавилонского периода хотя и называются «плачами» в современных исследованиях, они содержат обозначения *balaĝ* и заключительных формул. К таковым относится «Плач по Ниппуру [4], «Плач по Уруку» и «Плач по Эриду» (неизданная диссертация М. Грина) и «Плач по Шумеру и Уру» [1]. Они написаны не на диалекте *emesal*, а на стандартном шумерском языке и по этой причине вряд ли бы исполнялись жрецами-gala.

Добавления формул, таких как *kisu* и мольба о восстановлении храма, стали *стилистически обязательными в первом тысячелетии до н.э.*, включая новоассирийский и нововавилонский периоды. Отсутствие рубрик *balaĝ* в городских плачах, по убеждению М. Коэна, является признаком ранних (старовавилонских) текстов жанра, который послужил *вдохновением для более поздних канонических плачей (balaĝ), но терминологически к ним еще не относился.* Думается, этот факт еще раз подтверждает практику более поздней концептуализации музыкально-поэтической традиции в конкретном термине, что, однако, не указывает на то, что сама традиция в ранний период была принципиально иной.

М. Коэн утверждает, что ранние городские плачи, такие как «Плач по Уру» (или Ниппуру) послужили прямым вдохновением для создания нового жанра — литургических плачей- *balaĝ*, которые начали формироваться в старовавилонский период (около 1900 г. до н.э.)⁶ и позже стали каноническими. Он указывает на прямую связь между «Плачем по Уру» и плачем-*balaĝ* IMMAL GUDEDE; на то что плач UDAM KI AMUS содержит строки, общие с более ранним текстом «Проклятие Аккада» и так далее. Он вводит в систематизацию плачей образцы с эволюционировавшей структурой, отмечая, что *в более поздних канонических плачах структурные элементы городских плачей начали деградировать или исчезать:* если в городских плачах антифон исполнялся после каждого раздела-*kirugu*, в плачах-*balaĝ* он превращается в короткий однострочный рефрен. Ученый полагает, что те плачи, которые вошли в канон I тысячелетия до н.э. (39 плачей из библиотеки

⁶ Их можно было бы назвать «послепотопными плачами».

Ашшурбанипала), прошли процесс канонизации между XVI и XII веками до н.э. (E TURGIN NIGINAM, UTUGIN ETA, URU AMIRABI и A URUMU IME) и формально не относились к городским. В то же время М. Коэн выделяет признаки, по которым ранние городские и более поздние плачи-balaĝ должны быть рассмотрены не как противоречащие друг другу, а разные с филологической точки зрения литературные категории: (1) относительно *языка* городские плачи написаны на обычном стандартном шумерском, а balaĝ — на диалекте emesal; (2) относительно *исполнителей* городские плачи не были частью литургии жрецов-gala, в то время как balaĝ стали их исключительной прерогативой; наконец, (3) согласно *ритуальной цели* городские плачи были мемориальными, а balaĝ создавались для ритуалов сноса (razing) старых храмов перед постройкой новых.

Эти факторы напрямую влияют на вопросы каталогизации и хранения текстов плачей, обсуждение работы древних писцов по копированию и систематизации табличек для библиотеки, даже на ритуальный контекст и связь с календарем. Однако ни один из них, на мой взгляд, не свидетельствует о прерывании традиции с точки зрения ее музыкального интонирования — неразмеченного пения высокими мужскими голосами. Несмотря на реконтекстуализацию традиции, утрату ритуальной функции, она сохраняется в Азербайджане (см. Джаббар Гарягды, «Manəndi-Müxalif»⁷ и Машади Мухаммад Фарзалиев, «Bayatı»⁸) и в Ираке (см. Салман Моше, «Hakimi»⁹ и Аль-Хадж Джамиля Багдади «Husayni va Dashti»¹⁰) в искусстве maqām и mūgam, включая респонсорий, который осуществляется через пение певца и мгновенный ответ в партиях кеманчи, тара, кануна и других инструментов, что длительное время рассматривалось в контексте «полифонии», однако должно быть кардинально переосмыслено с точки зрения собственной западноазиатской традиции.

