

Музыкальное искусство



Традиции и современность 

2024/ 1(14)

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Сетевое научное издание

УЧРЕДИТЕЛИ

Московская государственная
консерватория имени П. И. Чайковского

Казанская государственная консерватория
имени Н. Г. Жиганова

Уральская государственная
консерватория имени М. П. Мусоргского

ИЗДАТЕЛЬ

Московская государственная
консерватория имени П.И. Чайковского

Регистрационный номер: серия Эл № ФС77-
79083 от 25 сентября 2020 г.

ISSN 2782-1773

© Московская государственная консерватория имени П.И.
Чайковского

ПАРТНЕРЫ ИЗДАНИЯ

- Алтайский государственный институт культуры (Барнаул)
- Астраханская государственная консерватория (Астрахань)
- Бакинская музыкальная академия имени У. Гаджибейли (Баку)
- Восточно-Сибирский государственный институт культуры (Улан-Удэ)
- Государственная консерватория Узбекистана (Ташкент)
- Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы)
- Казахский национальный университет искусств (Астана)
- Кыргызская национальная консерватория имени Калыя Молдобасанова (Бишкек)
- Монгольский национальный университет искусств и культуры (Улан-Батор)
- Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки (Нижний Новгород)
- Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки (Новосибирск)
- Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова (Петрозаводск)
- Российская академия музыки имени Гнесиных (Москва)
- Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)
- Ростовская государственная консерватория имени С.В. Рахманинова (Ростов-на-Дону)
- Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург)
- Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (Саратов)
- Таджикская национальная консерватория имени Т. Сатторова (Душанбе)
- Таджикский государственный институт культуры и искусств имени Мирзо Турсунзаде (Душанбе)
- Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (Уфа)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

К. В. Зенкин (Москва) – главный редактор, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной и воспитательной работе (Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского);

Ф. А. Ульмасов (Душанбе) – зам. главного редактора, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусствоведения и теории музыки (Таджикский государственный институт культуры и искусств имени М. Турсунзаде);

А. М. Лесовиченко (Москва) – ответственный редактор, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник научно-аналитического отдела (Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского);

А. Н. Азимова (Ташкент) – доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки (Государственная консерватория Узбекистана);

А. Г. Алябьева (Москва) – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства (Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке);

М. В. Амгаланова (Улан-Удэ) – доктор культурологии, доцент, зав. кафедрой культурологии и искусствоведения (Восточно-Сибирский государственный институт культуры);

А. А. Амрахова (Москва) – доктор искусствоведения, доцент, зав. научно-аналитическим отделом (Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского);

Б. Б. Бородин (Екатеринбург) – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории и теории исполнительского искусства (Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского);

Л. В. Гаврилова (Красноярск) – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории музыки (Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского);

Т. Б. Гафурбеков (Ташкент) – доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории музыки и критики (Государственная консерватория Узбекистана);

А. Дашнямын (Улан-Батор) – Ph.D в области искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Института музыкального искусства (Монгольский национальный университет искусств и культуры);

У. Р. Джумакова (Астана) – доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры музыковедения и композиции (Казахский национальный университет искусств);

О. Э. Добжанская (Якутск) – доктор искусствоведения, доцент, профессор

кафедры искусствоведения (Арктический государственный институт культуры и искусств);

М. Н. Дрожжина (Новосибирск) – доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры музыкального образования и просвещения (Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки);

В. Р. Дулат-Алеев (Казань) – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории музыки, ректор (Казанская государственная консерватория им. Н.Г. Жиганова);

К. Ш. Дюшалиев (Бишкек) – доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры музыковедения и композиции (Кыргызская национальная консерватория имени К. Молдобасанова);

С. А. Елеманова (Алма-Ата) – доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыковедения и композиции (Казахская национальная консерватория имени Курмангазы);

Б. Т. Кабилова (Душанбе) – доктор исторических наук, главный научный сотрудник Института истории, археологии и этнографии (Национальная академия наук Таджикистана);

Е. К. Карелина (Кызыл) – доктор искусствоведения, доцент, начальник научно-исследовательского отдела (Международная академия «Хоомей»);

М. Г. Кондратьев (Чебоксары) – доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник искусствоведческого направления (Чувашский государственный институт гуманитарных наук);

А. Г. Коробова (Екатеринбург) – доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки (Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского);

А. Л. Маклыгин (Казань) – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории музыки и композиции (Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова);

Г. Р. Махмудова (Баку) – доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки, декан историко-теоретического факультета (Бакинская музыкальная академия имени У. Гаджибейли);

Т. И. Науменко (Москва) – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории музыки, проректор по научной работе, (Российская академия музыки имени Гнесиных);

А. Н. Соколова (Майкоп) – доктор искусствоведения, профессор, профессор Института искусств (Адыгейский государственный университет);

Т. И. Твердовская (Санкт-Петербург) – кандидат искусствоведения, доцент, проректор по научной работе (Санкт-Петербургская государственная

консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова);

С. И. Утегалиева (Алма-Ата) – доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры музыковедения и композиции (Казахская национальная консерватория имени Курмангазы);

К. Хисаока (Осака) – Ph.D, научный сотрудник Музея Минпаку;

Г. Б. Шамилли (Москва) – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора теории музыки (Государственный институт искусствознания);

В. Н. Юнусова (Москва) – доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории зарубежной музыки (Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского)

Технический редактор – О. И. Кузнецова

СОДЕРЖАНИЕ

ЛЮДИ И СОБЫТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ

К. Зенкин, Г. Махмудова, Е. Панкина

Результаты международного конкурса молодых ученых-музыковедов «Музыка стран Евразии в мировом контексте».....14

ИЗ РАБОТ ЛАУРЕАТОВ МЕЖДУНАРОДНОГО КОНКУРСА МОЛОДЫХ УЧЁНЫХ-МУЗЫКОВЕДОВ «МУЗЫКА СТРАН ЕВРАЗИИ В МИРОВОМ КОНТЕКСТЕ»

Б. Сайфиддинов

Полиостинатность как принцип структурирования в симфонических поэмах Толибхона Шахиди.....19

З. Хамзина

Жанровая палитра узбекской оперы: из прошлого в настоящее.....33

РЕГИОНАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Ф. Бахтияри

Шигабутдин Марджани и татарская музыкально-философская мысль XIX – начала XX века.....42

ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ, ОТЗЫВЫ

М. Есипова

Открывая новые горизонты... Прологомены к исследованиям армянской музыкальной иконографии и древней музыкальной терминологии.....53

MUSIC OF EURASIA
TRADITION AND THE
PRESENT

Online scientific edition

FOUNDERS

Tchaikovsky Moscow Conservatory

Zhiganov Kazan State Conservatoire

Ural Mussorgsky State Conservatoire

PUBLISHER

Tchaikovsky Moscow Conservatory

Registration certificate: El № FS77-
79083 of 25th September 2020
ISSN 2782-1773
© Tchaikovsky Moscow Conservatory

PARTNERS OF THE EDITION

Altay State Institute of Culture (Barnaul)
Astrakhan State Conservatory (Astrakhan)
Baku Music Academy (Baku)
East-Siberian State Institute of Culture (Ulan-Ude)
Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod)
Gnesins Russian Academy of Music (Moscow)
Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty)
Kazakh National University of Arts (Astana)
Kyrgyzstan National Conservatory (Bishkek)
Mongolian State University of Arts and Culture (Ulaanbaatar)
M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (Novosibirsk)
Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire (Petrozavodsk)
Russian Institute of Art History (Saint Petersburg)
Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Rostov-on-Don)
Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory (Saint Petersburg)
Saratov State Conservatoire (Saratov)
State Conservatory of Uzbekistan (Tashkent)
Tajik National Conservatory (Dushanbe)
Tajik State Institute of Culture and Arts (Dushanbe)
Ufa State Institute of Arts (Ufa)

EDITORIAL BOARD

K. V. Zenkin (Moscow) – Editor-in-Chief, Doctor of Arts, Full Professor, Vice-Rector for Research and Educational Work (Tchaikovsky Moscow Conservatory);

F. A. Ulmasov (Dushanbe) – Deputy Chief-Editor, Doctor of Arts, Associate Professor, Professor of Arts and Music Theory Department (Tajik State Institute of Culture and Arts);

A. M. Lesovichenko (Moscow) – Managing Editor, Doctor of Culturology, Ph.D. in Arts, Full Professor, Leading Researcher of Scholarly Affairs and Analytics Department (Tchaikovsky Moscow Conservatory);

A. G. Alyabieva (Moscow) – Doctor of Arts, Full Professor, Head of the Philosophy, History, Theory of Culture and Art Department (Moscow State Institute of Music);

M.V. Amgalanova (Ulan-Ude) – Doctor of Culturology, Associate Professor, Head of Culture and Art study Department (East-Siberian State Institute of Culture);

A. A. Amrakhova (Moscow) – Doctor of Arts, Associate Professor, Head of Scholarly Affairs and Analytics Department (Tchaikovsky Moscow Conservatory);

A. N. Azimova (Tashkent) – Doctor of Arts, Full Professor, Professor of Music Theory Department (State Conservatory of Uzbekistan);

B. B. Borodin (Yekaterinburg) – Doctor of Arts, Full Professor, Head of the History and Theory of Performing Arts Department (Ural Mussorgsky State Conservatoire);

A. Dashnyamyn (Ulaanbaator) – Ph.D. in Arts, Associate Professor of the Institute of Music Department (Mongolian State University of Arts and Culture);

O. E. Dobzhanskaya (Yakutsk) – Doctor of Arts, Associate Professor, Professor of Arts Department (Arctic State Institute of Culture and Arts);

M. N. Drozhzhina (Novosibirsk) – Doctor of Arts, Full Professor, Professor of Music Education and Enlightenment Department (Novosibirsk State Conservatory);

V. R. Dulat-Aleev (Kazan) – Doctor of Arts, Full Professor, Head of the Music History Department, Rector of Zhiganov Kazan State Conservatoire;

C. S. Dushaliev (Bishkek) – Doctor of Arts, Full Professor, Professor of Musicology and Composition Department (Kyrgyzstan National Conservatory);

U. R. Dzhumakova (Astana) – Doctor of Arts, Full Professor, Professor of Musicology and Composition Department (Kazakh National University of Arts);

T. B. Gafurbekov (Tashkent) – Doctor of Arts, Full Professor, Professor of the Music History and Criticism Department (State Conservatory of Uzbekistan);

L.V. Gavrilova (Krasnoyarsk) – Doctor of Arts, Full Professor, Head of the Music History Department (Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts);

K. Hisaoka (Osaka) – Ph.D, Scientific Researcher at Minpaku Museum;

B. T. Kabilova (Dushanbe) – Doctor of History, Chief Researcher of A. Donish Institute of History, Archeology and Ethnography (National Academy of Science of Tajikistan);

E. K. Karelina (Kyzyl) – Doctor of Arts, Associate Professor, Head of Research Department (International Khöömei Academy);

M. G. Kondratyev (Cheboksary) – Doctor of Arts, Full Professor, Chief Researcher of Arts Department (Chuvash State Institute of Humanities);

A. G. Korobova (Yekaterinburg) – Doctor of Arts, Full Professor, Professor of the Music Theory Department (Ural Mussorgsky State Conservatoire);

A. L. Maklygin (Kazan) – Doctor of Arts, Full Professor, Head of the Music Theory and Composition Department (Zhiganov Kazan State Conservatoire);

G. R. Makhmudova (Baku) – Doctor of Arts, Full Professor, Dean of Historical and Theoretical Faculty (Baku Music Academy);

T. I. Naumenko (Moscow) – Doctor of Arts, Full Professor, Head of the Music Theory Department, Vice-Rector for Research (Gnesins Russian Academy of Music);

G. B. Shamilli (Moscow) – Doctor of Arts, Leading Researcher of the Music Theory Department (State Institute for Art Studies);

A. N. Sokolova (Maykop) – Doctor of Arts, Full Professor, Professor of Arts Institute (Adyghe State University);

T. I. Tverdovskaya (St. Petersburg) – Ph.D. in Arts, Associate Professor, Vice-Rector for Research (Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory);

S. I. Utegalieva (Alma-Ata) – Doctor of Arts, Full Professor, Professor of Musicology and Composition Department (Kurmangazy Kazakh National Conservatory);

S. A. Yelemanova (Almaty) – Doctor of Arts, Associate Professor, Associate Professor of Musicology and Composition Department (Kurmangazy Kazakh National Conservatory);

V. N. Yunusova (Moscow) – Doctor of Arts, Full Professor, Professor of General Music History Department (Tchaikovsky Moscow Conservatory)

Technical editor – O. I. Kuznetsova

CONTENTS

PEOPLE AND EVENTS IN MUSICAL LIFE

K. Zenkin, G. Makhmudova, E. Pankina

The results of the International Competition of Young Musicologists "Music of the Eurasian countries in a global context"14

FROM THE WORKS OF THE WINNERS OF THE INTERNATIONAL COMPETITION OF YOUNG MUSICOLOGISTS "MUSIC OF EURASIAN COUNTRIES IN THE GLOBAL CONTEXT"

B. Sayfiddinov

Polyostinacy as a principle of structuring in Tolibkhon Shakhidi's symphonic poems19

Z. Khamzina

The genre palette of Uzbek opera: from the past to the present33

REGIONAL ASPECTS OF MUSIC CULTURE

F. Bakhtiiari

Shihabaddin Mardjani and Tatar musical-philosophical thought of the XIX- early XX century42

SURVEYS, REVIEWS, FEEDBACK

M. Esipova

Discovering new horizons... Prolegomena to the research of Armenian musical iconography and ancient musical terminology53



Меружан Хачатрян. Натюрморт.

Константин Зенкин
Гюльзар Махмудова
Елена Панкина

РЕЗУЛЬТАТЫ МЕЖДУНАРОДНОГО КОНКУРСА МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ-МУЗЫКОВЕДОВ "МУЗЫКА СТРАН ЕВРАЗИИ В МИРОВОМ КОНТЕКСТЕ"

Аннотация. Данный материал представляет собой попытку осмысления проведённого в октябре – декабре 2023 года Международного конкурса молодых ученых-музыковедов «Музыка стран Евразии в мировом контексте», организованного Московской государственной консерваторией имени П.И. Чайковского и Государственной консерваторией Узбекистана, на базе Государственной консерватории Узбекистана.

По поводу мероприятия высказались члены жюри.

Ключевые слова. Евразия, конкурс, музыковедение, наука, творческие связи.

В октябре – декабре 2023 года был проведён Международный конкурс молодых ученых-музыковедов «Музыка стран Евразии в мировом контексте», организованный Московской государственной консерваторией имени П.И. Чайковского и Государственной консерваторией Узбекистана, на базе Государственной консерватории Узбекистана. Решение жюри по итогам слушания выступлений претендентов во втором туре было следующим:

Студенты:

- 1 место Фидан Алиярзаде (Азербайджан), Элнура Беканова (Казахстан);
- 2 место Жансая Анарбаева (Казахстан), Елизавета Терехова (Россия);
- 3 место Тамелла Рзаева (Россия), Субхия Абдуматова (Таджикистан).

Аспиранты:

- 1 место Зарина Хамзина (Узбекистан);
- 2 место Юлия Якименко (Россия);
- 3 место Лачын Худайбердиева (Туркменистан).

Преподаватели:

- 1 место Диляра Ислямова (Узбекистан), Бехруз Сайфиддинов (Таджикистан);
- 2 место Лаззат Сулейманова (Казахстан);
- 3 место Наргиз Кенгерли (Азербайджан).

Впечатлениями поделились члены жюри.

К.В. Зенкин, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной и воспитательной работе Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского:

Конкурсы научных работ – форма профессионального соревнования весьма специфичная. Спортивный лозунг «быстрее, выше, сильнее» здесь не работает. Всегда

есть доля субъективизма в подходе как к конкретной работе, так и к проблематике, разработкой которой занимается тот или иной автор. Тем не менее, проводить конкурсы надо. Это стимулирует активность молодых учёных, заставляет их добиваться более высокого качества при подготовке своих текстов, вникать в труды старших коллег, что способствует осознанию своего места в науке. Кроме того, конкурсант готовится к устным выступлениям, которые являются особой, совершенно необходимой гранью профессионализма музыковеда. Конкурсы важны и для лидеров музыковедения, принимающих участие в работе жюри: они обеспечивают им широкое поле наблюдений над логикой развития исследовательских потоков и позволяют выявлять в них слабые места. Наконец, конкурс – прекрасная возможность создать фонд материалов для публикации в научном журнале¹.

Все три задачи в ходе Первого Международного конкурса молодых учёных-музыковедов «Музыка стран Евразии в мировом контексте», проведённом в соответствии с решением его учредителей – Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, Государственной консерватории Узбекистана и сетевого научного издания «Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность», решены в полной мере. Мы получили 37 работ, из которых 27 были допущены к рассмотрению в первом туре (отсев был произведён по формальным признакам соответствия требованиям конкурса [2]), 14 прошли во второй тур. Участники конкурса являлись гражданами восьми стран (Азербайджан, Казахстан, Китай, Кыргызстан, Россия, Таджикистан, Туркменистан, Узбекистан).

Хочу обратить внимание, что победителями стали представители не всех государств. Это вполне объяснимо, поскольку конкурс русскоязычный. Здесь имеет значение не только собственно исследовательская составляющая, но и качество изложения на русском языке. По понятным причинам в бывших республиках СССР владение русским языком лучше, чем в Китайской народной республике (соревновательность – вещь неизбежная). Не сомневаюсь, что опыт прошедшего конкурса станет стимулом для наших китайских коллег предпринять дополнительные усилия в этом направлении, что наверняка принесёт свои результаты.

Должен сказать, что лично меня удовлетворили итоги конкурса. Постараемся сделать так, чтобы подобные мероприятия стали систематическими, поскольку это даёт хороший импульс для общения с коллегами и установления новых плодотворных связей. Не исключено, что вдобавок к уже рождённому ежегодному конкурсу, который наверняка останется «привязан» к центральноазиатскому региону (поскольку именно здесь остро стоит задача сохранения русскоязычного музыковедческого наследия), мы организуем конкурсы и в других регионах Евразии – дальневосточных, восточноевропейских и так далее, которые будут ставить каждый раз свои специфические цели и задачи.