Не менее важной представляется тема *музыкальной нотации в позднеавиловских копиях шумерских плачей*. Музыкальные пометы видимо служили указанием для певцов и инструменталистов. Обратим внимание на фрагмент текста, скопированный писцом Нидинту-Ани из города Дер. Согласно колофону, табличку положили в северном крыле

⁷ Джаббар Гарягды, «Manəndi-Müxalif» / The Traditional Music of Azerbaijan / Muğam sənəti / Muğam antologiyası / Azərbaycan xanəndələri. 1-ci albom // https://enene.musigi-dunya.az/disk1_cabbar.html / (06.06.2026).

⁸ Машади Мухаммад Фарзалиев, «Bayatı» / The Traditional Music of Azerbaijan / Muğam sənəti / Muğam antologiyası / Azərbaycan xanəndələri. 1-ci albom // https://enene.musigi-dunya.az/disk1_ferzeliyev.html / (06.06.2026).

⁹ Салман Моше бен Рабби Ниссим, «Hakimi» / <https://iraqimagam.blogspot.com/2024/08/salman-moshe-maqam-iraqi.html> / (06.06.2026).

¹⁰ Аль-Хадж Джамиля Багдади «Husayni va Dashti» / <https://www.youtube.com/watch?v=eF5T0DZioqM> / (06.06.2026).

храма Эдимкалькалама, чтобы обеспечить здоровье Ану-ле'и — заклинателя, заказавшего эту копию. По мнению М. Коэна, существует два возможных объяснения относительно появления музыкальных знаков. Они могли возникнуть в результате механического переноса, когда писец Нидинту-Ани копировал их знак в знак с более древнего оригинала, даже если табличка предназначалась не для исполнения, а для хранения в храме. С другой стороны, могло быть так, что табличка была частью продолжавшегося ритуала и имела активное культовое назначение. «Плачи *balaḡ* копировались и использовались значительно позже неоассирийского периода. Многие поздне-вавилонские копии, датируемые, по всей вероятности, непосредственно перед или в период персидского владычества (речь об Ахеменидах — Г.Ш.), содержат толкования, которые с высокой степенью вероятности являются музыкальными знаками для сопровождающего инструмента или пения, что ясно свидетельствует о живости этого жанра в поздней месопотамской культуре. Эти нотные знаки отсутствуют в более ранних неоассирийских таблицах, однако встречаются во многих поздних селевкидских копиях» [3, р. 23]. М. Коэн отправляет читателей, интересующихся проблемой музыкальной нотации, к работам [5, WO 4 277], также к (RIA 3 435) и [6, р. 335], он называет другие поздневавилонские таблички с нотацией, такие как MLC 1862, MLC 1852, MLC 2076, MLC 1868 и таблички Селевкидов — SBH 1, 5, 8, 9, 16, 17, 23, 33, 40, 43, 52, 56 и 59. Эта тема сегодня требует особого внимания и изучения.

О термине *aḥû*

Мне кажется также принципиально важным обсуждение терминологического значения слова *aḥû* в связи с сохранившимися на Кавказе плачами *aḥi* (азерб. “aḡi”), типовое название которых звучит почти так же как предмет нашего обсуждения. В азербайджанском языке трансформация фонемы «у» на «ы» могла произойти в результате монгольского нашествия, что наблюдается в широко употребляемых словах, таких как *Baku*¹¹/*Bakı*, *oglu/oglı* и других. И здесь важно не принимать *aḥi* за случаи сопряжения *aḥû* в грамматической форме существительного («рука», «рукоятка», «сила (способность)», «часть», а также «брат»)¹², например, «сестра брата» (*aḥāt aḥi*), когда это слово завершается звуком «и»; и разобраться в соотношении двух слов — *aḥû* и *uḥ* (название поминального обряда на западе Азербайджана), имеющих один и тот же протосемитский корень 'aḥ (Arabic : 'aḥ أَّح, Syriac : 'aḥā ܐܚܐ, Hebrew : 'aḥ אָח, Ugaritic : aḥ 𐎠𐎡𐎴, Ge'ez : 'əḥw). В значении «рука» как части тела термин *aḥû* мог бы указывать на композиционную функцию

¹¹ Во всех арабографичных сочинениях название города Баку завершается буквой «вав», передающей звук «у». Аналогично тому название «Баку» встречается на всех европейских картах с древности до 1920 года.