Е.В. Панкина, доктор искусствоведения, профессор, проректор по учебной работе Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки:

Первый Международный конкурс молодых ученых-музыковедов «Музыка стран Евразии в мировом контексте» основан на большой и благородной идее сохранения и поддержания в евразийском пространстве русскоязычного музыковедения, его традиций в областях проблематики, методологии, понятийно-категориального аппарата. Заявленная в названии конкурса направленность отражает столь характерное для российской музыкальной науки стремление к открытости, внимательному и доброжелательному постижению разных явлений музыкальной культуры в самом широком контексте.

¹ Идея использовать ресурсы журнала для активизации профессиональной жизни музыковедческого сообщества появилась с момента формирования нашего издания [3]. Соответствующие пожелания высказывались и позднее [1].

Заданный организаторами конкурса смысловой посыл оказался очень своевременным, о чем свидетельствуют география, количество и качество представленных работ, а также высокая степень заинтересованности членов жюри и аудитории при проведении очного второго тура, вылившаяся в ряде случаев в компактные, но весьма интенсивные научные дискуссии. Особенно ценной стороной конкурса оказалась уникальная возможность личной встречи в стенах Государственной консерватории Узбекистана представителей учебных заведений России и стран Средней Азии, Азербайджана, Китая, а также молодых исследователей – студентов, аспирантов, педагогов, которые получили возможность не только непосредственно обсудить новые научные идеи и результаты, но и вновь убедиться в глубинной целостности русскоязычного музыковедения, в отсутствии языковых и содержательных границ.

Учредителям конкурса удалось совершить настоящий прорыв в профессиональном взаимодействии исследователей разных стран и регионов, преодолеть объективные организационные затруднения, что позволяет рассчитывать на дальнейшее развитие проекта.

Г.Р. Махмудова, доктор искусствоведения, профессор Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибейли:

Первый Международный конкурс молодых ученых-музыковедов «Музыка стран Евразии в мировом контексте» явился очень значимым событием для развития музыковедения на постсоветском пространстве, для установления широких научных связей между молодыми исследователями.

Выражаю глубокую благодарность учредителям конкурса – Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, Государственной консерватории Узбекистана, сетевому журналу «Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность». Особую признательность выражаю инициатору проведения конкурса, председателю жюри и главному редактору журнала Константину Зенкину, а также активным членам оргкомитета Фирузу Ульмасову, Андрею Лесовиченко, Шойисте Ганихановой и Ольге Кузнецовой за прекрасно выполненную работу.

Проведенный конкурс, безусловно, имел своей целью поддержку молодых исследователей, содействие их профессиональному росту, установление международных контактов в сфере научно-исследовательской деятельности в условиях современного мира.

Логичным представляется проведение конкурса в два тура. Первый тур был дистанционным – отбор участников осуществлялся на основании присланных статей. Положительным решением была организация второго тура в формате конференции – живой дискуссии, где участники выступали с докладами и отвечали на вопросы членов жюри.

Для Бакинской Музыкальной Академии имени У. Гаджибейли участие в Первом Международном конкурсе молодых ученых-музыковедов «Музыка стран Евразии в мировом контексте» стало важным событием. Участники конкурса от академии Фидан Алиярзаде (1 место в номинации «студенты») и Наргиз Кенгерли (3 место в номинации «преподаватели») с достоинством представляли азербайджанскую музыкальную науку. Они были приглашены на заседание Ученого Совета, где их поздравил ректор Академии, народный артист СССР и Азербайджана, профессор Фархад Бадалбейли. Он отметил большую важность проведения конкурсов подобного масштаба, поблагодарил инициаторов и организаторов конкурса, подчеркнул необходимость выхода наших молодых ученых-музыковедов на международную арену. Поскольку оба участника из Азербайджана подключались к конференции в формате онлайн, была выражена надежда и большое желание на будущее участвовать офлайн в конкурсах-конференциях, более активно и непосредственно налаживать связи с молодыми учеными других стран.

Хочу привести слова победителей конкурса от Азербайджана.

Наргиз Кенгерли: «Для меня стало большой радостью участие в международном конкурсе молодых ученых-музыковедов «Музыка стран Евразии в мировом контексте». Конкурс-конференция проходил в очень теплой, дружественной обстановке. Поразило профессиональное отношение участников и организационного комитета. Вопросы и пожелания членов жюри привели к новым размышлениям и умозаключениям, что является главным, на мой взгляд, достижением, за что я от души благодарна уважаемым ученым-музыковедам. Хочется и в дальнейшем участвовать в подобных международных конференциях, так как это стимулирует к развитию, работе над собой и ведет к профессиональному росту».

Фидан Алиярзаде: «Хочу выразить благодарность оргкомитету конференции за слаженную работу, за тепло и гостеприимство. Особые слова благодарности адресую высоко профессиональному, компетентному и очень благожелательному жюри. Отдельное спасибо за формат проведения онлайн, что сделало конкурс открытым и доступным для тех участников, кто не имел возможности приехать в Узбекистан. Подобные конкурсы дают нам возможность не только развиваться, работать над собой, но и позволяют расширить круг общения, лучше познакомиться с музыкальным искусством других стран. Желая, чтобы мероприятия такого уровня стали ежегодными».

Присоединяясь к пожеланиям наших победителей, выражаю надежду на то, что Международный конкурс молодых ученых-музыковедов «Музыка стран Евразии в мировом контексте» приобретет стабильный характер и будет проводиться ежегодно или раз в два года, являясь прекрасным стимулом для развития научно-исследовательской деятельности молодых ученых.

Литература

1. Круглый стол. Обсуждаем первые десять выпусков сетевого научного издания "Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность" // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2023, №2. – С. 14-23.
2. Положение о международном конкурсе молодых ученых-музыковедов "Музыка стран Евразии в мировом контексте" // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность, 2023, №2. – С. 66-67.
3. Ульмасов Ф.А. Новые возможности научного сотрудничества // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность, 2020, №1. – С. 18-19.

Konstantin Zenkin
Gulzar Makhmudova
Elena Pankina

The results of the International Competition of Young Musicologists "Music of the Eurasian countries in a global context"

Abstract. This material is an attempt to comprehend the First International competition of young musicologists "Music of the Eurasian countries in the world space" held in October-December 2023 on the basis of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory and the State Conservatory of Uzbekistan. The jury members spoke about the event.

Keywords: Eurasia, competition, musicology, science, creative connections.

Сведения об авторах:

Зенкин Константин Владимирович – доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной и воспитательной работе Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского

e-mail: kzenkin@list.ru

Махмудова Гюльзар Рафик-кызы – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Бакинской государственной консерватории имени Узеира Гаджибейли
e-mail: gulzar.mahmudova@bk.ru

Панкина Елена Валерьевна – доктор искусствоведения, профессор, проректор по учебной работе Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки
e-mail: 2mikep@mail.ru

Information about the authors:

Zenkin Konstantin Vladimirovich – Doctor of Musicology, Professor, Vice-rector for Scientific and Educational Work at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory
e-mail: kzenkin@list.ru

Mahmudova Gulzar Rafik-kyzy – Doctor of Musicology, Professor of the Department of Music Theory at the Uzeyir Hajibeyli Baku State Conservatory
e-mail: gulzar.mahmudova@bk.ru

Pankina Elena Valeryevna – Doctor of Musicology, Professor, Vice-rector for Academic Affairs of the Glinka Novosibirsk State Conservatory
e-mail: 2mikep@mail.ru

ИЗ РАБОТ ЛАУРЕАТОВ МЕЖДУНАРОДНОГО КОНКУРСА МОЛОДЫХ УЧЁНЫХ-МУЗЫКОВЕДОВ «МУЗЫКА СТРАН ЕВРАЗИИ В МИРОВОМ КОНТЕКСТЕ»

DOI: <https://doi.org/10.26176/MAETAM.2024.14.1.002>

Бехруз Сайфиддинов
(1 место в категории «Преподаватели»)

ПОЛИОСТИНАТНОСТЬ КАК ПРИНЦИП СТРУКТУРИРОВАНИЯ В СИМФОНИЧЕСКИХ ПОЭМАХ ТОЛИБХОНА ШАХИДИ

Аннотация. В статье рассматривается влияние остинатности и полиостинатности на становление таджикской симфонической музыки, связь с народным музыкальным искусством, а также с определенными течениями европейской профессиональной традиции XX века. На примере анализа симфонических поэм известного таджикского композитора Толибхона Шахиди разрабатывается мысль о том, что полиостинатность используется в его творчестве как основополагающий структурный принцип.

Ключевые слова: полиостинатность, симфоническая поэма, И. Стравинский, ритмоформула, мелодико-ритмическое остинато, синхроническое совмещение, чередование, наложение.

В XX веке роль принципа остинатности в мировом композиторском творчестве как особого организующего начала существенно возросла [5; 6; 14]. Это хорошо известно. Вместе с тем, происходит становление нового профессионального музыкального искусства во многих странах Востока, в том числе и в Таджикистане. Большое влияние оказали новые стилевые тенденции европейских композиторов XX века на молодую национальную академическую музыку [1; 4; 7; 8]. Возникший интерес отечественных композиторов к принципу остинатности был обусловлен не только влиянием европейской музыкальной культуры, но и тем, что он является одним из основополагающих средств структурирования в таджикской традиционной музыке, в системе восточной монодии. В этом контексте отметим исследование Ф. Ульмасова, в котором разрабатывается положение, что в основе остинатности находится бинарное соотношение вариативность/остинатность, представленная в различных формах контрастности: разнородной (мелодия/усуль)¹, однородной (мелодия/бурдон) и смешанной (мелодия/бурдон, усуль). Каждый компонент бинарного соотношения может быть

¹ Усуль – ритмоформула ударного инструмента.

представлен многопланово. Данное явление определяется как многоплановая оstinатность. Различные формы ее реализации находятся в самой природе национальной музыкальной традиции [12, 53].

Присутствие одновременно европейских и азиатских аспектов оstinатности наблюдается во многих восточных культурах, в которых развивается композиторское творчество. Приведем соображения некоторых известных ученых. К примеру, азербайджанский исследователь Г. Махмудова отмечает, что «остинатность как таковая, активно выдвигаясь в качестве одного из приемов развития, более того, формообразующего принципа в музыке композиторов XX века, одновременно является исконным принципом азербайджанской музыки устной традиции» [9, 73; 10]. В этом же контексте можно привести мнение узбекского музыковеда Н. Янов-Яновской: «Мы встречаем замечательное “совпадение”: элементы древней национальной традиции отвечают художественным тенденциям современности» [13, 20]. О сочетании национальных и новоевропейских традиций «как двух взаимосвязанных контекстов казахской музыкальной культуры» пишет У. Джумакова [3, 3]. Об оstinатности, в контексте взаимовлияния европейской и восточной музыкальных культур, высказывались также таджикские музыковеды Б. Кабилова, Э. Гейзер, Л. Назарова [1; 7; 8]. Однако полиостинатность как принцип структурирования таджикской симфонической музыки до сих пор остается неисследованной областью отечественного музыковедения. Представленная работа является первой попыткой рассмотреть этот вопрос.

Термин полиостинатность был впервые выдвинут В. Задерацким как обозначение композиционного принципа в полифоническом творчестве Стравинского: «Полиостинатность – это соединение в контрапункте различных оstinатно организованных линий и пластов» [5, 113]. Как известно, Стравинский был «подлинным первооткрывателем на пути обновления оstinатных форм» [6, 4]. В его музыке особое место занимают разнообразнейшие оstinатные техники [14, 247]. А. Соколов считает, что Стравинский еще на заре XX века предопределил «в своем творчестве по существу все самое главное в последующем развитии музыкального искусства» [11, 45]. О влиянии его творчества на становление молодых национальных композиторских школ Востока пишет М. Дрожжина [4, 157]. Это же обстоятельство фиксируют в своих трудах и таджикские музыковеды. К примеру, Л. Назарова считает, что освоение стилистических приемов Стравинского, Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна вкупе с принципом оstinатности, коренящимся в народном творчестве, дало неповторимый сплав [8, 9]. Об использовании метода Стравинского в ладово-гармоническом и конструктивном плане в сочинениях молодых авторов писала в свое время Э. Гейзер [1, 81]. В этом же ряду отметим интересное свидетельство таджикского композитора Фируза Бахора о его первом впечатлении от знакомства с музыкой Стравинского: «Когда я впервые услышал его музыку, для меня стало ясно, что "Весна священная", которой я сразу был восхищен, и является той новой музыкой, которой по-настоящему можно служить» [2, 20].

Несомненно также влияние Стравинского на творчество Толибхона Шахиди (1946 г.р.). Будучи одним из самых видных композиторов нашей страны, он, вместе с тем, является ярким представителем современной евразийской музыкальной культуры. Шахиди обращается ко всем академическим жанрам (симфония, опера, балет, оркестровые, камерно-инструментальные, вокальные сочинения и так далее), где полноценно воплощены как многие особенности таджикской традиционной музыки, ее ритмическое, тембровое и интонационное богатство, так и европейские стилевые тенденции XX века. В этом отношении особенно выделились симфонические поэмы «Садо»² и «Празднество». В них отчетливо проявилась основополагающая роль принципа полиостинатности как в структурной организации композиции, так и в выражении

² Садо (по-таджикски) – звук.

художественных идей.

Выделим следующие виды остинатности, которые в совокупности образуют явление полиостинатности и применяются в качестве особого принципа структурирования в симфонических поэмах Шахиди:

- 1) Ритмическое остигато ударных инструментов;
- 2) Мелодико-ритмическое остигато;
- 3) Звуковысотное остигато.

Ритмическое остигато ударных инструментов – это повторяющийся ритмический оборот или ритмическая структура в группе ударных инструментов симфонического оркестра, которая соотносится с другими вариативными или остигатными пластами. Оно широко используется в симфонических поэмах Шахиди, является основным опорным компонентом полиостинатных построений. Композитор использует разнообразные ударные инструменты в своих партитурах, они играют большую роль в его творчестве. В симфонической поэме «Празднество» в оркестр включаются также таджикские народные ударные инструменты: дойра, кайрак, нагора. Сочетание инструментов в ансамбле может быть разнообразным. К примеру, дойра может звучать с литаврами, том-том с ксилофоном, литавры с бубном и так далее. Такое соотношение говорит о возможностях их использования в творчестве композитора.

Ритмическое остигато ударных инструментов в своих истоках восходит к усулю – распространенному явлению в восточной традиционной музыке, представляющему собой ритмоформулу ударного инструмента. Использование характерных для народной музыки ритмов (усулей) и наполнение их яркими красками симфонического оркестра – показательный момент в сращивании современных и традиционных средств.

Доминирует ансамблевое совмещение ритмоформул различных ударных инструментов, применяемых либо в контрапункте, либо в унисон. Реже встречается самостоятельное, сольное представление ритмоформулы у одного ударного инструмента. При этом как ансамблевое, так и сольное проведение ритмоформул чаще всего звучат в сочетании с другими пластами оркестровой партитуры, образуя полиостинатную структуру. Кроме того, ансамблевое совмещение ударных инструментов может быть представлено как самостоятельный фактурный пласт без сопряжения с другими партиями оркестра.

Иллюстрацией такого обращения с ударными инструментами может служить вступление в поэме «Празднество». Оно целиком построено на одной ритмической формуле усульного типа (нотный пример №1). Сначала три дойры излагают ритмическую формулу на протяжении 11 тактов, после чего с той же формулой поочередно вступают другие ударные инструменты (бубен, том-том, кайрак и так далее). За счет ансамблевого совмещения нескольких остигатных линий образуется полноценная объемная полиостинатная фактура. Композитор проявляет высокую степень мастерства, создавая сложное сочетание на основе одной ритмической формулы.

Ритмическое остигато в ансамблевом решении при совмещении с другими оркестровыми группами можно показать на примере фрагмента из поэмы «Садо» (нотный пример №2). Здесь присутствует несколько самостоятельных линий у ударных инструментов (литавры, бубен, барабан). Ритм в партии барабанов дополняется триольной фигурацией у литавр, тем самым образуется единая полиостинатная фактура.

Взаимосвязь творчества Шахиди с современными техниками композиции раскрывается в использовании звуковысотных инструментов, таких как фортепиано и челеста, в качестве ударных. Повторяющиеся ритмические фигуры, представленные этими инструментами, можно с некоторыми оговорками отнести к ритмическому виду остигатности. Так, например в крупном разработочном разделе поэмы «Празднество», звучит остигатное построение в партии фортепиано (нотный пример №3). Ритмическая фигурация у фортепиано, в точности повторяясь, звучит на протяжении всей разработки. Изначально остигатный пласт фортепиано появляется в ансамбле с том-томом, но позже к

ним присоединяются ксилофон, челеста, колокола и дойра. В примере прекрасно видно, что все ударные инструменты воспроизводят разные остинатные линии.

Ритмическое остинато проникает во многие пласты оркестровой фактуры. Оно является одним из основных приемов композитора. Разнообразное использование таких ресурсов делает сочинения яркими, выражающими особый национальный колорит. Представленные характерные ритмические фигурации, несомненно, являются свидетельством глубокой взаимосвязи творчества композитора с национальными музыкальными традициями.

Мелодико-ритмическое остинато представляет собой повторяющуюся фигуру, которая соотносится с вариативным или остинатным пластом музыкальной ткани. Мелодика композитора в отличие от ритма не настолько ярко представлена в полиостинатных сочетаниях. В основном все построения представляют собой небольшие повторяющиеся мотивные образования³. Они могут играть роль тематических построений, выполнять определенную смысловую функцию в драматургии произведения⁴.

Повторность мелодико-ритмической структуры создает основу для формирования тематических построений в произведении. В данном виде остинатности заключен большой потенциал для развития интонационного материала. Вполне обосновано в художественном и структурном контексте использование мелодико-ритмических видов остинато, которые часто несут на себе тематическую функцию, играют большую роль в построении симфонической ткани. К примеру, в поэме «Садо» представлены две темы⁵, каждая из которых имеет определенное мелодико-ритмическое построение. В образном плане они контрастны по отношению друг к другу, хоть и представляют один вид остинатности.

Главная тема поэмы «Садо» (нотный пример №4) – двухтактная мелодико-ритмическая структура, которая воспроизводится сначала у литавр, затем, постоянно повторяясь, динамически усиливается за счет струнной группы оркестра и других остинатных линий ударных, а также духовых инструментов.

Вторая тема поэмы «Садо» также является иллюстрацией рассматриваемого вида остинатности. Мелодическая составляющая включает в себя мотив из двух тонов в полутоновом соотношении (нотный пример №5). Тема реализована у всех инструментов группы деревянных духовых, однако в партии кларнетов наиболее ярко показана ее ритмическая и мелодическая выразительность. Форшлагги у флейты-пикколо подчеркивают изменение тона, добавляя диссонантность, которая обогащает звучание темы.

В поэме «Садо» в процессе изложения второй темы на нее в качестве элемента разработки накладывается ее производная, представляющая более развернутую мелодико-ритмическую структуру. Воспроизводится этот вариант темы двумя валторнами, контрапунктирующими как между собой, так и тематическому пласту в звучании деревянных духовых, которые присутствуют на протяжении всего полиостинатного построения (нотный пример №7).

Не всегда мелодико-ритмическое остинато несет в себе явную тематическую функцию. Значение данного вида остинатности проявляется также в объединении фактуры, усилении взаимосвязи между различными ее пластами. Например, в завершающем кульминационном разделе поэмы «Садо» (нотный пример №8)

³ Отметим, что использование небольшого мотива в качестве структурной единицы остинатного построения являлось одним из важнейших приемов в творчестве Стравинского [5, 257].

⁴ Задерацкий определяет в творчестве Стравинского тематическое остинато в контексте драматургии произведения и нетематическое в качестве фоновых контрапунктов и фактурно-наполняющих элементов [5, 114].

⁵ Симфонические поэмы Шахиди имеют некоторые черты сонатности. В них присутствуют две основные темы, играющие важнейшую роль в драматургии.

повторяющаяся последовательность тонов *a-e* у тубы, фагота, бас-кларнета, контрабаса и литавр создает непрерывный оstinатный пласт, на фоне которого звучит мелодия кульминационного построения. В данном примере показана лишь группа струнных, но в разделе задействован весь оркестр. Композитор использует мелодико-ритмическое оstinато как основу оркестровой фактуры.

В поэме «Празднество» рассматриваемый вид оstinатности используется реже. В качестве примера может служить интонационный оборот, напоминающий звучание народного инструмента карная (нотный пример №6). Композитор достигает этой имитации при помощи оstinатных линий в партиях валторн, труб и тромбонов. Это мелодико-ритмическое построение является носителем одного из ведущих художественных образов поэмы.

Звуковысотное оstinато – это распространенный прием у композитора, когда тон или интервал протягиваются или прерывно исполняются длительное время. В основном используются главные устои лада. В народной и профессиональной европейской музыке известны такие разновидности как бурдон и органнй пункт.

В отличие от ритмического и мелодико-ритмического видов оstinатности, этот вид не является тематическим. В народной музыке он используется для создания ладовой опоры вариативного пласта. В творчестве Шахиди может позиционироваться в двух ролях: как фактурно наполняющий элемент, оркестровая педаль, функция которой в объединении фактуры и усилении взаимосвязи между различными пластами, или как основной ладовый (бурдонный) тон, когда на его основе развивается вариативный пласт или другие оstinатные построения.

Композитор разнообразно использует этот прием в своих симфонических сочинениях, что говорит о близости к народным истокам и традициям. Так, например, в среднем разделе поэмы «Садо», на фоне ритмического оstinато у барабанов, бубна и литавр, звучит басовый кларнет, тянущий тон *a* (нотный пример №2). При этом протянутый тон не звучит непрерывно, а с регулярностью берется вновь на сильную долю с акцентом. Этот структурный прием можно отнести к проявлению национальной особенности, распространенной в народном инструментальном творчестве. Ульмасов определил его как *прерывный бурдон* [12, 156]. Звуковысотное оstinато в партии бас-кларнета, тесно связано с ритмическими фигурациями у литавр, барабана и бубна, в соотношении с которыми образуется полиоstinатная фактура.

В композиции поэмы имеется раздел, в котором проявляется вариативно-оstinатный принцип народного музицирования (нотный пример №9). Используется тянущаяся квинта *c-g* у виолончелей и контрабасов на фоне которой разворачивается спокойная плавная мелодия. Тут мы можем говорить о бурдонно реализованном оstinато, функция которого – гармоническая опора оркестровой фактуры. Мелодия строится на опевании опорного тона, что также подчеркивает ее народный колорит.

В разработке поэмы «Празднество», которая подготавливает кульминацию, звуковысотная оstinатная линия воспроизводится группой деревянных духовых и струнных в верхних регистрах (нотный пример №3). Мелодия здесь как бы застывает на одном тоне *d*, который почти непрерывно звучит в соотношении с ранее описанным ритмическим построением у фортепиано и ударных. Композитор использует данный структурный ресурс как в нижних, средних, так и в верхних регистрах.

Выделив наиболее яркие проявления оstinатных форм в симфонических поэмах «Садо» и «Празднество», важно теперь определить виды их соотношений. Они могут иметь разные временные координаты. Выделим следующие соотношения. Одновременное, разновременное соотношение или чередование а также смешанное, когда собирается и формируется в вертикальном срезе полиоstinатная структура путем последовательного наложения разных линий. Отметим также, что чередование как особый прием структурирования был выявлен Задерацким в творчестве Стравинского: «Полиоstinатность это также и чередование различных (порой интонационно весьма

контрастных) остигатных периодов в процессе развертывания линий и формы в целом» [5, 113.

Одновременное совмещение остигатных пластов представляет собой такую форму взаимодействия, при которой линии совместно начинают и завершают построение.

Композитор находит путь к применению данного вида совмещения в разработке поэмы «Празднество» (нотный пример №3). В примере показана лишь кульминационная часть раздела, так как возможность наиболее информативной иллюстрации ограничена его большим размером. Свое начало данный раздел берет с совмещения линий у фортепиано и том-тома и лишь при дальнейшем развитии накладываются другие структуры, которые отражены в нотном примере. Критерий синхронности тут соблюден, фортепиано и том-том начинают и заканчивают свои построения вместе.

Вышеприведенный пример может служить иллюстрацией того, что разные структуры могут накладываться друг на друга и существовать в одновременности. В примере, один полиостигатный пласт (фортепиано – том-том) звучит синхронно, в то время как на него в дальнейшем накладываются другие пласты ударных, струнных и духовых инструментов. Таким образом, задействуются несколько типов структурной организации фактуры – синхроническое совмещение и наложение.

Чередование – это косвенная форма контрапунктирования остигатных пластов, при которой они соотносятся друг с другом по горизонтали, в процессе развертывания формы. Данная форма контрапунктирования позволяет нам считать проявлением полиостигатности даже те разделы произведения, где остигатные пласты не звучат в одновременности. Это можно объяснить усилением горизонтальных связей. Если рассмотреть явление чередования шире, в рамках архитектоники формы, можно сказать, что сами типы совмещений могут чередоваться друг с другом, если рассматривать все сочинение или крупный его раздел как единый полиостигатный комплекс. Таким образом, чередование как способ организации остигатных линий во времени действует на более глобальном уровне формы.

Приведем показательный пример чередования. В поэме «Празднество», после того как проходит кульминация первой темы, воспроизводится мелодико-ритмический пласт у медных духовых (нотный пример №6). Когда он заканчивается, вступает ритмическое построение у ксилофона при поддержке двух глиссандирующих диссонантных аккордов у струнных, после чего вновь возвращается мелодико-ритмический компонент фактуры. В чередовании разнохарактерных структур обнаруживается их взаимосвязь. В этом проявляется важная функция чередования в создании цельности формы, глобальной структурной организации разделов.

Наложение как принцип совмещения остигатных линий в единую фактуру является наиболее важным в симфонических поэмах Шахиди. Это распространенная форма взаимодействия, при которой одна из линий начинает звучать на любом отрезке предыдущего построения, как бы «накладываться» на него. При этом наложение может быть двух видов: проходящее и собирательное.

Проходящее наложение представляет собой временную форму совмещения остигатных пластов. Пока звучит один пласт, второй может возникнуть в контрапункте и либо звучать какое-то время, либо полностью заменить собой первый пласт. Иначе говоря, этот подвид можно охарактеризовать как дрейф соответствующих пластов. Данный вид временного структурирования в основном несет в себе разработочную функцию.

Собирательное наложение действует иначе. Пласты, следуя очередности и накладываясь друг на друга, собираются в единую фактуру. Функция данного вида наложения в усилении динамики и нагнетании экспрессии – подготовка к кульминационным моментам. Основными критериями данного вида является постепенное накопление и одномоментное завершение всех пластов, их интонационных построений.

Композитор в своих симфонических поэмах использует собирательное наложение во вступительных и экспозиционных разделах, а проходящее наложение в разработочных

построениях. Вступление к поэме «Празднество» является иллюстрацией собирательного наложения (нотный пример №1). Здесь остигатные пласты накапливаются и образуют сложную полиостинатную фактуру.

Иллюстрацией также может служить первая тема поэмы «Садо» (нотный пример №4), где мелодико-ритмический пласт излагается сначала у литавр, затем путем наложения начинают появляться другие линии у струнных, духовых и ударных групп, увеличивающие объем фактуры, движущие общее развитие к кульминации. В примере показана средняя часть раздела.

Еще одним интересным примером может служить отмеченный выше разработочный раздел поэмы «Празднество» (нотный пример №3), где в уже описанном выше ансамблевом совмещении звучат фортепиано и том-том. Затем к ним путем наложения собирательного вида прибавляются челеста, ксилофон и звуковысотное остинато, выраженное в протяжном тоне у струнных и деревянных духовых, что подводит к основной кульминации произведения.

Примером проходящего наложения может служить мелодико-ритмическое построение, имитирующее звучание народных инструментов карнаев, но уже в завершающем разделе поэмы «Празднество». Здесь оно вступает на фоне ансамблевого ритмического остинато и затем завершается, в то время как ритмический пласт продолжает звучание.

Проходящим наложением можно считать раздел, где проводится вторая тема поэмы «Садо». Здесь после мелодико-ритмического построения у деревянных духовых идет наложение на него валторн, в партии которых звучит более развернутый вариант первоначальной темы. Данный вариант в последующем развитии заменяет исходное тематическое построение у деревянных духовых.

Таким образом, на основе вышеизложенного анализа симфонических поэм Шахиди были выявлены и обозначены структурные возможности принципа полиостинатности, а также показана его ключевая роль в структурировании композиции. Выявлены три основные формы: синхронное совмещение, наложение, чередование. Описаны виды совмещения остинатных линий.

На наш взгляд, в связи с универсальностью рассматриваемых принципов структурирования, приведенная в статье классификация может быть применена как в отношении всего симфонического творчества Шахиди, так и в отношении произведений других таджикских композиторов. Классификация их временной разработки, определение составных частей позволит глубже понять роль такого сложного и многообразного явления, как полиостинатность.

На основе анализа партитур симфонических поэм было показано, что полиостинатность играет в них существенную конструктивную роль как организующий фактор. В этом контексте использование рассматриваемого принципа структурирования композиции свидетельствует об определенной связи симфонической музыки композитора с европейскими стилевыми тенденциями XX столетия. Представляется, что изучение творчества таджикских композиторов в контексте европейских инновационных музыкальных систем является перспективным исследовательским направлением.

Литература

1. Гейзер Э. Инструментальная музыка композиторов Таджикистана (Традиции и современность). – Душанбе: Дониш, 1986. – 166 с.
2. Гейзер Э., Бахор Ф. Композитор – профессия замечательная! – СПб: Алетей, 2012. - 128 с.
3. Джумакова У. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов // Проблемы истории, смысла и ценности. – Астана: Фолиант, 2003. – 232 с.

4. Дрожжина М. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века. – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. М.И.Глинки, 2004. – 280 с.
5. Задерацкий В. В. Полифоническое мышление И. Стравинского: Исследование. – М.: Музыка, 1980. – 287 с.
6. Заднепровская Г. В. Новое претворение принципа оstinatности в музыке XX века: На примере творчества композиторов бывшего СССР в 60-80-е годы. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – М., 1999. – 200 с.
7. Кабилова Б. История композиторского творчества в Таджикистане. – Душанбе: Дониш, 2008. – 154 с.
8. Назарова Л. Таджикская симфоническая музыка. – Душанбе: Дониш. 1986. – 160 с.
9. Махмудова Г. Р. Генезис и эволюция оstinatности в азербайджанской музыке. Монография. – Баку: Нурлан, 2006, – 434 с.
10. Махмудова Г. О некоторых видах оstinatности в азербайджанском Зерби-мугаме // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. №1, 2020. – С.77-85
11. Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века. – М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. – 231 с.
12. Ульмасов Ф. А. Многомерность восточной монодии в контексте сольного вокально-инструментального музицирования: на материале таджикской и узбекской традиционной музыки. – Душанбе: Истъедод, 2017. – 320 с.
13. Янов-Яновская Н. С. Узбекская симфоническая музыка. – Ташкент: Гафур Гулям, 1979. – 220 с.
14. Ярустовский Б. Игорь Стравинский. – Л.: Музыка, 1982. – 264 с.

Bekhruz Sayfiddinov

Polyostinacy as a principle of structuring in Tolibkhon Shakhidi's symphonic poems

Abstract. The article examines the influence of ostinato and polyostinato on the formation of Tajik symphonic music, the connection with folk musical art, with certain trends in the European professional tradition of the twentieth century. Based on the example of the analysis of symphonic poems by the famous Tajik composer Tolibkhon Shakhidi, the idea is developed that polyostinacy is used in his work as a fundamental structural principle.

Keywords: polyostinato, symphonic poem, I. Stravinsky, rhythm formula, melodic-rhythmic ostinato, synchronic combination, alternation, superposition.

Сведения об авторе:

Сайфиддинов Бехруз Джамолиддинович – заведующий кафедрой специального фортепиано Таджикской национальной консерватории имени Т. Сатторова

e-mail: Behruzsayfiddinov00@gmail.com

Information about the author:

Sayfiddinov Bekhruz Jamoliddinovich – head of the department of special piano at the T. Sattorov Tajik National Conservatory

e-mail: Behruzsayfiddinov00@gmail.com

Пример №1. Фрагмент из поэмы «Празднество»

Allegro

3 Daira ff

3 Daira **1**

T-no *solo* ff

3 Daira **2**

T-no *solo*

Tom-tom ff

Kairak *solo* ff

3 Daira

T-no

Tom-tom

Kairak

3 Daira **3**

T-no

Tom-tom

Kairak *solo*

Naccheroni ff

Пример №2. Фрагмент из поэмы «Садо»

The image displays two systems of a musical score for a percussion ensemble. Each system includes four staves: Cl. basso (Bass Clarinet), Timp. (Timpani), T-rino (Tom-toms), and Cassa (Cymbals).
The first system shows the Cl. basso playing a melodic line with slurs and accents. The Timp. part features a rhythmic pattern of eighth-note triplets, with dynamics *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte) indicated by a hairpin. The T-rino and Cassa parts provide a steady accompaniment with eighth notes and rests.

The second system continues the musical material, with the Cl. basso and Timp. parts showing further melodic and rhythmic development. The Timp. part again features triplets and dynamic markings *p* and *mf*. The T-rino and Cassa parts maintain their accompaniment pattern.

Пример №3. Фрагмент из поэмы «Празднество»

This musical score is for a symphony orchestra and strings. It consists of the following parts:

- Woodwinds:** Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (C. ingl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.).
- Brass:** Horns in F (Horns in F), Trumpet (Tr-be), Trombone (Tr-tn), Tuba.
- Percussion:** Daira, Tom-tom, Snare (Sil.), Cymbal (C-ne), Celesta (Cel.).
- Piano:** P-no.
- Strings:** Archi (Violins, Violas, Cellos, Double Basses).

The score includes various musical notations such as dynamics (cresc., f, mf), articulation (accents), and phrasing (slurs). The woodwinds and strings play melodic lines with slurs and accents, while the brass and percussion provide rhythmic support. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment.

Пример №4. Фрагмент из поэмы «Садо»

Musical score for Example 4, featuring percussion and string instruments. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Timp. (Timpani): Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.
- T-rino (Trio): Treble clef, playing a rhythmic pattern with accents.
- Tom-toms: Treble clef, playing a rhythmic pattern.
- Cassa (Cassa): Treble clef, playing a rhythmic pattern.
- Tam-tam: Treble clef, playing a rhythmic pattern.
- C-ne (Cymbal): Treble clef, playing a rhythmic pattern.
- Violin I: Treble clef, playing a melodic line with a *pizz.* (pizzicato) marking.
- Violin II: Treble clef, playing a melodic line with a *f* (forte) marking.
- Viola: Bass clef, playing a melodic line.
- Violoncello (Cello): Bass clef, playing a melodic line.
- Contrabass: Bass clef, playing a melodic line.

Пример №5. Фрагмент из поэмы «Садо»

Musical score for Example 5, featuring woodwind instruments. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Picc. (Piccolo): Treble clef, playing a melodic line with a *>* (accent) marking.
- Fl. (Flute): Treble clef, playing a melodic line with a *>* (accent) marking.
- Ob. (Oboe): Treble clef, playing a melodic line with a *>* (accent) marking.
- C. ingl. (English Horn): Treble clef, playing a melodic line.
- Cl. (Clarinet): Treble clef, playing a melodic line with a *>* (accent) marking.

Пример №6. Фрагмент из поэмы «Празднество»

The musical score is divided into three systems, each separated by a double bar line. The first system (measures 1-6) features four horns (4 Cor.) and three trumpets (3 Tr-ni) playing a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a forte (*ff*) dynamic. The second system (measures 7-12) shows the horns and trumpets at rest, while the strings (Archi) play a series of glissandos, indicated by the word "gliss." above the notes. The third system (measures 13-18) returns to the horns and trumpets playing the rhythmic pattern, now marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The strings continue with glissandos, and the timpani (Timp.) part is marked with a sforzando (*sf*) dynamic. The woodwinds (Sil.) and other instruments are mostly at rest throughout the fragment.

Пример №7. Фрагмент из поэмы «Садо»

Two staves of music for Cor (Cornet). The top staff is labeled 'Cor.' and the bottom staff is also labeled 'Cor.'. The music is in 3/4 time and features a complex melodic line with many accidentals. Dynamics markings include *sf*, *sp*, and *sf*. A double bar line is present between the two staves.

Пример №8. Фрагмент из поэмы «Садо»

Five staves of music for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in 3/4 time. The Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello parts feature a melodic line with triplets and a *ff* dynamic marking. The Contrabass part provides a harmonic accompaniment with a steady bass line.

Пример №9. Фрагмент из поэмы «Садо»

Five staves of music for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in 3/4 time. The Violin I and Violin II parts feature a melodic line with a *ff* dynamic marking. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts provide a harmonic accompaniment with a steady bass line.