¹² См.: *Aḥu* / <https://assyrianlanguages.org/akkadian/list.php> (дата обращения 07.07.2026).

в структуре плачей, которую термин *ауақ* («нога») выполняет в азербайджанском *mūgam*, указывая на завершение музыкальной мысли и раздела на постоянной опоре лада. Однако М. Коэн рассматривает слово *аһû* как форму прилагательного со значением «неканонический», имеющим аналог в шумерском BAR : 𒂗 (= *аһû₁*), и старается найти логику между этим словом и структурными характеристиками 39-ти плачей в каталоге Ашшурбанипала, о котором говорилось выше. Вниманию читателей предлагается перевод фрагмента книги Марка Э. Козна, посвященного анализу термина *аһû* в данном неоассирийском каталоге.

«{16 Начало перевода} В первой группе из тридцати девяти произведений плачи были дополнительно упорядочены по божеству, к которому обращен каждый из них:

3	<i>balaĝ no</i>	Энки
6		Энлилю
1		богине Нинтинугге
1		богине Гуле
2		Энлилю
1		Ассуру
2		Энлилю
1		писец отмечает, что начало не сохранилось
1		Мардуку
1		табличка сломана, строка не сохранилась
2		Асарлуху
3		Уту
1		Ишкуру
3		Нинурте
1		Набу
2		Нергалу
6		нестандартные плачи, имеющие то же самое начало, что и шесть ранее перечисленных <i>balaĝ</i>
1		имя божества не сохранилось
1		Шульпее

В колофоне к неоассирийскому каталогу писец подытожил свою работу от имени библиотеки Ашшурбанипала такими словами:

“[Это каталог] первых табличек из серии жрецов-gala. Я сопоставил те, которые были доступны; многие не разглядел (и поэтому) не включил... В соответствии с копиями табличек из Ассура и Аккада, я перенёс их на таблички, я..., и я сопоставил их, и поместил их в библиотеку Эзиды храма Набу, который находится в Ниневии, [городе] моего господина...”.

Таким образом, наш писец описывает объём своей работы: копирование табличек жрецов-gala и каталогизацию по начальным инципиту. Это копирование, возможно, не ограничивалось одной копией каждого сочинения. Из табличек и фрагментов, которые нам удалось собрать воедино, для трех плачей сохранились частично остатки двух разных копий, и ещё для одного сохранились по крайней мере части трёх копий из библиотеки Ашшурбанипала.

Возможно, что некоторые из этих текстов не скопированы писцом нашего каталога, а собраны и привезены в Ниневию, другие же служили образцами для копирования. В URU AMIRABI имеются расхождения в одних и тех же шумерских и аккадских отрывках, что указывает на то, что эти таблички представляют собой не просто дополнительные копии из одного и того же источника¹³.

Из различных источников очевидно, что порядок включения плачей-balaĝ в этот каталог был применен и к плачам, скопированным для библиотеки Ашшурбанипала, поскольку копии, написанные специально для его библиотеки, содержат начало следующего плача в конце каждого сочинения¹⁴. Однако у нас нет табличек с balaĝ, написанных {17} неовавилонским шрифтом с подзаголовками к следующему плачу. Поэтому единственное свидетельство того, что такая композиция использовалась за пределами библиотеки Ашшурбанипала, содержится в учебных табличках из Ура с фрагментами от пяти до десяти строк из различных плачей-balaĝ, причем в каждой из них

¹³ «Для определения различных копий конкретного плача мы рассматривали только те таблички, которые содержали фрагменты как минимум двух разных kirugu. (Табличка, содержащая только часть одного kirugu и не имеющая идентифицирующего колофона, могла фактически принадлежать к другому плачу, который содержит тот же kirugu). Мы выделили две куййюские копии AABBA HULUNA, UTU EKURA и ASER GITA. Мы можем выделить три куйунджикские копии URU AMIRABI».

¹⁴ «Куйунджикские колофоны, указывающие на следующий плач-balaĝ, встречаются в ENEMANI ILU ILU, ZIBUM ZIBUM по Энлилю, UDAM GUDEDEAS и MUTIN NUNUZ DIMA. Хотя все четыре заключительные таблички написаны неоассирийским шрифтом, только в MUTIN NUNUZ DIMA сохранилось достаточно колофона для определения того, была ли табличка написана писцом, составившим наш каталог; предположение основано на том, что колофоны к каталогу и к плачу почти идентичны. Единственным исключением из порядка, используемого в неоассирийском каталоге, является фрагмент K.7031, написанный неоассирийским шрифтом. Этот фрагмент содержит заключительный колофон для UDAM GUDEDEAS, но имеет заголовок USUMGIN NI SIA, который в неоассирийском каталоге находится через два плача после UDAM GUDEDEAS».

имеются фрагменты примерно из шести плачей¹⁵. Примечательно, что порядок фрагментов в каждой табличке соответствует неоассирийской каталогизации. Однако в конце селевкидских колофонов из eršemma к плачам Инанны URUHULAKE и AsER GITA отсутствуют подзаголовки, указывающие на следующий плач¹⁶. Таким образом, учебные таблички из Ура являются единственным свидетельством использования такой композиции каталога за пределами библиотеки в Ниневии.

Порядок, отраженный в неоассирийском каталоге, представляет собой стандартизированное расположение, по крайней мере, в некоторых местах или в определенные периоды времени. Тогда вопрос состоит в том, инициировал ли этот порядок наш писец или его каталог просто отражал уже существующий порядок. У нас есть четыре древневавилонских цилиндра, которые представляют собой каталоги плачей-balaĝ. Список всех четырех каталогов плачей-balaĝ не сохранился в неоассирийском каталоге, однако только в двух из них имеются по крайней мере два инципита, которые также встречаются в каталоге Ашшурбанипала. В обоих случаях порядок balaĝ не соответствует расположению в неоассирийском каталоге. К сожалению, за исключением небольшого фрагмента ZIBUM ZIBUM из Ашшура, *мы не располагаем никаким материалом balaĝ, который можно было бы датировать периодом между старовавилонским и неоассирийским периодами. Таким образом, мы столкнулись с тысячелетним разрывом в наших знаниях о традиции плача balaĝ* (курсив мой —Г.Ш.). Мы можем только догадываться, что составитель нашего неоассирийского каталога установил то, что должно было стать фиксированным порядком плачей-balaĝ, хотя, как обсуждается ниже, отсутствие инципита к восемнадцатой записи balaĝ в каталоге вызывает серьезные вопросы.

Три особенности этой последовательности являются проблематичными.

Во-первых, вставка плача по Ашшуру среди плачей Энлиля. Похоже, это произошло из-за плача по Ашшуру, имеющего тот же инципит, что и следующий, указанный для Энлиля. Это, по-видимому, является основанием для внедрения Ашшура в группу Энлиля.

Во-вторых, в каталоге перечислены шесть balaĝ Энлиля, за которыми следуют два [плача] по богиням [Нинтинутге и Гуле], а затем еще четыре по Энлилю. Мы могли бы ожидать, что эти два произведения, посвященные богиням, будут включены во вторую основную группу из восемнадцати плачей по женским божествам. Однако содержание этих двух сочинений демонстрирует стилистическое сходство с плачем Энлиля, черты которого

¹⁵ «UET 6/2 №№ 203-205. Таблицы №№ 200, 202 и 207 также содержат отрывки. Однако нам не удалось идентифицировать более одного фрагмента в каждой из этих тренировочных табличек».

¹⁶ «SBH 53 и SBH 54».

отсутствуют в других плачах по женским божествам. Всепроникающие на протяжении всего первого тысячелетия до н. э. повторения плачей-balaĝ по Энлилю представляют собой базовый шаблон рефрена, состоящего из списка богов Ана, Энлиля, Энки, Асарлухи, Энбилулу, Музедбасы и Дикумахама. Повторы balaĝ MUTIN NUNUZ DIMA на протяжении первого тысячелетия до н. э. содержат эти шаблоны из Энлиля, в то время как их нет ни в одном другом плаче по богиням¹⁷. Другой обычный для Энлиля рефрен в URUHULAKE Гулы не встречается в плачах по богиням¹⁸. А список храмов в URUHULAKE опять же характерен только для плачей по мужским божествам¹⁹. Мы предполагаем, что эти стилистические особенности стали причиной включения двух balaĝ в эту часть каталога, а не в группу плачей по женским божествам.