Зарина Хамзина
(1 место в категории «Аспиранты»)

ЖАНРОВАЯ ПАЛИТРА УЗБЕКСКОЙ ОПЕРЫ: ИЗ ПРОШЛОГО В НАСТОЯЩЕЕ

Аннотация. Настоящая работа посвящена оперному искусству Узбекистана, его становлению и развитию, характеризуемому диалогом традиции и инновации. Качественный рост данной сферы в XXI веке послужил импульсом для обращения к ее историческому прошлому, который является фундаментом для освоения новых жанров и горизонтов. Стремление охватить и проследить процесс непрерывного расширения жанровой картины узбекской оперы обусловило разделение данного пути на три исторических периода, каждый из которых был освещен с точки зрения приоритетных жанровых типов опер и их модификаций.

Ключевые слова: опера, типология, эволюция, жанр, музыкальный фольклор, синтез искусств, современность.

Оперное искусство – самобытный пласт музыкальной культуры Узбекистана, составляющий важное звено в общей магистрали эволюции оперного жанра в странах Центральной Азии. Предпосылки его появления уходят своими корнями в музыкальный мир узбекского фольклора [3]. Однако формирование узбекской оперы, как и освоение других видов музыкально-сценического (балет, мюзикл, оперетта) и симфонического (симфония, концерт) творчества, насчитывает менее столетия. За это время в оперном театре осуществлены значительные достижения. Сегодня заложенные традиции продолжают развиваться в рамках поиска «национальной константы».

Музыковедческая литература по узбекской опере представлена ограниченным рядом исследований. В первую очередь назовем исторические работы Я. Пеккера, А. Корсаковой, Т. Вызго, В. Зудова, освещающие период зарождения и развития оперы до 1960-х годов. Более свежие данные представлены в работах Т. Гафурбекова, Р. Абдуллаева, Н. Янов-Яновской, Ю. Насыровой, Д. Муродовой, О. Адимходжаевой, Н. Комахи, Ю. Усмановой, В. Закировой и других, которые, тем не менее, не дают исчерпывающей информации относительно современного состояния узбекского оперного искусства, планомерной его эволюции.

Жанр – неустойчивая единица музыкознания, постоянно меняющая свой облик в связи с широкой палитрой внешних и внутренних событий. Но вместе с тем он «представляет собой... некоторое «ядро», «центр притяжения», вокруг которого образуется размытая область вариативных воплощений» [8, 74]. Имманентным ядром жанра оперы является целостность всех составляющих ее элементов. Именно целостность «выделяет оперу среди других внешне схожих жанров и форм, цементирует ее сложную структуру, генерирует ее эмерджентные свойства, новую сущность» [10, 9].

За четыре века развития мировой истории жанра сложилось большое количество разновидностей, типов, видов оперы, классификация которых не имеет в искусствоведении однозначного и неоспоримого решения. Отметим ценные в этом отношении работы В. Фермана, О. Соколова, М. Черкашиной, С. Гончаренко, О. Комарницкой и других. Цель и новизна настоящей работы – показать масштаб поисков жанровых типов узбекской оперы при анализе поэтапного раскрытия их особенностей. Это предопределяет исторический метод исследования, который вкупе со сравнительно-аналитическим и культурологическим формирует комплексный подход.

Выделим три исторических периода в развитии узбекской оперы. Первый, на наш

взгляд, охватывает 1939 – 1968 годы, когда происходит освоение и развитие нового для монодической узбекской культуры европейского многоголосного жанра [9]. Процесс интеграции двух противоположных систем требовал времени для определенной перестройки в сознании композиторов Узбекистана, что обусловило распространение соавторства. В период появления первых оперных опусов внутри страны существовало и функционировало разнонациональное культурное сообщество, включающее русскую, татарскую, азербайджанскую, украинскую и таджикскую этнические группы. Наиболее тесные музыкальные связи установились с русскими музыкантами, чья деятельность сыграла важную роль в становлении узбекской оперной и симфонической музыки.

В течение этого времени было создано около двадцати оперных партитур, в которых находит отображение широкий круг сюжетов и образов классического литературного наследия узбекской культуры, индивидуально решается вопрос претворения музыкального фольклора, во многом определяющий структуру и драматургию оперы. Объединяющим фактором первого этапа является ориентация на исторически сложившиеся жанровые типы большой многочастной оперы. Данная установка, а также вопрос создания «национальной оперы», во многом обуславливает приоритет исторических и романтических сюжетов.

Первая узбекская опера «Буран» М. Ашрафи и С. Василенко (1939), а также оперы «Песнь Хорезма» М. Юсупова (1962) и «Свет из мрака» Р. Хамраева (1966) являются историческими драмами, в основу которых положены идеи революционной борьбы простого народа против угнетателей. Личная драма главных героев «Бурана», Нияза и Юлчи происходит на фоне социальных событий, что значительно повышает роль массовых и ансамблево-хоровых сцен. Выступления хора занимают большую часть второго, четвертого и пятого актов. Ведущее значение массовые сцены приобретают и в ряде картин оперы «Песнь Хорезма», и в заключительной картине «Света из мрака», в которой показан поднявшийся на защиту своих прав народ. Для создания более рельефных народных образов композиторы активно обращаются к широкому пласту музыкального фольклора, который, проникая во все слои оперной ткани, привносит в спектакль черты национальной почвенности, яркой жизненности.

Как правило, литературный или исторический источник, воплощенный в либретто, инициирует тот или иной тип оперы, тогда как последний во многом предопределяет музыкальную драматургию и композицию оперного полотна. Так, основой оперы-драмы, ее драматургическим стержнем выступает конфликт, который в историческом произведении чаще всего характеризуется борьбой разных социальных групп, а не отдельных персонажей. Устанавливается внешний, так называемый «антагонистический конфликт» двух сил (народ во главе с Бураном и его угнетатели, Нияз и сторонники шаха Джунаида), который в названных операх усложняется постепенным переходом от внешних столкновений к раскрытию внутренних, психологических переживаний (лирическая линия Бурана и Наргуль, Нияза и Дильдор, Юлчи и Гульнар).

Другой вопрос, насколько убедительно, ярко и последовательно раскрыт конфликт в каждом конкретном произведении. Недостатков в узбекских операх прослеживается достаточно много, особенно в первых опусах, где не хватает интонационной обособленности, цельности музыкальных характеристик конфликтующих образных сфер, подлинной симфонизации музыкальной ткани, драматургически выделенных кульминационных этапов.

Значительный шаг в развитии музыкальной драматургии сделан в опере «Улугбек» А. Козловского (1942), которую также можно отнести к типу исторической драмы. В основу сюжета положены подлинные исторические события, связанные с научной и государственной деятельностью крупного учёного и политического деятеля XV века Улугбека. Острый конфликт возникает между двумя противоположными лагерями – религиозными фанатиками (Абдуллатиф, Аббас, Хамуш) и гуманистами (Улугбек, Хавафи, Син Дунфан), которые наделены контрастными интонационными комплексами.

Так, для первого лагеря Козловский использует развитую систему лейтмотивов, характеризующуюся жесткими пунктирными «злыми» ритмами, низким регистром, тембрами ударных и медных духовых инструментов. Кроме того, мелодическая основа в партиях реакционеров опирается на старинные образцы культовой музыки, в частности, дервишских радений – зикров. Лагерь гуманистов обрисован не столь яркими средствами. Интонационный материал использует песенную основу узбекского фольклора. Наглядно обе музыкальные сферы представлены в «Сцене спора» из второго действия, где рондальное формообразование удачно подчеркивает нарастающий конфликт, приводящий к острому взрыву – казни реакционера Хамуша. Зрелость владения оперной формой, принципами симфонического развития выделяет оперу «Улугбек» среди указанных выше исторических драм.

Несколько в ином ключе трактованы оперы «Хамза» С. Бабаева (1961) и «Сердце поэта» М. Ашрафи (1962), которые, согласно исследованию Я. Пеккера [7], принадлежат к типу «опер-монографий». Оба опуса посвящены деятельности двух крупных поэтов-демократов – Хамзы Хаким-заде Ниязи и Закирджана Халмухаммед-оглы, известного под именем Фуркат.

Второй обширный массив опер связан с классическими поэмами узбекской литературы «Лейли и Меджнун», «Фархад и Ширин», «Тахир и Зухра», «Дилором». В поисках основы для либретто композиторы чаще всего обращаются к творчеству выдающегося поэта и мыслителя Алишера Навои. Опера «Лейли и Меджнун» Р. Глиэра и Т. Садыкова (1940) открывает данный список, представляя собой образец лирико-эпической оперы. Она характеризуется неторопливостью развертывания драматической фабулы, статичностью музыкальных образов в рамках преимущественно номерной структуры; приоритетом сольного пения, основанного на цитированных фрагментах музыкального фольклора; многокартинностью и масштабом целого.

В том же ключе трактованы оперы «Тахир и Зухра» Т. Джалилова и Б. Бровцына (1949) и «Фархад и Ширин» В. Успенского и Г. Мушеля (1957), которые во многом сохранили принципы построения их первоначальной жанровой основы – музыкальной драмы.

Значительны художественные достоинства другого крупного оперного полотна, черпающего вдохновение из поэзии Навои – «Дилором»¹ Ашрафи (1958). Красочный музыкальный спектакль подкупает концертностью, мощными хоровыми сценами, яркими хореографическими номерами, красотой мелодического языка. Сильной стороной оперы является и социальная направленность либретто, в котором поднимаются вопросы неравенства (возлюбленные Дилором и Мони не могут соединиться из-за власти шаха), борьбы различных классов общества (бесправие чиновников на фоне нищеты народа). Драматургически выделена третья картина второго действия, в которой происходит столкновение двух социальных лагерей. Непрерывный рост напряжения, приводящий к открытому конфликту, вызывает параллели с народными драмами Мусоргского, в которых выпуклые, полные драматизма картины восставшего и борющегося за свои права народа могли оказать влияние на создателей «Дилором».

В первый исследуемый период также появились оперы, отражающие вопросы современности. Выделим, в частности, оперу «Великий канал» (1941), написанную Ашрафи и Василенко в жанре народной драмы в связи с масштабной работой по созданию Большого Ферганского канала в 1939 году. В лирико-драматическом ключе разворачивается опера «Гюльсара» Глиэра и Садыкова (1949), правдиво и глубоко раскрывающая социальную тематику женской свободы и раскрепощения.

Наконец, ярким достижением узбекского оперного театра рассматриваемого периода является первая национальная комическая опера «Проделки Майсары» С.

¹ Имя героини поэмы Навои "Семь планет".

Юдакова (1959). Композитору и либреттистам С. Абдулле и М. Мухамедову удалось создать стройный по архитектонике спектакль, в котором динамично развивающаяся структура итальянской буффонной оперы насыщена национальной почвенностью, ярким восточным мелосом. Большую роль в опере играет фольклорный жанр лапар², который обильно используется композитором в качестве основы как кантиленной арии, так и буффонной скороговорки, сольного пения и ансамблевой сцены. Пользуясь термином А. Альшванга, можно говорить о принципе «обобщения через жанр» лапара в опере.

Искрометный и яркий музыкальный спектакль «Проделки Майсары» отражает мастерство композитора не только в вокальной, но и в инструментальной области оперы. Широко разрабатывается система лейтмотивов, которыми наделены практически все ведущие герои оперы, в состав симфонического оркестра введены народные инструменты, обильно использованы разнообразные ритмы и система ладов узбекской музыки. Подчеркнем, что народная основа использована в опере Юдакова широко и разнообразно, а главное, органично, что подтверждает мысль Корсаковой о том, что «все имевшие место успехи достигнуты тогда, когда авторы *чутко относились к национальным традициям, но не превращали их в оковы и путы*» [5, 459].

Обобщая специфику первого исторического периода 1930-х – 1960-х годов, отметим плодотворную работу композиторов по освоению разнообразных видов большой многочастной оперы. Авторы обращались к историческим событиям и отдельным личностям, древним легендам и преданиям, отражали современную картину нравов, мыслей и переживаний человека своего времени.

Второй этап охватывает период с 1968 по 1984 год, когда было создано около пятнадцати новых произведений. Наблюдается обновление круга воплощаемых сюжетов и образов, обогащение интонационной основы. Вместе с тем, композиторов продолжает волновать историческая тематика, обращенная, в основном, к событиям недавнего прошлого. Особенностью ее трактовки является стремление повысить социальную значимость сюжета, что приводит к крупным драматургическим «штрихам» в опере, в частности выдвижение народа в качестве ведущего персонажа, повышение роли массовых хоровых сцен, что зачастую придает черты ораториальности, усиление эпического начала. В числе ведущих произведений можно назвать историко-революционные оперы «Неизвестный» С. Хамраева (1972), «Ценой жизни» С. Бабаева (1973), «Бессмертие» У. Мусаева (1974), посвященные периоду гражданских войн; «Ойджамол» И. Хамраева (1969), «Русские люди» Б. Зейдмана (1970), «Победа» Х. Рахимова (1970), отражающие героические события Великой Отечественной войны.

Крупным произведением исторического плана является монументальное по замыслу и реализации оперное полотно «Леопард из Согдианы» И. Акбарова, написанное в жанре народной драмы (1977). В основе либретто – конфликт между царем Александром Македонским и предводителем народного восстания Спантамано. Два противоположных лагеря наделены индивидуализированными характеристиками, динамичны в своем развитии, хоть и не везде последовательно и равномерно. Симфонист по мышлению, Акбаров в целом достигает цельности музыкальной драматургии, в которой «сугубо оркестровые страницы оперы» [2, 49] насыщены сквозным симфоническим током. Композитор использует лейтмотивную систему для обрисовки образов главных героев, выстроенных по принципу контрастного противопоставления. Основой лейттем в ряде случаев выступает переинтонированный макомный тематизм, органично «встроенный» в авторский музыкальный текст. С одной стороны, это выявляет национальную специфичность оперы «Леопард из Согдианы», а с другой, демонстрирует современность мышления композитора, отказывающегося от цитатного принципа использования фольклора в пользу «разумного взаимовлияния монодии и многоголосной оперной

² Свадебная шуточная переключка между мужчинами и женщинами.

партитуры» [6, 121].

Второй этап, на наш взгляд – переходный период в истории узбекской оперы, где, с одной стороны, продолжает культивироваться тематика и жанры первого периода, оставаясь в рамках традиционной большой оперы, а с другой, приоткрывается завеса будущего, устремляется взгляд на все новое и прогрессивное, что предлагает, в частности, формат камерной оперы. Расцвет последней в Узбекистане приходится уже на второе тысячелетие, правда, первый ее образец, представленный партитурой «Дуэль» Н. Закирова (1973), появляется еще в XX веке. Композитор в поисках сюжета обращается к драматической новелле киргизского писателя М. Байджиева, в которой поднимаются нравственные проблемы современности, вопросы о назначении человека, его пути и ценностях.

С точки зрения тематики, это первая опера лирико-психологического плана, действие в которой сосредоточено на внутренней жизни героев. Их здесь всего три: противопоставленные друг другу Искандер и Азиз как символы эгоистического и альтруистического начала, между которыми мечется противоречивый Нази. Психологическая «дуэль» из разных мировоззрений приводит к нравственному очищению в опустошенной душе девушки. В музыкальном отношении камерные размеры жанра обязывали к сжатости, концентрированности изложения. На протяжении пяти картин (соответствующих количеству дней, изображенных в новелле) композитор последовательно раскрывает образ Нази, тогда как музыкальная характеристика Искандера и Азиза неизменна. С образом девушки связан и ведущий лейтмотив оперы, который выступает своего рода инвариантом, тематическим ядром для всех остальных тем. Во многом это приближает «Дуэль» к жанровому типу монооперы, в которой наличествует один крупный план, а все второстепенное, «аксессуарное» отсекается и остается как бы «за кадром».

Влияние приемов кинодраматургии является принципиально новым в «Дуэли», оно проявляется в кадровости, монтажности музыкального мышления. Кроме того, здесь наблюдается обновление традиционных оперных форм, которое вместо излюбленных в узбекской опере протяженных арий и ансамблей формирует сквозного плана ариозо и разговорные диалоги. Это обстоятельство диктует и приоритет мелодекламации в опере, выделение речитатива в роли ведущего элемента формообразования.

Жанровая палитра второго периода была бы неполной без упоминания опер, рассчитанных на детскую аудиторию. Яркие и красочные музыкальные спектакли представлены различными жанрами: оперой-сказкой «Расколотый камень» С. Бабаева (1967), симфонизированной комической оперой «Петрушка-иностранец» Ф. Янов-Яновского (1969), оперой-сказкой «Волшебная лампа Аладдина» С. Вареласа (1971). Специфика детского музыкально-сценического жанра предопределяет ведущие черты спектакля – динамичность, действенность, контрастность музыкальной драматургии, запоминающийся тематизм, основанный преимущественно на танцевальных или маршевых жанрах, звукоизобразительность и зримость музыкальных характеристик героев.

Так, динамика развития узбекской оперы на втором этапе достигает значительных высот, открывает новые жанровые области, ставшие подспорьем для дальнейших поисков на этом пути.

Третий и последний этап начинается с конца 1980-х годов и остается открытым, продолжаясь в текущем времени. Наблюдая за ходом его развития, отметим невероятно широкий диапазон поисков, направленных на обновление и расширение жанровой картины узбекской оперы. Безусловно, объективная оценка осложнена в силу отсутствия временной дистанции, однако, базируясь на наиболее ярких образцах оперного искусства, следует выделить многовекторность развития как характерную черту данного периода.

Обновление типовых горизонтов узбекской оперы во многом обусловлено расширением сюжетно-тематических границ и прежде всего географических. Не исчерпав

богатство национальных образов и сюжетов, композиторы все больше обращаются к опусам современных зарубежных писателей, чьи художественные творения способствуют поискам новых путей их музыкального воплощения. Так, пьесы современных авторов Ж. Ануя, М. Митуга, Ф. Ховреволла, раскрывающие личность человека в наиболее сложных психологических ситуациях, рождают в творчестве Ф. Янов-Яновского оперы-драмы «Оркестр» (1991), «Аккомпаниатор» (1998), «Спасение» (2001). Фантастические рассказы Р. Брэдбери и К. Чапека становятся основой еще двух его контрастных по содержанию произведений – камерной оперы-сказки «Как включали ночь» (2013) и масштабной по значимости социальной драмы «Белая болезнь» (2020).