Наконец, возникает проблема с расположением шести нестандартных плачей. Порядок расположения плачей в каталоге [Ашшурбанипала] большей частью представляется логичным: они разделяются на посвящённые мужским богам и женским²⁰. **{18}** Плачи, посвящённые мужским богам, делятся на “стандартные” (в них отсутствует обозначение aĥû после инципита)²¹ и “нестандартные” (они обозначены после инципита аккадским термином aĥû). В рамках стандартной группы элементы текста расположены в соответствии с богами, начиная с верховных — Энки и Энлиля. Внутри раздела нестандартных плачей порядок инципитов совпадает с порядком в стандартной части. Учитывая этот системный подход к упорядочению текстов, становится особенно интересным, что шесть нестандартных композиций были перечислены перед последними двумя предположительно стандартными плачами E TURGIN HULAM и DINGIR PAEA. Как видно из схемы расположения остальных элементов, их размещение после нестандартных плачей должно было иметь какую-то логическую причину.

Неоассирийский каталог содержит шесть плачей-aĥû. Этот аккадский термин означает “внешний, чужой, дополнительный” и часто записывается с помощью шумерского логограмма BAR, который передает те же самые значения в шумерском языке. Если допустить использование aĥû в значении литературного произведения, противоположным ему станет термин damqu (“хороший”), записываемый с помощью шумерского логограмма SIG5. В нашем неоассирийском каталоге, однако, нет термина “стандартный”, поэтому

¹⁷ «MUTIN NUNUZ DIMA 54-65, 77-88».

¹⁸ «URUHULAKE 77-80».

¹⁹ «URUHULAKE98-108».

²⁰ «В шумерском языке отсутствует знак, который бы отличал мужских богов от женских. Поэтому наш писец указал на мужское начало главное мужское божество пантеона и женские божества б. Инанна, самое важное из женских божеств.»

²¹ «Начальный фрагмент текста из одного или двух слов».

только отсутствие термина *aḥû* позволяет классифицировать эти произведения как “стандартные”. Термин *aḥû*, в контексте, аналогичном нашему, наиболее часто встречается в отношении коллекций предзнаменований²². Данный термин [*aḥû*] обозначает *отдельные или группы знамений, которых нет в стандартном корпусе* (курсив мой—Г.Ш.). *Aḥû* также используется для описания полных табличек, содержание которых отличается от набора табличек стандартной серии. Следует отметить, что данный термин никогда не применяется в нашем каталоге к двум другим жанрам — *eṣemma* и *ṣuilla*, каждый из которых настолько краток, что не превышает одну таблицу. Наконец, тот факт, что во всех шести произведениях есть начальные части, дублирующие стандартные зачины плача *balaḡ*, кажется не просто совпадением. Тем не менее, само по себе дублирование начальных частей плача-[*balaḡ*] не может быть определяющим фактором для определения этих произведений как *aḥû*, поскольку стандартные плачи также содержат повторяющиеся начальные фразы: две с ZIBUM ZIBUM, две с AABBA HULUHA и две с URUHULAKE.

Если мы предположим, что *aḥû* обозначает сочинения, которые не входили в стандартный корпус плачей для жрецов-gala, то, напротив, инципиты, в нашем каталоге, которые не содержат это обозначение следует считать частью стандартного корпуса. Эти произведения использовались в установленные дни и по определенным случаям, поэтому легко понять, почему могла произойти такая стандартизация корпуса. Однако нам кажется странным, что наш писец не смог определить начало одного из этих “стандартных” плачей, восемнадцатой записи в каталоге, где писец пишет «не найдено». Тем не менее, сопутствующая *eṣemma* зафиксирована. Нас весьма удивляет, что писец не смог раздобыть полную копию этого произведения или, по крайней мере, узнать о начале плача, если этот *balaḡ* действительно был частью обычного корпуса. Наш писец (или писцы) должен был посвятить этому проекту столько времени и энергии и, очевидно, работать так методично, что почти невозможно представить, чтобы он не приложил усилий для того, чтобы узнать больше о “стандартном” произведении. <...>.

{19} Мы склонны полагать, что именно писец, нанятый Ашшурбанипалом, первоначально разработал порядок плачей. Однако у нас определенно есть проблема с объяснением того, почему плачи «E TURGIN HULAM» и «DINGIR PAEA» не расположены рядом с другими “стандартными” плачами. Мы предлагаем такое решение. Мы предполагаем, что первые тридцать один плачей каталога были стандартными, из общего корпуса, распространенного среди жрецов-gala (хотя, как обсуждалось выше, отсутствие

²² «Для получения ссылок см. CAD A/1 212 sub *aḥû* mng 2b».

начала восемнадцатой записи создает проблемы для этой гипотезы). Следующие же шесть плачей, обозначенные как aḥû, возможно, были вариантами, в которых в некоторых коллекциях заменили шесть плачей с тем же самым началом. Наш переписчик отмечает в колофоне каталога, что существовало множество других композиций, которые он не смог получить и поэтому не включил. На самом деле, у нас есть названия многих из этих плачей- balaḡ в ритуальных текстах. Последние два плача, E TURGIN HULAM и DINGIR PAEA, возможно, являются единственными двумя из набора «других» плачей, которые нашему переписчику удалось найти. Помимо DINGIR PAEA, balaḡ LUGAL DIMMER ANKIA является еще одним примером этих «других» плачей, для которых у нас есть копия первого тысячелетия до н.э. Эти плачи находились за пределами общего корпуса, но еще не обозначались как aḥû, потому что они никогда не заменяли и не являлись альтернативой ни одному из тридцати одного стандартных произведений. Возвращаясь к обсуждению слова aḥû, приведенному выше, можно сказать, что этот термин, по-видимому, относится к альтернативным вариантам текстов, но не к полной серии, для которой нет других примеров. Каждый из наших плачей представляет собой отдельную серию, и поэтому мы ожидаем, что термин aḥû будет применим только к альтернативному или варианту «стандартной» серии. E TURGIN HULAM и DINGIR PAEA не являются вариантами ни одного из тридцати одного стандартного плача²³ **Конец перевода»** (Cohen 1988, p. 16-19).

Таким образом, М. Коэн полагает, что понятия «стандартных (канонических)» и «нестандартных (неканонических)» плачей не привязаны к специальным терминам, а сам термин aḥû относится к альтернативным или вариантным текстам, а не полным самостоятельным сериям плачей. В контексте знамений неоассирийского корпуса это могли быть фрагменты, извлеченные непосредственно из основной серии, но не входящие в её стандартный набор. Поэтому пометка aḥû не применялась к коротким жанровым образцам плачей, таким как eṣṣemma и suilla, которые обычно не занимали более одной таблички.

По мнению М. Коэна, порядок расположения плачей в каталогах может быть выведен на основе логики, согласно которой «стандартные», или канонические плачи- balaḡ группировались по божествам, начиная от верховных богов-отцов — Энки и Энлиля к богам второго и третьего ряда. При этом *порядок следования «нестандартных» плачей в*

²³ Обратите также внимание на использование термина aḥû в серии предзнаменований Šumma Izbu (Leichty, 1970, TCS 4 22): «Термин aḥû очень сложен. Перевод ‘неканонический’ передает нюанс, что знамения, входящие в группу aḥû, не совпадают с предзнаменованиями основной серии, однако это не так. Знамения в группе aḥû полностью охватывают те, что имеются в основной серии и, насколько можно судить, взяты прямо из нее, при этом они не полностью совпадают с имеющимися в основной серии. Следовательно, можно предположить, что термин aḥû означает, что знамения являются „неканоническими“ относительно стандартной серии”.

каталоге в точности повторял порядок их стандартных аналогов. Практическое применение стандартного корпуса плачей- *balaḡ* использовался жрецами-*gala* в строго определенные запретные дни и по особым случаям, что и обусловило необходимость строгой стандартизации текстов.