Современные направления в западноевропейской драматургии, активно экспериментирующие с законами театральной логики, привлекают Д. Янов-Яновского. Его оперы «Come and go» (1995) и «А, Джо?» (2001) созданы по произведениям одного из основателей «театра абсурда» С. Беккета. Гротеск, гиперболизация, символичность, смешение родов искусства – ведущие черты абсурдистской драмы, столь далекие от традиционного образного круга узбекской оперы. Композитор обращается и к искусству американского минимализма, избрав в качестве сюжета для оперы «Филипп Гласс» (2010) одноименную пьесу современного драматурга Д. Айвза. Маленький скетч, выстроенный из обрывков мыслей четырех героев, формирует новые музыкальные закономерности драматургии.

Обращение к современной тематике, поднимающей насущные проблемы текущего времени, общества или отдельной личности характерно и для творчества Р. Абдуллаева. Его моноопера «Судный день»³ (2020), решенная в духе притчи, обличает пороки человека, оказывающегося во власти материальных благ.

Не менее актуальной и важной остается историческая тема, которая красной нитью была вплетена в ткань узбекской оперы на протяжении всего ее развития. Наблюдается возобновление интереса к отдельным историческим личностям, которые, воплощаясь в жанре «опер-монографий», впечатляют масштабами, фресковостью, эпичностью. Среди них «Амир в Ташкенте» Н. Закирова (1996), «Джалалиддин Мангуберды», И. Акбарова (1998), «Омар Хайям» (1987), «Аль-Фергани» (1998), «Авиценна» (2011), «Борбад» (2014), «Хамса» (2017), М. Бафоева, «Буюк Темур» (1996), «Омар Хайям» (2000) А. Икрамова.

Тематические границы активно расширяются и в области лирико-драматических опусов («Вафо» О. Абдуллаевой, 2001; «Садокат» Р. Абдуллаева, 2 редакция, 2015), сказочно-легендарных партитур («Алпомыш и Ойбарчин» Х. Рахимова, 1999), опер для детской аудитории («Пахтаой» В. Сапарова, 1987; «Царь зверей» А. Мансурова, 1989; «Путешествие Синдбада» С. Абсалямова, 1997; «Принцесса на горошине» Ф. Янов-Яновского, 2007).

На вершине третьего этапа развития узбекской оперы, наряду с расширением тематических границ, возросла потребность экспериментирования с новыми выразительными средствами звукового потенциала музыки, которые привели к масштабному синтезу различных культур и техник письма. Оперный театр, как чуткий барометр, впитывал в себя все лучшее и ценное, что витало в воздухе. Так, существенным вектором обновления оперного жанра служат современные техники письма, представленные сонорикой, алеаторикой, пуантилизмом, минимализмом, полистилистикой. Новые композиционные принципы, приемы мелодической, ритмической, гармонической организации изнутри меняют жанровый облик оперы. Яркий тому пример – оперный скетч «Come and go», в котором «абсурдность» сюжета,

³ Либретто оперы написано поэтом А. Слонимом, в котором повествование возвещает о приближении Судного дня. Во сне к главному герою приходят две женщины, которые изобличают все совершенные им грехи, признав его виновным: «Ты будешь гореть в аду». Они зывают к его совести, способствуя в итоге ее очищению. В финале герой просыпается с твердым решением начать жизнь с чистого листа:

нарушение логических причинно-следственных связей, повтор событий, символичность достигнута в музыке симбиозом сонорики, пуантилизма и атональности. В другом опусе, «Филипп Гласс», формообразующие принципы реализованы посредством техники минимализма, в котором непрерывно сменяющие друг друга звуковые паттерны воспринимаются подобно романам-процессам Пруста, Джойса, Фолкнера, как «поток сознания». Видимая статика, однородность, бесконтрастность музыкального течения, приоритет инструментального начала, а главное, минимум сценического действия приводят к образованию редкой жанровой разновидности – опере-концерту.

Современные техники письма с разной степенью интенсивности проявляются и в драматических опусах «Оркестр», «Аккомпаниатор», «Спасение» Ф. Янов-Яновского, «Судный день» Р. Абдуллаева, в которых нестабильность психологического состояния, эмоциональные контрасты.

Массовое распространение мультимедийных технологий с конца прошлого столетия неизбежно оказывало влияние на жизнь людей не только в бытовом ее срезе, но и в духовном. Это привнесло в сферу оперного искусства новые возможности и задачи работы с аудио-визуальным материалом, способствуя его демократизации. Вместе с тем, отметим, что данный вектор влияния пересекается еще с одной тенденцией, возникшей в указанный период, – гибридизации оперы с новыми техническими средствами информации, что рождает синтез оперы с радио, телевидением, авторским кинематографом и видео-артом. В качестве примера приведем телеоперу-дастан «Священная Бухара» М. Бафоева, видео-оперу «А, Джо?» Д. Янов-Яновского, радио-оперу «Спасение» Ф. Янов-Яновского. В результате, с разной степенью интенсивности, опера претерпевает существенные изменения в области драматургии и композиции, диктуются и иные правила сценографии и режиссуры.

Наконец, исконным вектором непрерывного обновления узбекской оперы является неисчерпаемое богатство национального искусства. С момента возникновения первой узбекской оперы в 1939 году вплоть до сегодняшнего дня изучение вопросов претворения национальной традиционной музыки в композиторском творчестве не теряет своей актуальности. В этом отношении показательны оперные опусы Мустафо Бафоева, чей уникальный стиль отражает богатое культурное наследие Узбекистана вкупе с современными методами композиции. Автор семи опер, Бафоев значительно развивает и обогащает национальные традиции, используя в своих эпических по складу произведениях жемчужины бухарского шашмакома и мавриги, ферганских макомов, катта ашула, народных песен.

Национальное проникает в оперный жанр через музыкальный образ, который в творчестве композитора неизменно связан с историческим прошлым нашего народа. Обращение к творчеству Алишера Навои рождает крупный оперный опус «Хамса», в котором глубина и широта поэтического содержания раскрываются сквозь призму музыкального фольклора. Композитор, подобно знаменитой «Пятерице», создает свою онтологию образов, основываясь на тематизме всех шести частей Шашмакома, в которой сквозной музыкальный образ Навои скрепляет весь цикл. Отсюда – своеобразие оперной драматургии «Хамсы», которая согласно исследователю Р. Абдуллаеву, основана «на освоении семантической системы шашмакома» [1, 30].

В конце прошлого века в связи с осмыслением творчества видного узбекского композитора Мирсадыка Таджиева появилось понятие «макомный симфонизм»⁴, подразумевающий органичное единение особенностей макомного развития с закономерностями европейского симфонического жанра. Оперное творчество Мустафо Бафоева, на наш взгляд, находится в аналогичной системе взаимодействия двух крупных пластов музыкального искусства разных культур – оперы и макомата.

⁴ Термин Н. Янов-Яновской [11].

Обозначенный синтез на современном этапе развития узбекской оперы уже невозможно рассматривать изолированно. Ссылаясь на исследования Н. Янов-Яновской, отметим следующий факт: «если у истоков данного процесса номенклатура жанров строго регламентировалась традиционными европейскими видами, то по мере развития национальной композиторской школы в нее все чаще вторгались локальные жанровые формы» [11, 22]. В этом – богатство и многообразие жанровой картины оперного искусства Узбекистана.

Подводя итог данному исследованию, можно заключить, что жанровая палитра узбекской оперы может служить отражением динамично развивающейся панорамы современной жизни с бесконечным числом вариантов и возможностей путей обновления. Окинув взором историю формирования и успешного развития оперного искусства в Узбекистане, отметим качественный и быстрый рост данной сферы, обусловленный диалогом традиции и инновации. В масштабах развития мировой оперы, узбекская опера – искусство молодое, насчитывающее всего восемь десятилетий. Однако за столь короткий период она прошла большой путь, осваивая на каждом этапе различные типы оперных партитур и новые горизонты.

Фундамент узбекской оперы сформировался в первый исторический период, в котором были освоены принципы большой многочастной оперы в многообразии ее жанровых воплощений. Вторая ступень обогатила данную сферу новыми творениями, проложив в то же время дорогу к области камерной оперы. На третьем этапе продолжают развитие типы большой и камерной оперы, но при этом моделируются новые индивидуально-авторские жанровые решения. Этот этап остается открытым. Композиторы вольны выбирать новые краски в жанровой палитре оперы, новые пути ее обогащения, новые звуковые миры.

Литература

1. Абдуллаев Р. Узбекский маканат и композиторское творчество // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2023. №1. – С.25-34.
2. Гафурбеков Т. Музыкальная палитра Узбекистана рубежа XX-XXI столетий в реалиях Евразии // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность, 2020, №1. – С.44-51.
3. Закирова В.М. Воплощение древних образов и ритуалов в сочинениях композиторов Узбекистана // Арте, 2023, №3. – С. 41 -48
4. Комарницкая О. Русская опера XIX - начала XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции: автореф... канд искусствоведения – Ростов-на-Дону, 2012. – 46 с.
5. Корсакова А. Узбекский оперный театр. Ташкент, 1961. – 488 с.
6. Насырова Ю. Эволюция принципов претворения фольклора в узбекской опере. Монография. – Ташкент: «San'at», 2017. – 148 с.
7. Пеккер Я. Узбекская опера. 2-е издание, исправленное и дополненное. – М.: Советский композитор, 1984. – 288 с. (Узбекская опера от возникновения до конца шестидесятых годов XX века).
8. Приходовская Е. К вопросу о критериях жанровой классификации опер // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 385. – С. 74–78
9. Хамидова М. Узбекская музыкальная драма: процесс становления, типологические признаки и специфика жанра // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность, 2021, №3. – С.40-51
10. Шапинская Е. Парадокс об опере – 1. Культурные смыслы, эстетические ценности и историческая судьба [Электронный ресурс] / Е. Н. Шапинская, Е. С. Цодоков // Культура культуры. 2016. № 4. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/paradoks->

11. Янов-Яновская Н. Одна культура – две традиции // Музыкальная академия. 1999. № 3 (668). – С. 21-27.

Zarina Khamzina

The genre palette of Uzbek opera: from the past to the present

Abstract. This paper is devoted to the opera art of Uzbekistan, its formation and development, characterized by the dialogue between tradition and innovation. The qualitative growth of this sphere in the XXI century has served as an impetus for addressing its historical past, which is the foundation for the development of new genres and horizons. The desire to cover and trace the process of continuous expansion of the genre picture of Uzbek opera has led to the division of this path into three historical periods, each of which has been covered in terms of priority genre types of operas and their modifications.

Keywords: opera, typology, evolution, genre, musical folklore, synthesis of arts, modernity.

Сведения об авторе:

Хамзина Зарина Бахтияровна – базовый докторант Государственной консерватории Узбекистана

e-mail: zarinakhamzina1995@gmail.com

Information about the author:

Khamzina Zarina Bakhtiyarovna – basic doctoral student at the State Conservatory of Uzbekistan

e-mail: zarinakhamzina1995@gmail.com

РЕГИОНАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

DOI: <https://doi.org/10.26176/МАЕТАМ.2024.14.1.004>

Фархад Бахтияри

ШИГАБУТДИН МАРДЖАНИ И ТАТАРСКАЯ МУЗЫКАЛЬНО-ФИЛОСОФСКАЯ МЫСЛЬ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Аннотация. В статье рассматриваются процессы в татарской музыкально-философской мысли XIX – начала XX века с опорой на деятельность Шигабутдина Марджани и его взгляды, изложенные в труде «Введение к книге “Верность предшественникам и приветствие потомкам”». Характеризуются условия, в которых сформировался учёный, а также деятели, оказавшие на него влияние. Автором приводятся термины, которыми оперировал Марджани. Вопрос создания собственной татарской терминологии освещается как проявление одного из ключевых факторов существования национальной музыкально-культурной традиции.

Ключевые слова: Шигабутдин Марджани, татарская музыкальная культура, теория музыки, арабоязычная терминология, татарская философская мысль.

Шигабутдин Марджани (1818 – 1889) является одной из ключевых фигур татарской культуры XIX века. Высокообразованный человек, он смог перенять опыт передовых умов Востока, а также, через русскую культуру, европейские идеи. Марджани изучал астрономию, медицину, изобразительное искусство, музыку, философию, богословие и многие другие науки и искусства. Его наследие до сих пор полностью не осмыслено, в некоторых случаях может быть только смоделировано, поскольку часть его идей известна лишь по воспоминаниям учеников. Ещё в 1915 году, к столетию Марджани по хиджре¹, был издан сборник статей [15; 16], где его последователи и видные ученики поделились обширными воспоминаниями, а также дали оценку деятельности учителя. Это поколение татарского модерна, *джадидистов*², превознесло Марджани как великого реформатора. Кроме данного сборника в начале XX века были и другие публикации, подтверждающие значимость его личности³.

В трудах Марджани можно увидеть весьма чёткое отражение процессов в татарской культуре XIX века, подробно охарактеризованных в различных источниках [21, 4]. Его размышления становятся мостом, соединяющим упорядоченное в европейских и советских реалиях знание о татарской музыке и знание о ней в контексте восточной науки.

¹ 1233 – 1333 годы по хиджре соответствуют 1818 – 1915 годам по григорианскому календарю. В мусульманском лунном календаре хиджры год составляет 354 дня, соответственно столетие Марджани по хиджре состоялось на три года раньше, чем столетие по солнечному циклу.

² Джадидизм (от [араб.](#) جديد (джадид) – «новый», джадидчелек (жэдитчелек) «обновлёвчество») – проевропейски настроенное просветительское движение исламского модернизма в конце XIX – начала XX века у разных народов Российской империи, исповедующих ислам.

³ К примеру, статьи Г. Ибрагимова, Ф. Амирхана 1915 года были переизданы в сборнике 1968 года [23].

Наш интерес к вопросу о существовании собственно татарских музыкально-теоретических представлений⁴ до усвоения основ европейской музыкальной науки вызван желанием подробно изучить национальную *музыкально-культурную традицию*. В числе условий функционирования такой традиции Дживани Константинович Михайлов (1938 – 1995) называл наличие правил построения музыкальной композиции, кодекс критериев оценки, включавших помимо основ инструментовки, исполнительства, также и музыкальную теорию [4, 7-8]. Идеи Михайлова появились с оглядкой на опыт иранской, китайской, индийской и других высокоразвитых традиционных музыкальных культур. В татарской музыкальной культуре собственная устоявшаяся и разработанная музыкально-теоретическая система не сложилась. Однако в деятельности Марджани обобщены наработки его предшественников (к примеру, «Әбъят мәғарифе калыбият» (Стихи просвещённого сердца) С. Нурлати-Булгари, поэмы Г. Утыз-Имяни и другие [10; 21, 8]), высказаны и важные собственные соображения. Они получили распространение благодаря плеяде учеников и последователей.

Современные носители разных культур мира, как правило, осознают глубокое различие между концепцией музыки, сложившейся в собственной национальной традиции, и привнесёнными из Европы представлениями, опирающимися на древнегреческую мусикé (μουσική, искусство муз). Однако не всегда музыкальный текст может быть органично помещен в эти рамки. Звучащий материал может определяться ритуалом или обрядом, вовсе не быть произведением искусства в специальном смысле слова. По этой причине, большой интерес представляют собственные термины каждой *музыкально-культурной традиции*, которые близки к определению понятия «музыка», но не тождественны ей.

Такие термины отражают теоретические концепции, которые организуются в более сложную систему, или более простую, что связано с выстраиванием *социокультурных слоёв музыки*⁵, по меньшей мере *основной* и *высокой музыки*. Таким образом, структура характеризуется, в первую очередь, количеством данных слоёв. Вместе с общими музыкально-философскими терминами, не имеющими аналогичного обозначения в европейской науке, важны и оригинальные обозначения таких элементов, как ритм, фраза, мелодия, пение, музыкальные инструменты и так далее.

Следует предположить, что татарская музыкальная культура содержит наблюдения и рефлексии по поводу музыки. На рубеже XII-XIII веков такие наблюдения имеются в искусстве Волжской Булгарии [3, 74; 4, 27-28; 6, 4; 8, 9] (оно предшествовало становлению татарской культуры). Редкие зарисовки музицирования запечатлены в поэме «Кысса-и Йусуф» (Сказание о Йусуфе) Кула Гали (XIII век). В середине XVI века при казанском дворе служат различные музыканты, философы, поэты: Уста Шади, Кул Шариф, Мухаммедьяр, Уммикамал и другие, перу которых принадлежат многочисленные светские и религиозно-философские поэмы. В их творчестве могли присутствовать и научные трактаты, хотя ни один из них до сегодняшнего времени не сохранился. В этот период запреты на музыкальное искусство отсутствовали, они появились после изменений в структуре татарского общества, связанных с падением Казанского ханства [4, 121]. Начало третьего этапа во второй половине XIX века было связано с деятельностью

⁴ Терминология татарской традиционной музыкальной культуры была подробно описана в трудах Г. Р. Сайфуллиной, Г. Х. Сагеевой [20; 22]. В нашей же работе поставлена другая задача, здесь впервые делается попытка осветить данную область в качестве одного из факторов осуществления *музыкально-культурной традиции*.

⁵ Под данным термином понимается «совокупность её [музыки] типов, видов и стилей, специфика музыкального текста которых обусловлена их принадлежностью к определённой социальной группе и выполняемыми ими функциями» [18, 13]. Верхним слоем является *высокая музыка* – «виды, стили и формы музыки придворной среды и среды феодалов и отдельные храмовые традиции» [18, 13]. *Основная музыка* – музыкальные традиции большинства населения страны или региона, родственна термину «фольклор» в отечественном музыкознании [17, 13].

Марджани. Так, на основе арабоязычных терминов, используемых мыслителем, к концу XIX века у его учеников сложится весьма развитая музыкальная терминология.

Следует пояснить, что ко второй половине XIX века произошла смена языковой парадигмы, вместе с которой шло изменение и религиозных норм. Если до середины XIX века господствовала *персоязычная*⁶ направленность, связанная с предпочтением получения образования татарскими интеллектуалами в Бухаре и Самарканде [25, 28-29, 67; 27, 195; 34, 243-244], то со второй половины XIX века установилась *арабоязычная парадигма* [5, 20]. В первом случае, более лояльные рамки запрещённого и разрешённого сказывались на том, что музыкальное искусство присутствовало в литературе (например, в упомянутой выше поэме «Кысса-и Юсуф» Кула Гали, дастане «Идегей»). Другим фактором изменений являлась смена влияния мусульманских братств. С XVII века большое распространение в Поволжье и на Урале получает суфийский тарикат (братство) Накшбандийа. К XIX веку он уже полностью вытесняет влияние последователей Ахмада Йасави, доминировавших в регионе до него. Популярность Накшбандийи и, вероятно, политизация ислама⁷, используемая для большего контроля за соблюдением законов мусульманской веры⁸ кочевыми народами Центральной Азии, отрицательно сказалась на музыкальном искусстве Волго-Уральского региона⁹. С рубежа XVIII-XIX веков музыка и связанные с ней атрибуты упоминались в большей степени в негативном ключе. К примеру, в безымянном трактате и трактате «Рисалия Газиза» Тазетдина Ялчигула (1795) упоминается о грешниках, сбившихся с пути, которые позволяют себе музыкальные празднества и связывают их с религиозными обрядами [24, 286-289].

Подходы Марджани изменяли некоторые устои татарской философской мысли, которым следовали его ближайшие предшественники: мыслитель отрицал ту часть знания, которая не могла быть верифицирована. Истоки этой реформаторской идеи появились, вероятно, под влиянием его учителя Абу Саида в медресе Самарканда и восходят к рукописным памятникам восточных мыслителей средневековья [5, 20], продолжая некоторые изыскания *восточных перипатетиков*¹⁰ (Аль-Фараби, Ибн Сины, Ибн Халдуна).

В культуре Востока реформаторство возникало из двух источников. С одной стороны, в результате проникновения европейской науки, её исследовательских методов, с другой стороны – путём переоценки идей восточных мыслителей более раннего времени. Едва ли Марджани мог попасть под влияние европейской традиции в период своего становления. Думается, такое знание он усвоил уже после получения образования в Центральной Азии и изучения там многих трудов мусульманских мудрецов в крупных

⁶ В Бухарском ханстве, как и в любой мусульманской стране, разумеется, базовым было изучение Корана на арабском языке, однако параллельно с этим многие научные вопросы осваивались на фарси – литературном языке персов, таджиков и других народов [9].

⁷ Речь идёт о периоде с момента разрешения строительства мечетей мусульманам Российской империи (1767) до начала XX века. Подготовка кадров мусульманского духовенства производилась в разных регионах, но чаще всего в Поволжье, что приводило к наиболее строгому контролю за выполнением здесь религиозных правил. Несогласные с данными процессами были вынуждены переезжать на окраинные территории мусульманского ареала. Подробнее об этом написано в работах А. Бустанова [28, 187] и Г. Макарова [10].

⁸ Как известно, казахи и кыргызы приняли ислам, но сохранили в культуре многие элементы язычества. Для укрепления веры [9, 68-76] в регионы проживания этих народов направлялись татарские муллы. Разумеется, в местах профессиональной подготовки последних требования к исполнению норм исламского законодательства были строгими. Послабления не допускались.

⁹ В исламе существует традиция рассмотрения занятий музыкой как неодобряемого действия (макрух – مکروه). Когда приверженцы такого подхода определяют сферу культуры, естественно, разработка теории музыки прекращается.

¹⁰ Восточный перипатетизм – термин, используемый для обозначения средневековой арабской философии, идеи которой были ориентированы на модель философских учений античности, основанных на трудах Аристотеля [7].

библиотеках [13, 5], после возвращения в Казань, где встречалась восточная (мусульманская) и западная (европейская) культуры.

Суфийские идеи Марджани брали своё начало от его занятий с *устáзами*-наставниками Ибн Ниязкули, Аль-Фаруки Аль-Хинди, Ибн Ахмада Аль-Хинди в медресе Бухары, где он стал последователем суфийского братства Накшбандийа. Будучи представителем этого учения, Марджани, вероятно, обходил стороной традиции Йасавийи¹¹, для которой, в частности, характерны громкие *зикры*¹², представляющие собой коллективные радения с пением, где поминается имя Пророка [5, 21]. Подобные музыкальные традиции содержали немало доисламских элементов, были весьма важны для цельного охвата музыкальной культуры Поволжья и Урала. Однако, несмотря на то, что упомянутые музыкальные традиции в остаточном виде ещё присутствовали во времена Марджани, они не были затронуты в его трудах. Вероятно, он избегал соприкосновения с некоторыми культурными явлениями, представляющими традиции, которые не приветствовались в его суфийском ордене. Естественно, они не затрагивались в кругу общения.

Благодаря русским востоковедам (В. В. Вельяминову-Зернову, И. Ф. Готвальду, Х. Фаизхану и другим), Марджани испытал влияние разных идей европейской и русской науки. В числе наиболее ощутимых – позитивистские методы философского исследования: он стал ориентироваться только на верифицированные данные из эмпирических исследований и авторитетные источники из мусульманской литературы. Так, через своего ученика Х. Фаизхана он имел возможность работать с документами из Центральной Азии, Крыма и иных регионов; сам же изучал надписи на древних надгробных плитах татар и другие доступные лично ему памятники [26, 144]. Руководствуясь позитивистским подходом, философ-просветитель был вынужден не учитывать многие культурные явления. В этом могли сказываться и его религиозные установки, в которых он следовал заветам Накшбандийи [35].

Такой реформаторский подход Марджани появился как ответ на смену мыслительной парадигмы в татарской культуре XIX века: что до этого времени культурным центром для волго-уральских народов являлись города, в которых был широко распространён язык фарси – Самарканд и Бухара [31]. Со второй половины века ориентиром становится Ближний Восток, где господствуют арабские традиции и язык [5, 21]. Аргументом в пользу того, что исследования просветителя являлись отражением культурных сдвигов в татарском обществе, служит факт его отказа от многих религиозных установок, а также принятой в восточной науке истории татар¹³, рассматривающей их только в качестве потомков болгарского народа, либо в качестве мусульман, проживающих в среднем Поволжье, без указания этнической принадлежности. Его реформаторские идеи открыли дорогу для обновления некоторых ярких культурных феноменов татарской культуры, как религиозного, так и светского содержания. Однако по ряду позиций Марджани был напротив традиционалистом. Философия науки татарского просветителя наиболее ярко запечатлелась в его введении-*мукаддимé* к обширному труду в семи томах «Вафийат аль-асляф» («Верность предшественникам и приветствие потомкам») [10; 11; 12; 35], создаваемом им со времён учёбы в медресе Бухары до конца своей жизни [1, 146]. Здесь описывалась история зарождения и развития разных наук на Востоке. Перед Марджани не стоял вопрос о

¹¹ Йасавийа – второй наиболее распространённый тарикат в Поволжье и на Урале. Получил своё название в честь основателя – Ахмеда Йасави (~1100 – 1166).

¹² Коллективные зикры упоминаются в трудах его предшественника, йасавийского шейха Даулатшаха ал-Испиджаби (16?? – 1714) [5, 25-26].

¹³ В трудах Г. Газиза, А. Валиди Марджани выделяется в качестве первого мыслителя, принимающего в равной мере и болгарское, и ордынское прошлое татар, [15, 148; 16, 35]. Размышления Марджани на эту тему наиболее полно отражены в его труде «Источники по истории Казани и Булгара» [13].

преподнесении знания в некоей обновлённой форме. Канон подобных крупных трудов уже устоялся на мусульманском Востоке со средних веков. Пожалуй, наиболее близким образцом была книга «Китаб ал-‘ибар ва диван ал-мубтада’ ва-л-хабар» («Книга притч и сборник сообщений») арабоязычного мусульманского философа Ибн Халдуна (1332-1406). Оба труда представляют собой собрания преданий и хроник. В подобных исследованиях главным средством проявления самобытности авторского стиля, новаторских элементов в нём, является метод отбора материала [2, 26].

Самым показательным с этой точки зрения у Марджани является введение *мукаддима* к его обширному труду [11; 12; 35]. Здесь он и приводит подробную авторскую классификацию наук, присутствующих в мусульманской традиции Востока, подкрепляет свои идеи цитатами разных видных учёных и мыслителей Греции и Востока. В частности, приводит слова Аристотеля, Пифагора, а также Аль-Фараби (X век), Ибн Сины (XI век), Фахретдина ар-Рази (XII век) и других учёных, внёсших огромный вклад в разработку восточной арабоязычной музыкальной науки.

Им выделяются науки «рациональные» (‘аклийа) и «традиционные» (‘наклийа) [35, 210]. К первым относятся естественные и точные науки (математика, геометрия, астрономия, музыка; логика, медицина, география и другие), ко вторым – науки, основанные на «преданиях авторитетных личностей» (история, генеалогия, наука стихосложения, лексикология, богословские науки и другие) [14, 36]. В первой группе Марджани выделяет разные подгруппы наук, которые созвучны европейским системам квадривия и тривия средних веков.

Большой интерес представляют размышления Марджани о музыке (الموسقى علم) (гыйлем аль-мусики) – наука о музыке). Как отмечает Г. Газиз: «Для начала следует отметить, что его взгляды ориентированы на арабскую и персидскую поэзию. По этой причине для него отсутствует строгая грань между поэзией и музыкой. Это весьма естественно, так как арабы, к примеру, и некоторые древние народы не привыкли просто сказывать свою поэзию. Они читают её нараспев, часто аккомпанируя себе на каком-либо музыкальном инструменте» [15, 128]. Понимание этого вопроса Марджани значительно превосходит его современников.

Марджани рассуждает о гармонии следующим образом: «Музыка также может воспроизводиться посредством использования таких инструментов, как рог [бук-быргы], свирель [мизмар], бубен [даф], лира, лютня [утар]. Гармоническое сочетание звуков доставляет удовольствие. Гармония может быть простой, не требующей обучения и творчества, достижимой многими, как то: рифмы стихов, пластика танца, мелодичное чтение [Корана]. Как сказано [в хадисе]: “Украшайте Коран своими голосами”» [11, 279; 35, 317].

В арабоязычной науке идеи, берущие начало из древнегреческих теорий о *мусикии*, в большинстве случаев, были далеки от музыкальной реальности. Термин «музыка» в данных условиях становился некоей абстрактной дисциплиной о гармоническом сочетании тонов, причисляемой к рациональным наукам. В реальности же большая часть явлений музыкального искусства представлялась в виде неотделимой части поэтического искусства *шигърийат* (علم الشعرية – гыйлем аш-шигърийат). Музыка, не связанная с поэтическими метрами, была в значительной мере проще по своему содержанию, относилась к *основной музыке*. Именно эта часть музыкального искусства попала в разряд запрещённого (حرام – харам).

Таким образом, во времена Марджани между светской ¹⁴ (*основной музыкой*) и духовной музыкой (близкой к *высокой*) проходила отчётливая грань. К примеру, музыкальные термины арабского и персидского происхождения: لحن (лахн) – мелодия,

¹⁴ Заметим, внутри основной музыки данного времени находились музыкальные явления, в прошлом – во времена Волжской Булгарии – также составлявшие область высокой музыки (*озын көй* – узун-кюй).

اليقاع (икагъ) – ритм, الصوت (соут) – звук, – относились именно к сфере *высокой музыки* татар [35, 316-317]. В *основной* же музыке использовались более привычные современному слуху термины: *көй* (кюй) – напев, *жыр* (жыр) – песня, *өн* (ун) – звук и другие.

Первым шагом Марджани стала попытка доказать, что и развлекательная музыка, и *музыка шигърията* суть искусство одного рода, даже если считать *шигърият* *высокой* традицией, находящейся именно в лоне музыкального искусства¹⁵. «Реабилитация» же светской *основной музыки* усложнялась тем, что она, подавляемая со стороны духовенства, в центральных районах проживания татар переместилась в область публичных домов и других «увеселительных» заведений. Таким образом, перед Марджани стояла задача вернуть важный музыкальный пласт в рамки разрешённого (حلال – халяль) музыкального искусства, опровергнув доказательства своих предшественников о её греховности. Как сообщает Габдрахман хазрат Гумари, один из учеников мыслителя: Марджани подчёркивал, «что в шариате отсутствуют доказательства того, что музыка запрещена; как и не поддаётся сомнению разрешённость слушать пение соловья и других птиц с прелестными голосами, так и слушание музыки разрешено, ибо извлечение звуков животными не отличается от звуков, извлечённых при помощи неживых предметов. Явно то, что если в поэтических и музыкальных собраниях присутствует что-либо, запрещённое шариатом, значит, само собрание (мәжлес) неправильно, и эта запрещённость исходит не от поэзии и музыки, а от других составляющих собрания» [16, 55]¹⁶.

Свои опровержения ложных запретов Марджани начал с обращения к древнегреческим философам Аристотелю и Пифагору, затем через Аль-Фараби и Ибн Халдуна вышел к современности [14, 59-60]. Здесь он закрепил свои доказательства цитатами из хадисов¹⁷ и других религиозных источников. Для доказательства того, что запрещение музыки абсурдно, Марджани исходит из простых истин о рамках музыкального искусства. Он вольно цитирует Аль-Фараби, подчеркивая, что «напев[ность] уже присутствует между двумя буквами с харака¹⁸» [14, 59], так как при произнесении какого-то слова длинный гласный звук является своего рода напевом. Другим аргументом Марджани, объясняющим «чистоту» и «разрешённость» музыки, становится то, что колыбельная не может содержать чего-либо греховного и приносит лишь счастье ребёнку, которому поётся [14, 59]. Таким образом, татарский просветитель раздвигает рамки музыкального искусства в татарском понимании: он доказывает принадлежность утилитарных форм (колыбельной, гласных звуков речи) к категории музыки, которую столь рьяно запрещало духовенство. Мыслитель обосновывает даже социальное и эстетическое значение музыки, а также затрагивает такие свойства звука, как звонкость, глухота, фрикативность и другие.

«Этот [вид] искусства возникает тогда, когда цивилизация переходит от стадии [удовлетворения] необходимого к [удовлетворению] потребностей и далее к стадии совершенства и искусства, когда появляются ищущие наслаждений лица, не обремененные заботами и удовлетворением нужд. Прежде оно возникло у персидских правителей и имело разнообразные формы» [11, 279].

Весьма интересными представляются рассуждения по поводу чувственного восприятия человека: «Знай, что наслаждение и боль, как об этом говорилось выше, – это

¹⁵ Исследовательница музыкальной культуры ислама Л. Л. Фаруки использует термин *handasah al-sawt* (هندسه الصوت) в отношении музыки исламского мира XIX века [30], который родственен термину «музыкальная культура», используемому в научно-творческом центре «Музыкальные культуры мира» при Московской консерватории.

¹⁶ Пер. автора настоящей статьи.

¹⁷ Хадис в исламской философии – это священный источник, кроме Корана. Хадисы составляют легенды о жизни, деятельности, указаниях, деяниях, завещаниях пророка Мухаммеда.

¹⁸ Харака – надстрочные и подстрочные знаки для обозначения гласных звуков в арабском языке.

восприятие того, что удовлетворяет или отвращает. Через чувствование отличается первое от второго. Если ощущаемое будет соответствовать воспринимающему и подходить ему, то окажется доставляющим удовольствие (лаззат). Если же оно будет расходиться с ним, вызывать отвращение, то станет болезненным. Так, удовольствие от касаемых вещей возникает от восприятия осязанием. Гармоничное от видимого – от того, что пропорционально в своих формах с учетом особенностей материала, чем является красота» [11, 279]. Далее Марджани продолжает непосредственно о слуховом восприятии: «Оно [доставляет удовольствие] душе. Из слышимого то, что обладает гармоничными свойствами – глухостью (الهمس – аль-хамс), звонкостью (الجهر – аль-джахр), фрикативностью (الرخاوة – аль-рахав), взрывностью (الشيدة – аш-шида), колебанием (القفلقة – аль-калькаля), давлением и прочее, а также плавный переход от одного звука к другому. Поскольку резкостью лишает сочетания простоты, не всякое сочетание звуков доставляет удовольствие, о чем говорят знатоки данной науки» [11, 279].

В систематизации просветителя татарская традиционная музыкальная культура затрагивалась лишь поверхностно. Более доступным стало привлечение примеров из культур Центральной Азии, использование арабских обозначений музыкальных инструментов. К примеру, не только в «Вафийат аль-асляф», но и в других его трудах музыкальные инструменты упоминаются не в татарском обозначении, а в арабском (البوق) бук – быргы – труба, الغطاطيط фэтатыйт – духовой инструмент, المزممار мизмар – флейта, الدف дэф – даф (ударный инструмент), الشبابة шабабат – курай, الاوتار – утар – кыллылар – струнные) [35, 317]. Такие рассуждения не предназначены для непосредственной музыкальной практики, приближаются к настоящим теоретическим обобщениям.

Видимо, на тот момент более устойчивыми являлись суждения с опорой на музыкальные явления других народов мусульманского мира: народов Передней и Центральной Азии. Для выхода за рамки учений, устоявшихся у предшественников на всей территории проживания мусульманских народов, локальные примеры по поводу татарской культуры звучали менее убедительно. Вопрос смены парадигмы должен был решаться сразу во всем пространстве проживания народов, исповедующих ислам.

Татарский просветитель Каюм Насыри, современник Марджани, одним из первых стал включать в свои арабо- и персоязычные научные тексты непосредственно татарскую терминологию, однако им не решались столь «глобальные» вопросы татарской музыкальной культуры, как Марджани. Таким образом, отсутствие непосредственно татарской терминологии в трудах Марджани объясняется тем, что его труды были адресованы не татарскому обществу, а всему мусульманскому миру.

Одной из важнейших для татарской культуры задач, решение которой начато Марджани, было создание татарской музыкально-теоретической системы, что изначально обусловлено желанием доказать легитимность музыки.

Связь с источниками прошлого, посвященными именно музыкальной культуре, была к этому времени утрачена. Единичные упоминания о музыке в литературных произведениях Кула Гали, Г. Утыз-Имяни, дастане «Идегей», трактатах Т. Ялчигула не были достаточными для разработки данного вопроса. Большинство отмеченных источников находилось в тени до последней четверти XX века. По этой причине при создании первых трудов непосредственно о музыке в начале XX века татарские философы, мыслители и историки ссылались из соотечественников только на Марджани. Сам же Марджани опирался почти всецело на опыт авторитетных представителей арабо- и персоязычной науки [29, 148].