Заключение

Таким образом, канонические древнешумерские плачи, обнаруженные в исследовании Марка Э. Коэна в параллельной шумеро-аккадской транслитерации и переводе на английский язык, представляют уникальный пласт мировой культуры, отражающий не только культурно-религиозные практики, но и лингвистические, музыкальные и ритуальные традиции региона. Их изучение позволяет увидеть и понять нить, связывающую прошлое с настоящим, обнаружить следы региональной трансгрессии древнешумерской культуры и начать их серьезное изучение с магистерских образовательных программ. Развитие этого направления особенно важно на фоне паранаучного подхода к древнешумерской литературе и культуре, когда схожие по звучанию слова-омофоны становятся основанием для сравнения и далеко идущих, но не обоснованных выводов о происхождении народов, языков и феноменов искусства.

Литература

1. Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament / Ed. by J. B. Pritchard. – 3rd ed. with Supplement. – Princeton : Princeton University Press, 1969. – 711 p.
2. Angi, B. J. The Ugaritic Cult of the Dead: A Study of Some Beliefs and Practices that Pertain to the Ugaritians' Treatment of the Dead: Master's thesis. – Hamilton : McMaster University, 1971. – 93 p.
3. Cohen, M. E. The Canonical Lamentations of Ancient Mesopotamia. – Potomac : Capital Decisions Ltd., 1988. – In 2 vols.
4. Edzard, D. Die zweite "Zwischenzeit" Babylonien. – Wiesbaden : Otto Harrassowitz, 1957. – 195 S.
5. Krecher, J. Zur Aussprache und Transkription des Sumerischen // Wissenschaftliche Veröffentlichungen. – 1968. – V. 4. – Pp. 252–277.
6. Lambert, W. G. The Converse Tablet: A Litany with Musical Instructions // Near Eastern studies in honor of William Foxwell Albright / Ed. by H. Goedicke. – Baltimore; London : The Johns Hopkins Press, 1971. – Pp. 335–353.
7. Leichty, E. V. The Omen Series Šumma Izbu. – Locust Valley, N.Y. : J. J. Augustin, 1970. – 242 p. – (Texts from Cuneiform Sources ; vol. 4).

8. Shamilli, G. B. Azerbaijan in the Map of Global History of Art: Discourse Through Boundaries of Music and Dance // Asian-European Music Research Journal (AEMR). – 2024. – Vol. 14. – Pp. 1—12.

9. Shamilli, G. B. Rhetoric of Lamentation: from Mesopotamian *balağ* to Art of Maqām // Rhetoric of Lamentation from Antiquity to the Present : International Scientific Conference (May 21-23, 2024). – Moscow : State Institute for Art Studies, 2024. – URL: <https://shamilli-mvk.sias.ru/en/conferences/12013> (Müraciət tarixi: 05.07.2026).

10. Tablet // Cuneiform Digital Library Initiative. – 2026. – URL: <https://cdli.earth/artifact-types/4> (Müraciət tarixi: 06.06.2026).

QƏRBİ ASİYA MUSİQİ TARİXİNƏ DAİR QEYDLƏR: MARK E. KOEN QƏDİM ŞUMER AĞILARI VƏ *AHŪ* TERMİNİ HAQQINDA

GÜLTƏKİN ŞAMİLLİ

*Sənətşünaslıq doktoru, aparıcı elmi işçi,
Dövlət Sənətşünaslıq İnstitutu, Moskva*

Xülasə

Məqalədə ilk dəfə olaraq amerikalı filoloq və şumeroloq Mark E. Koenin əsərlərinin icmalılı təqdim olunur, onun giriş məqaləsi, transliterasiyalar və Şumero-Akkad mətnlərinin tərcümələrindən ibarət olan iki cildlik "Qədim Mesopotamiyanın Kanonik Ağıları " (1988) əsəri əsasında qədim Şumer ağılarının xüsusiyyətləri müəyyən edilir. Tədqiqatda mərsiyələrin ədəbi janr kimi sistemləşdirilməsi, onların struktur xüsusiyyətləri, instrumental müşayiətlə əlaqəli *balağ* tipli ağıların mənşəyi müəyyən edilir və Koenin qeyri-standart ağılarının — *ahŭ*-nün mənşəyi konsepsiyası təhlil olunur. Məqalənin müəllifi hesab edir ki, *qala*-kahinlərinin yüksək səsləri ilə ifa edilən ağıların ədəbi dili (şum. eme-sal) musiqi kontekstində araşdırılarkən Qərbi Asiyanın peşəkar musiqi yaradıcılığı ənənəsinin kökü kimi qəbul edilə bilər. İslamın gəlişi ilə bu ənənə məqam sənəti kontekstində ölçüsüz zərif oxumanın (ar. ġinā' raqīq) üslubi anlayışına çevrilərək rekontekstləşdirilmiş, Azərbaycanda (Cabbar Qaryağdı, Seyid Şuşinski) və İraqda (Salman Moşe, Əl-Hac Cəmil Bağdadi) kişi səslərinin yüksək tessitura fenomenində qorunub saxlanılmışdır. Məqalədə M. Koenin kitabından Cənubi və Şimali Qafqazın müasir musiqi ənənəsinə uyğun olan qeyri-standart ağılar (*ahŭ*) haqqında bir parçanın rus dilinə tərcüməsi təqdim olunur. Məqalənin məqsədi Mark E. Koenin Qərbi Asiya musiqi mənbələrinin tarixi üzrə tədris planlarına daxil edilməli olan əsərlərinin aktuallığını nümayiş etdirmək, həmçinin oxucunun diqqətini indiki dövrdə keçmişə yönəldərək Qərbi Asiyanın bütün bölgələrində Şumer-Babil mədəni təsir gücünü və miqyasını qiymətləndirməkdir.

Açar sözlər: Musiqi tarixi, musiqi mənbəşünaslığı, qədim Şumer ağıları, *balag* (*balağ*), *ağı* (*ahŭ*), məqam, Qərbi Asiya, Cənubi Qafqaz, Mark Koen.

NOTES ON THE HISTORY OF WEST ASIAN MUSIC:

MARK E. COHEN ON ANCIENT SUMERIAN LAMENTATIONS AND THE TERM AĦÛ

GIULA B. SHAMILLI

*Doctor of Science in Arts, leading researcher, State Institute for Art Studies, Moscow***Abstract**

The article presents for the first time an overview of the works of the renowned American philologist and sumerologist Mark E. Cohen and provides a description of ancient Sumerian laments based on his fundamental two-volume work *The Canonical Lamentations of Ancient Mesopotamia* (1988), which consists of an introductory article, transliterations, and translations of Sumerian-Akkadian texts. The reader is presented with a systematization of laments as a literary genre. This article demonstrates their most general structural characteristics, describes the origins of balaġ-type lamentations associated with instrumental accompaniment, and Cohen's concept of the origin of non-standard lamentations-*aĥû*. The author of this article believes that the language of laments (shum. Eme-sal), performed by the high voices of gala priests, can be considered in a musical context as the root of the West Asian tradition of professional music-making, which, with the onset of Islam, was recontextualized into the stylistic concept of graceful unmetric singing (ar. ġinā' raqīq) in the context of the art of maqām and ashuqs was preserved in the phenomenon of high tessitura of male voices in Azerbaijan and Iraq (Jabbar Garyagdy, Seyid Shushinsky, Salman Moshe, Al-Haj Jamil Baghdadi ect.). Article is provided Russian translation of M. Cohen's hypothesis on the term *aĥû*, which remains relevant in the transcription *aĥi* in the territory of the South and North Caucasus. The author hopes that Mark E. Cohen's researches will become firmly established in programs on the history of musical source studies, and that this publication will help the reader to understand the past in the present and appreciate the power and force of the transgression of Sumerian-Babylonian culture throughout all regions of Western Asia without exception.

Keywords: History of music, music source studies, Ancient Sumerian lamentations, balag (balaġ), aĥû (aĥi), maqām, ashugs, Western Asia, Caucasus, Mark E. Cohen.

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 24.03.2026

Qəbulolunma tarixi: 15.04.2026