Цельная научно обоснованная система лада и ритма татарской музыки при нем не могла быть сложена, так как не могла быть создана одним человеком без опоры на опыт предшественников в своей культуре. Важность роли татарского мыслителя заключалась в том, что его идеи не остались лишь только в его письменных трудах, а имели влияние на широкий круг татарской общественности и были продолжены его учениками и

последователями. Терминологическая база трёх первых крупных трудов о музыкальном искусстве татар начала XX века («Музыка и ислам» Х. Кильдебакки, «Взгляды исламских учёных на музыку» Х.-Г. Габяши и раздел о стихах и музыке из «Комментария на сборники изречений» Р. Фахретдина) содержат арабо- и персоязычные определения именно в традиции Марджани: *لاحن* лахн – мелодия, *الصوت* аль-соут – звук, голос и другие. Такой же терминологический аппарат встречаем в сборнике к 100-летию татарского просветителя [15; 16]: в статьях «Его взгляды на поэзию и музыку» Г. Гумари (1967-1933), «Музыка и поэзия» Х.-Г. Габяши, «Взгляды Ш. Марджани на знание, науки и искусство» Г. Газиза (1887-1937) и других.

Подъём татарской музыкальной культуры начала XX века был теснейшим образом связан с деятельностью Марджани, его учеников и последователей. Достижением Марджани стало собрание определений разных музыкальных элементов татарской культуры (к примеру, перечисленные выше *мелодия, звук, голос* и другие) в единую категорию «музыка» (*الموسقى* (гыйлем аль-мусики – музыкальная наука); *هذه الفن* (хадэ аль-фан – это искусство [наука]) [35; 320], которая отсутствовала у татар до рубежа XIX-XX веков. Исследовательские методы татарского мыслителя, заключавшиеся в оперировании религиозной и научной литературой с приведением цитат и упоминанием имён, также были подхвачены его учениками и последователями. Именно эти достижения позволили татарской музыкальной культуре приблизиться к созданию собственной музыкально-теоретической системы. Большая часть терминов в современной практике встречается лишь в исследованиях по истории музыкально-культурного процесса в отмеченный период [21; 22], однако, по нашему мнению, она была бы весьма органична и в отношении современной татарской музыки, ориентированной на традицию мусульманского Востока.

Деятельность просветителя имела большое значение [33, 112]. Он являлся незаменимым участником различных дискуссий востоковедов, историков Казанского и Петербургского университетов [19]. К его мнению, как к мнению знатока восточных, а также русских письменных источников, прислушивались разные общественные и научные деятели всей страны. Зная его обширные знания, ему писали письма, временами консультировались лично многие интеллектуалы. Его преимуществом была способность рассматривать татарскую культуру сквозь призму европейского и русского сознания, а также мусульманского ближне- и средневосточного.

Марджани рассматривал музыку не только как составную часть религиозных обрядов, но и как науку, разрешенную по религиозным канонам. Для этой науки характерно отношение к музыке не столько как к чему-то абстрактному, сколько именно к живой звучащей традиции, начинающейся с колыбельных и заканчивающейся напевным чтением священных текстов. [32, 118]. Здесь есть перспектива для расширения рамок понимания музыкального искусства татар как общности людей, исповедующих ислам, говорящих на одном языке, живущих не обязательно компактно, но и среди представителей других народов [32, 118]. Именно такой подход позволит в будущем включить в единый культурологический дискурс пространство явления музыкальной культуры, временами сохраняющей самые богатые и древние формы музыкального творчества татар, проживающих вдали от Волго-Уральского региона.

Литература

1. Абдуллин, Яхъя Философ һәм фикер иясе [Философ и мыслитель] // Казан утлары [Огни Казани]. – №1 – Казан: КПССның Татарстан өлкә комитеты нәшрияты типографиясе. 1988. – 146-153 б.
2. Алексеев, И. Л. История как исламская наука: Марджани и Ибн Халдун /Islamology. – Том 9. – 2019. – Казань: Институт истории им. Ш. Марджани. 2019. – С. 24-33

3. Бахтияри Ф.Ф. Традиции татарской инструментальной музыки: из прошлого в настоящее // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность, 2023, №2. – С. 56-65.
4. Бахтияров Ф. Ф. Проявление оппозиции «певческий голос – музыкальный инструмент» в музыкально-культурных традициях Поволжья-Урала: дипл. раб. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2022. – 148 с.
5. Бустанов А.К. Персоязычная культура в Сибири, XVII-XIX вв. // ал-Испиджаби, Даулатшах. Бурхан аз-закирин [«Доказательство для поминающих»]. – М.: ООО «Сандра», 2020. – С.6-28.
6. Валиахметова А. Н. Музыкальная культура в Татарстане (середина XIX – первая четверть XX века): учеб.пособие. – Казань: Изд-во ТГГПУ, 2009. – 147 с.
7. Восточный перипатетизм / Философия: Энциклопедический словарь / ред. А. А. Ивина. — М.: Гардарики, 2004. – 1072 с.
8. Гиршман Я. М. Очерки по истории татарской музыки. – Казань: ИЯЛИ, 2018. – 376 с.
9. Дюшалиев К. Религиозные песни кыргызов // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2020. №1. – С. 68-76
10. Макаров Г. М. Средневековые инструментальные ансамбли татар Поволжья: Опыт рекультурации инструментальных традиций [Электронный ресурс] // Музей музыкальной культуры Азербайджана. Музыкальные инструменты тюркских народов: Международный симпозиум (Баку, 16–17 декабря 2010 г.). – URL: <https://uchebana5.ru/cont/1145958.html> (дата обращения 30.09.2023).
11. Марджани Ш. Введение к библиографическому словарю «Верность предшественникам и приветствие потомкам» [Мукаддимат китаб Вафийат аль-асляф ва тахийат аль-ахляф]. – Казань: Магариф-Вақыт, 2022. – 360 с.
12. Мәржани, Шиһабетдин Мөкаддимә китап вафийат эл-эсләф вә тәхийат эл-эхләф [Введение к книге «Верность предшественникам и приветствие потомкам»]. – Казан: Иман, 1999. – 120 б.
13. Мәржани, Шиһабетдин Мөстәфад эл-эхбар фи эхвали Казан вә Болгар [Источники по истории Казани и Булгара]. – Казан: Татарстан китап нәшрияты, 1989. – 415 б.
14. Мәржани, Шиһабетдин Сайланма әсәрләр [Избранные труды]. Казан: ТӘҺСИ, 2018. – 450 б.
15. Мәржани. I том. Шиһабетдин Мәржани хәзрәтләренең вилятына йөз ел тулу (1233-1333) мөнәсәбәте илә нәшер ителде [Марджани. I том. Сборник воспоминаний о Шигабутдине Марджани, изданный к 100-летию со дня его рождения по хиджре]. – Казан: «Иман» нәшрияты, 2001. – 236 б.
16. Мәржани. II том. Шиһабетдин Мәржани хәзрәтләренең вилятына йөз ел тулу (1233-1333) мөнәсәбәте илә нәшер ителде. [Марджани. II том. Сборник воспоминаний о Шигабутдине Марджани, изданный к 100-летию со дня его рождения по хиджре] – Казан: «Иман» нәшрияты, 2001. – 196 б.
17. Михайлов Дж. К. К проблеме теории музыкально-культурной традиции // Музыкальные традиции стран Азии и Африки: Сборник научных трудов / отв. Ред. Т. Э. Цытович. – М.: Московская государственная консерватория, 1986. – С. 3–20.
18. Михайлов Дж. К. Современные проблемы развития музыкальной культуры стран Азии и Африки: структура музыкальной культуры и ее социокультурная обусловленность // PAX SONORIS: история и современность (памяти М.А. Этингера). Вып. IV–V. – Астрахань: ГФЦ «Астраханская песня», 2011–2012. – С. 12–15.
19. Очерк истории Болгарскаго и Казанскаго ханствъ (читано въ засѣданіи 13 августа) Труды Четвертаго Археологическаго съѣзда въ России, бывшаго въ Казани съ 31 іюля по 18 августа 1877 года. – Казань: Типографія Императорскаго Университета, 1884. – С. 40-58 (384-402).

20. Сагеева Г. Х. Традиционная терминология татарской музыкальной культуры: Семантическая реконструкция: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02. – Казань, 2007. – 268 б.
21. Сайфуллина Г. Р. Ислам и музыка. Взгляды татарских богословов. – Казань: Казанский университет, 2013. – 208 с.
22. Сайфуллина Г. Р., Сагеева Г. Х. Категории татарской традиционной музыкальной культуры: аннотированный словарь / под общ. ред. Г. Р. Сайфуллиной. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2009. – 176 с.
23. Шихабетдин Мәржани: мәкаләләр жыйнтыгы [Шигабутдин Марджани: сб. статей] / Төзүчесе Х. Хисмәтуллин [Составитель Х. Хисматуллин]. – Казан: Татарстан китап нәшрияты, 1968. – 127 б.
24. Ялчыгол, Тажеддин Рисаләи Газизә [Послание Газизе]. – Казан: Хозур, 2014. – 511 б.
25. Bustanov, Alfrid ‘Abd al-Rashid Ibrahim’s Biographical Dictionary on Siberian Islamic Scholars [Биографический словарь Абд аль-Рашида Ибрагима о сибирских мусульманских мыслителях] // *Kazan Islamic Review* 1 (2015).
26. Bustanov, Alfrid Shihabaddin Mardjani and the muslim archive in Russia [Шихабетдин Марджани и архив мусульман в России] /Islamology. – Том 9. – 2019. – Казань: Институт истории им. Ш. Марджани. 2019. – С. 138-148.
27. Bustanov, Alfrid Speaking ‘Bukharan’: The Circulation of Persian Texts in Imperial Russia [Говорить по-бухарски: распространение персидских текстов в императорской России] // *The Persianate World: The Frontiers of a Eurasian Lingua Franca* [Персоязычный мир: границы евразийского лингва франка], ed. by Nile Green. – University of California Press, 2019. – P. 193-206.
28. Bustanov, Alfrid The Bulghar Region as a “Land of Ignorance” [Булгарский регион как «Земля невежества»] // *Journal of Persianate Studies*. Leiden: Brill, 2016. – №9. Pp. 183-204.
29. DeWeese, Devin Persian and Turkic from Kazan to Tobolsk: Literary Frontiers in Muslim Inner Asia [Персидский и тюркский языки от Казани до Тобольска: литературные рубежи в мусульманской Внутренней Азии] // *The Persianate World: The Frontiers of a Eurasian Lingua Franca* [Персоязычный мир: границы евразийского лингва франка], ed. by Nile Green. – University of California Press, 2019. Pp. 131-158.
30. Faruqi I.R., Faruqi L.L. The Cultural Atlas of Islam. Chapter 23 [Культурный атлас ислама. Глава 23] // *Handasah al Sawt or the Art of Sound* [Хандаса аль-Савт или Искусство звука]. By I. R. Faruqi and L.L.Faruqi. – New York, Macmillan. 1986. – 512 p.
31. Frank, Allen J. Bukhara and the Muslims of Russia: Sufism, Education, and the Paradox of Islamic Prestige [Бухара и мусульмане России: суфизм, образование и парадокс исламской влиятельности]. – Leiden, Boston: Brill, 2012. – 216 p.
32. Frank, Allen J. Islamic Historiography and “Bulghar” Identity among the Tatars and Bashkirs of Russia [Исламская историография и «булгарская» идентичность татар и башкир России]. – Leiden, Boston: Brill, 1998. – 232 p.
33. Shagaviev, D.A. The works of Shihab ad-din al-Marjani on Islamic scholastic theology [Работы Шихабутдина аль-Марджани по исламскому схоластическому богословию] // *Minbar. Islamic Studies*. 2020 – №13 (1). – P. 103-114.
34. Toutant, Marc De-Persifying Court Culture. The Khanate of Khiva’s Translation Program [Деперсификация придворной культуры. Программа переводов Хивинского ханства] // *The Persianate World: The Frontiers of a Eurasian Lingua Franca* [Персоязычный мир: границы евразийского лингва франка], ed. by Nile Green. University of California Press, 2019. – P. 243-257.
35. كتاب و فية الاسلاف و تحية الاخلاف ١٩٠٥ شهاب الدين مرجانى [Марджани Ш. Китаб вафийат ал-аслаф ва тахийат ал-ахлаф = Верность предшественникам и приветствие потомкам]. – Казань: Типография Бр. Каримовых, 1905. – 420 с.

**Shihabaddin Mardjani and Tatar musical-philosophical thought
of the XIX- early XX century**

Abstract. The article examines the processes of Tatar musical and philosophical thought of the 19th – early 20th centuries, based on the activities of the Tatar thinker Shihabaddin Mardjani on the basis of his work “Introduction to the book “Loyalty to predecessors and greetings to descendants.” The conditions in which it was formed, as well as the figures who influenced it, are briefly touched upon. The author provides the terms of Mardjani. The issue of creating your own Tatar terminology is highlighted as a manifestation of one of the key factors in the existence of the Tatar musical and cultural tradition.

Keywords: Shihabaddin Mardjani, Tatar music culture, theory of Tatar music.

***Сведения об авторе:** Бахтияри Фархад Фаритович – аспирант Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, композитор, музыковед, преподаватель Центральной музыкальной школы – Академии исполнительского искусства имени П. И. Чайковского*

e-mail: faerhadbaextiari@gmail.com

***Information about the author:** Bakhtiiari Farhad Faritovich – Postgraduate of the Faculty of Musicology and Composition Moscow Tchaikovsky State Conservatory, musicologist, composer, teacher of the Central Music School – Academy of Performing Art*

e-mail: faerhadbaextiari@gmail.com

ОТКРЫВАЯ НОВЫЕ ГОРИЗОНТЫ... ПРОЛЕГОМЕНЫ К ИССЛЕДОВАНИЯМ АРМЯНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИКОНОГРАФИИ И ДРЕВНЕЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ

Аннотация. Статья посвящена альбому-собранию образцов армянской музыкальной иконографии, созданному Н.В. Шамахян (всего около 600 изображений). Предварительный анализ обширного материала вызвал целый ряд научных соображений, связанных с возможностью сопоставления армянской и византийской христианской иконографии, а в области музыкальной терминологии, помещенной в глоссарий-таблицу (184 позиции), позволил выявить разновременные музыкально-культурные связи Армении.

Ключевые слова: музыкальная иконография, музыкальные инструменты, армянская книжная миниатюра, восточнохристианская иконография, хачкар, надгробие, музыкальная терминология

Альбом Нунэ Виленовны Шамахян «Музыкальные инструменты Армянского нагорья (по изображениям в манускриптах, на хачкарах и надгробиях)», увидевший свет в сентябре 2022 года (на титуле – 2019) [4] на трех языках – русском, армянском и английском, – результат долгой и кропотливой работы двух поколений армянских музыкантов-исследователей. Предварительной базой послужил обширный фотоархив ереванской скрипачки и музыкального исследователя Анаит Цицикян, обработанный и существенно расширенный ее дочерью и последователем, музыкантом-энтузиастом Нунэ Шамахян. Настоящее издание представляет собой, говоря современным языком, ценнейшую базу данных – около 600 изображений армянских музыкальных инструментов, запечатленных на миниатюрах манускриптов и первых печатных книг, на фресках, каменных рельефах, хачкарах и надгробиях.

Альбом является существенным вкладом в развитие, в первую очередь, такого научного направления, как музыкальная иконография и иконология (но не только). Это отдельное междисциплинарное научное направление находится на стыке музыкознания (в частности, исторического музыковедения, музыкальной ориенталистики, этномузыкологии и исторического инструментоведения), искусствознания (в области изобразительного и прикладного искусств и архитектуры), археологии, а в нашем случае – и религиоведения и арменоведения в целом.

Автор, собрав значительное число армянских музыкально-иконографических образцов, фактически существенно дополняет объемную картину музыкального инструментария восточнохристианской традиции, к которой принадлежит армянская культура с момента принятия христианства. А восточнохристианская традиция, в свою очередь, объемлет и древнесирийские, египетские коптские, римские, византийские, персидские, арабские, еврейские, а позднее тюркские (турецкие) и европейские средневековые, связанные с католицизмом, компоненты. И в этой широчайшей музыкально-иконографической картине иногда довольно трудно вычленить собственно национальное начало. Но оно, безусловно, присутствует.

Как известно, в разные исторические периоды отдельные территории Армении входили в состав могучих разноконфессиональных империй – зороастрийских Ахеменидской (наряду с Сирией, позднее, в I веке до новой эры завоеванной царем Великой Армении Тиграном Великим) и Сасанидской, христианской Византийской и исламских: Арабского халифата, тюркской Сельджукской, тюрко-иранской Сефевидской и тюркской Османской империй. И, несмотря на все исторические перипетии и трагедии, неизбежно шел постоянный процесс взаимодействия и взаимообогащения культур, в том числе и музыкальных. Кроме того, сама Восточная Армения, обладая культурным единством, некогда была многонациональна.

Круг музыкально-иконографических источников, собранных Нунэ Шамахян, включает иллюминированные манускрипты, главным образом, религиозного характера – Библии, отдельных Евангелий, Часословов, Службников-Лекционариев, Житий (Маштоц) и тому подобное, и их декорированные оклады. Кроме того, внимание уделено и светским рукописям, например, греческой «Истории Александра Великого» (армянский перевод текста был сделан в V веке).

Самое значительное место в альбоме занимает книжная миниатюра – одно из самых главных направлений искусства средневековой Армении, начиная с XII века, которое создавалось в основном в Киликии (Малой Армении)¹. Кульминационной точкой развития этого искусства стало творчество великого Тороса Рослина (вторая половина XIII столетия), ряд работ которого представлен в альбоме. Вошли в альбом и гравюры, пришедшие на смену книжной миниатюре в XVII веке в связи с развитием книгопечатания.

В значительно меньшей степени (по естественным причинам) представлена в альбоме фресковая, в том числе халкидонитская, живопись, фрагментарно сохранившаяся в некоторых армянских храмах и монастырях.

Значительный раздел альбома представляет еще одно уникальное направление армянского искусства, развивавшееся с момента принятия Арменией христианства, сравнимое лишь с коптскими каменными стелами. Это хачкары – каменные стелы с резным изображением армянского креста в центре и декорированными рельефами «полями», где часто встречаются изображения разных музыкальных инструментов. Наиболее древний образец хачкара, представленный в альбоме, датируется приблизительно V веком. Близки хачкарам изображения музыкальных инструментов на каменных надгробиях, значительная подборка которых составляет отдельный раздел альбома. Эта зафиксированная в христианских памятниках древнейшая ассоциация музыки и загробного мира сопоставима с идеями зороастризма о музыкальности рая, с одной стороны, и с древнеримскими верованиями с другой.

Выстроенный в хронологическом порядке (насколько это было возможно) иконографический материал, к сожалению, с неидентифицированными (за некоторыми исключениями) инструментами, тем не менее дает возможность сопоставлять раннюю и более позднюю армянскую музыкальную иконографию, выявлять исторические различия и приоритеты, фиксировать инонациональные влияния (а иногда и культурные напластования или инкультурации).

Иллюстрируемые миниатюрами «музыкальные» сюжеты практически совпадают во всей восточнохристианской иконографии (так, музыкальный инструмент является почти постоянным атрибутом царя Давида), и, пожалуй, единственный «музыкальный» сюжет, характерный для византийской книжной миниатюры, а именно – сюжет псалма

¹ Киликия находилась под управлением Восточной Римской империи (Византии) с 395 по 1080 годы. После начала наступления турок-сельджуков на эти земли здесь образуется независимое армянское государство. Византии в XII веке временами удавалось вернуть себе владения в Киликии. В 1375 году Киликийское царство было захвачено египетскими мамлюками. В XV веке горная Киликия была захвачена Османской империей, а равнинная Киликия подчинилась туркам-османам в 1515 году.

136 «На реках Вавилонских», в настоящем собрании нам не встретился (или не был идентифицирован автором). Зато в отличие от византийской иконографии в руках ангелов часто появляются флейты или *дудуки* (Евангелие XIV века, Арцах, ММ². Ф. 316, 2б, 12а) и даже *зурна* (например, Евангелие 1455 год, Художественный музей Уолтерс, Балтимор), тогда как в византийской и русской православной иконографии – это всегда только трубы. Есть редкий случай замены труб (а они очень разнообразны) в руках ангелов на капсульные язычковые инструменты (Евангелие 1495 года, Верхний Норван (Вайоц цзор), ММ. Ф.5303, 12б, художник Абраам-учитель). Отметим, что в Европе первое упоминание капсульного *шалмея* (то есть, язычкового духового) встречается всего десятилетием ранее написания данного Евангелия. Капсульный *шалмей* представлен среди других духовых инструментов в Сборнике 1671 года (Район Карса. ММ Фонд № 6670, с. 120 б, 130 б, 131 б, 138 а, 138 б, 166).

Крумхорны появляются в Евангелии 1675 года (Багеш. Переписчик-художник Ованес. ММ Фонд № 317, с. 15 б).

В целом создается впечатление, что в армянской библейской иконографии иллюминированных «музыкальных» сюжетов больше, чем в византийской и древнерусской (пастушки, играющие на *флейтах*, часто появляются в разных сюжетах, особенно в сценах Рождества Христова; в XVIII веке появляются и *волынки*).

Исследователя музыкальной иконографии подстерегают на научном пути некие «ловушки»: изображенные персоны с музыкальными инструментами как будто бы свидетельствуют о наличии в соответствующую эпоху практики музицирования на этих инструментах. Но вовсе не исключено, что некоторые инструменты заимствовались вместе с изобразительным каноном и являются чисто иконографической данностью, то есть они не входили в реальный армянский национальный инструментарий времен создания миниатюр. Это касается, как нам представляется, типично византийских *псалтирей* (*псалтериев*) в руках царя Давида – семиструнного (?) треугольного (в Библии 1269 года), 10-струнного (?) прямоугольного (в Библии 1338 года), 10-струнного треугольного (в Книге праздников — Тонапатчар 1359 года) и так далее (вероятно, связанных с халкидонитством, то есть византийским православием), которые в более поздних миниатюрах заменяются на реально существовавший в армянской музыкальной практике многострунный цитровидный инструмент *канон/канун* (Сборник XVII века, ММ. Фонд № 7090, 0046). И крайне редко в руках царя Давида изображаются *лира* (то есть подлинный инструмент библейского царя) и *арфа*.

Понятно, что довольно сильно стилистически отличаются собственно армянские и халкидонитские изображения, но также сильно от обоих отличаются и миниатюры так называемой Персидской библии 1648 года из собрания Армянского патриархата Иерусалима. Известно, что некоторые изображения, в первую очередь фрески, в разных храмах создавались приглашенными мастерами, изображавшими близкие им музыкальные реалии. Так, в альбоме (напомню, что называется он «Музыкальные инструменты Армянского нагорья») приводятся знаменитые фрески светского содержания собора Святой Софии в Киеве (первая половина XI века; фрески датируются первой четвертью XII века), созданные армянскими мастерами в северной и южной галереях, куда могли заходить только члены княжеской семьи. Там изображен византийский музыкальный ансамбль, играющий на константинопольском ипподроме. На одной из стен есть и исполнитель на так называемой *византийской лире* (струнном смычковом инструменте с грушеобразным корпусом; исполнитель держит его у плеча), который автор альбома идентифицирует как древний армянский инструмент *джутак*, упомянутый Григором Нарекаци (около 951–1003) в «Книге скорбных песнопений». Возможно, *лира* и *джутак* — это соответственно греческое и армянское обозначения одного и того же

² Аббревиатура ММ означает: Матенадаран им. Месропа Маштоца (Музей и Институт), Ереван.

смычкового струнного инструмента. Самые ранние изображения смычковых инструментов на территории Армении датируются IX веком. Это *кеманча* и инструмент с приталенным корпусом (его также держат у плеча) на стеклянной чаше, найденной при раскопках в Двине (древней столице Армении) и датируемой IX–X веками; и этот второй инструмент армянские исследователи определяют, как *джутак*. Но это единичное изображение, которое не позволяет судить о национальной принадлежности инструмента (вероятнее всего это разновидность смычковой *византийской лиры*, широко известной и в европейской живописи). В представленной в настоящем альбоме иконографии подобный инструмент с приталенным корпусом не встречается, как не встречается и смычковая *византийская лира (джутак)*. Отметим, что в византийской иконографии, начиная с VIII века (например, на книжном переплёте из слоновой кости, хранящемся в Лувре) и в западноевропейской, со второй половины IX века (в Утрехтской псалтири, датируемой около 860 года), подобный инструмент (а в музыкальном инструментоведении смычковый с приталенным корпусом ныне принято определять, как «*фидель*»), так же, как и *византийская лира*, становится одним из основных. (Впоследствии подобный *фидель* встретится и в древнерусской книжной миниатюре, также опирающейся на византийские образцы, хотя подобного смычкового инструмента в Древней Руси не было). Итак, фрески киевского собора Святой Софии, созданные художниками-армянами (о чем свидетельствуют подписи на армянском языке), Шамахан рассматривает в контексте армянского искусства, хотя изображенные на фреске музыкальные инструменты без сомнения принадлежат византийской традиции, но, скорее всего, они были известны и в Армении. Так что очевидно, что писали фрески приглашенные в Киев армянские мастера, жившие на территории Византии (связи Армении и Киевской Руси уже развивались именно в это время). В этом контексте важно упомянуть и то, что в росписях XIII века армянских церквей Анийского царства (ныне территория Турции) – Бахтагехи и церкви Сурб Григор (святого Григория Просветителя), построенной на средства купца Тиграна Оненца, с халкидонитскими росписями, изображения которых Шамахан приводит в разделе «Фрески», участвовали грузинские, а по некоторым предположениям – русские мастера, что отметил в свое время академик И.А. Орбели [2, 59]. Если говорить об уникальных чертах армянской музыкальной иконографии и особой трактовке библейских сюжетов, то в первую очередь следует обратить внимание на преобладание в руках царя Давида разновидностей лютневого инструмента, особенно на миниатюрах XIII–XV веков (и позднее), наряду с реже встречающимися «традиционными» византийскими *псалтирем* (прямоугольным и треугольным), древнегреческой *лирой* и европейской средневековой *арфой*. Отметим, что в известных нам византийских (а сохранилось восемь или девять греческих иллюминированных рукописей Псалтири, начиная с IX века), древнерусских (начиная с Киевской Псалтири 1397 года) и европейских образцах царь Давид никогда не изображался с лютневым инструментом (редчайшие исключения представляют миниатюра из Сербской Мюнхенской псалтири конца XIV века, где Давид играет на лютне, похожей на древний персидский *барбат*³, и фреска монастыря Воронец также XIV века (Молдавское княжество, ныне в Румынии), где Давид играет на поздневизантийской лютне (но называется она в Румынии *кобоз* – то есть тюркским, «восточным» термином). Безусловно, этот (с точки зрения византийской и в целом европейской традиции) иконографический «нонсенс» свидетельствует не только о широком распространении и высоком духовном статусе лютневых инструментов в армянской традиции (в том числе персидских и ближневосточных — *барбат*, *уд*), но и о близости армянской иконографии образа царя Давида к ближневосточной христианской традиции. Так, в арабских

³ Ее иллюстраторы были родом из южной части бывшей Сербской империи, в частности из Северной Македонии, но известно, что художники из этого региона работали в Моравской Сербии в последнее десятилетие XIV века. [5].

преданиях и в арабском переводе Библии царь Давид играл на лютне *уд*, тогда как в древнееврейской традиции – на лире *киннор* (хотя и сирийцам, и другим древним арабам *киннор* был известен). На многих миниатюрах, представленных в альбоме Шамахан, начиная с Библии 1314 года (Киликия), царь Давид изображен с лютневым инструментом *чогур*, распространенным позднее и в Османской империи (с XV века в несколько модифицированном виде; отметим, что изобретение *чогура* турецкая традиция приписывает Якубу Кармияни, жившему в Кютахье в конце XIV – XV веках), и в Сефевидском государстве (в XVII веке инструмент сохранял «первоначальную армянскую» форму), в том числе как инструмент суфиев-кызылбашей. А в Евангелии 1596 года (Багеш, ныне Битлис, Турция) аналогичная (трёхструнная?) лютня стилизованно изображена именно в руках кызылбаша (о том, что это кызылбаш свидетельствуют его длинные торчащие усы).

Не исключено, что самое раннее изображение подобного типа лютни с длинной шейкой находится в Библии 1314 года, и это заставляет серьезно задуматься о ее подлинном происхождении (впоследствии появится много армянских ее изображений, причем корпус ее обретет грушевидную форму). Эта четырёх- или пятиструнная лютня с длинной шейкой, округлым корпусом и отогнутой серповидной головкой, судя по описанию Шамахан в глоссарии (о котором речь пойдет ниже), называемая в Армении *тарапула* (вряд ли от арабского тараб – «получать удовольствие», «восхищаться музыкой»), вышла из употребления; к XVIII веку исчезли и ее армянские изображения, но вплоть до XIX века в своей первоначальной форме она встречалась на украинских (!) народных картинах в руках знаменитого кызылбаша-«козака» Мамая [1, 168-197].

Еще одна специфическая черта армянской музыкальной иконографии – появление с конца XVI в. в иллюстрациях к Евангелиям и Истории Александра Македонского изображений типично «восточного» смычкового инструмента, ныне широко распространенного в испытавших персидское влияние культурах Азии, в Дагестане, Азербайджане, Грузии и Армении, — трёх- и четырёхструнной *кеманчи*. Персидское слово «*кеманча*» зафиксировано в арабских литературных источниках начала X века (арабское *каманджа*), в XIII веке инструмент попал и в византийскую иконографию, где, впрочем, редок. Напомним, что наиболее раннее изображение *кеманчи* зафиксировано в Армении — на керамической чаше, датируемой IX–X веками, обнаруженной при раскопках Двина.

Среди многочисленных изображений духовых инструментов, вероятно древнейшими (наряду с рогами и трубами) являются продольные флейты разных размеров (*блул*, *кавал*), которые держат сбоку рта, как правило, не строго вертикально, а с наклоном. Подобные флейты были известны еще в Древнем Египте и Месопотамии, откуда широко распространились в Азии (под разными наименованиями, в том числе под персидским — «*най*»), а затем и в Восточной Европе.

Нельзя не обратить внимания на то, что в иллюстрациях альбома нам не встретились изображения поперечной флейты и барабана в форме песочных часов, хотя эти типы инструментов встречаются в византийской иконографии. Зато появляются изображения литавр с котлообразным корпусом, редкие в византийской традиции. Не встретились и изображения бил и колоколов, хотя колокола были известны в Армении с X века, что подтверждает близость к византийской традиции в осмыслении церковного сигнального звука: в Армении также предпочтение отдавалось мягкому «ангельскому» звучанию деревянного била (армянское *кочхак*), которому посвящена целая поэма Григора Нарекаци в его «Книге скорбных песнопений». Зато и миниатюры, и каменные рельефы зафиксировали уникальные армянские богослужебные, звучащие в определенные моменты литургии, предметы: опахало-рипиду *кшоц* с круглыми бронзовыми позвонками-бубенцами *божож* (обычно их 12, что обусловлено христианской символикой) и кадило на цепях *бурвар* с подобными же позвонками.

Поскольку с XII века Армянская церковь поддерживала связи с Римско-

католической, на армянских миниатюрах появляются и западноевропейские средневековые рамные *арфы*, позднее – ударный металлический инструмент *треугольник* (хотя изначально *треугольник* – это инструмент коптской церкви), длинные металлические трубы (Евангелие 1619 год), капсульные духовые, изогнутые S-образно трубы (Гимнарий, 1678 год. Переписчик Акоб Пелиграци. Художественный музей Генри Уолтерса близ Балтимора, США. Фонд № 547, fol), духовые язычковые типа *крумхорна* (Гимнарий около 1675 года, место неизвестно, Собрание Библиотеки монастыря ордена мхитаристов, Вена. Фонд № 986, ff. 331 v.), орган-позитив и даже *виола да гамба*.

Иконография помогает нам идентифицировать древние музыкальные инструменты, упоминания которых рассеяны по разным армянским письменным источникам, их наименования которых собраны Шамахян и сведены в глоссарий-таблицу, завершающий иллюстративный корпус издания. И эта лингвистическая терминологическая база данных ценна, но еще требует осмысления (автор ограничилась краткими аннотациями каждого термина).

Определить изначальную языковую принадлежность целого ряда терминов довольно трудно, кроме того, в древних текстах некоторые термины смешиваются и обретают разные значения. Анализ слов Глоссария (а далее в тексте мы будем выделять их курсивом) позволяет нам выявить древнейшие культурные связи Армении с окружающим миром, точнее – показать «вписанность» протоармянской и армянской культуры в разные цивилизационные пласты, и даже попытаться выстроить их хронологию. Наиболее древние слова демонстрируют связи с культурами Месопотамии, что отражает термин *лилисса*: в Эпосе о Гильгамеше встречается аккадское или шумерское название барабана «*лилиссу*»; в Вавилоне *лилли* и *лилишу* – кубкообразный храмовый барабан; подобные барабаны были известны и в Древнем Египте XVIII династии, 1550-1292 до новой эры, наследниками этого древнего инструмента являются арабская *дарабукка* и армянский *думбек*). Связи с античным миром, доставшиеся в наследство Византии, демонстрируют термины: *авлос*, *сринг* – флейта Пана (от греческого сирина/сиринкс), *канон/канун* – цитра (от греческого канон), *арганон*, *ергион* – как в общем значении «музыкальный инструмент» (а также «колокол»), так и в значении «орган» (от греческого органон). Связи с Персией эпохи Сасанидов и более поздние зафиксировали термины: *ченг/чанг* – вертикальная угловая арфа, *вин* – предположительно угловая горизонтальная арфа, *кнар* – лира (ср. с персидского *канар*, *винканар* и арамейского *киннор*⁴); *барбат* – персидская лютня, распространенная и в Древней Сирии; *шафар/шофар/шепор* – рог или труба (ср. с перс. *шейтур* и арамейским *шофар*), *чилпара* – деревянный ударный типа кастаньет (ср. с персидского *чахарпара*), *гос/кьос/кос* – крупная литавра (ср. с персидского. *кус*), *дайра* – бубен (перс. *дайра/дойра*), *зурна* – духовой язычковый (от персидского *сурна/сурнай*), *тар*, *саз*, *ситар* – лютневые; *кеманча*). Арабские влияния мы находим в терминах: *дап/даф* – бубен (от арабского *дафф/дуфф*), *кавал* – флейта (от арабского *кауаль/каваль*), *нагара/нагора* – литавры (от арабского *наккара*), *нафир* – труба, *уд* – лютня, *пок/пук* – труба или рог (ср. с арабского *бук* и греческого *букинон*), турецкие влияния – в терминах: *пору* – труба (от тюркского *бору*), *баглама* – лютня с длинной шейкой.

Некоторые термины представляют собой опосредованные переводы библейских арамейских наименований (Библия переводилась на армянский с сирийского языка): *таснахи* (в переводе автора – «десятижильная», в церковно-славянских и русском переводах Псалтири — «десятиструнный [псалтирь]», то есть десятиструнный), *кнар давиди* (буквально «*кнар*/лира [царя] Давида», что в русском переводе стало «давидовой арфой» или *псалтирью*). По данным крупнейшего армянского музыковеда Н.С. Тагмизяна

⁴ В обоих (раннем Маштоца и современном) армянских переводах Библии *киннор* передан одним и тем же термином «*кнар*», *киннару* – древнешумерское название лиры, от которого произошло библейское еврейское название инструмента *киннор* – попало в Грецию через Анатолию.

слово «*кнар*» также обозначало сборник песнопений [3], что совершенно аналогично паре древнерусских слов «псалтирь/псалтырь» –цитровидный струнный инструмент и «Псалтырь» – Книга псалмов.

Ряд терминов демонстрирует широкие познания древних и средневековых армян в области «восточной» музыкальной литературы своего времени. Например, так же как и в античных и ранневизантийских источниках термин *пандура* (лютня) иногда трактовался как духовой инструмент, или так же, как в арабской трактатной традиции, в армянской смешиваются термины «*барбат*» – персидская лютня и *барбитос/барбитон* – древнегреческая лира или арфа.

Конечно, приведенными выше соображениями и примерами не исчерпываются все те возможности, которые открывает перед исследователями настоящее издание. В нашем кратком очерке, мы попытались лишь наметить некоторые возможные направления дальнейших исследований в области средневековой армянской музыкальной иконографии и музыкальной терминологии (не претендуя на «истину в последней инстанции», но опираясь на опубликованную научную и справочную литературу, известные иконографические образцы и собственные познания).

Литература

1. Есипова М. В. Возрождение образа казака Мамай–бандуриста и некоторые особенности современной культурной политики Украины // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 4 (43). – С. 166-194.
2. Восканян В. Древняя Русь и Армения // Вестник общественных наук Академии наук Армянской ССР. 1983. № 1. – С. 51-60.
3. Тагмизян Н. Теория музыки в Древней Армении. – Ереван, 1977. – 318 с.
4. Шамахан Н. Музыкальные инструменты Армянского нагорья (по изображениям в манускриптах, на хачкарах и надгробиях). – Ереван: Авт. изд., 2019. – 502 с.
5. Munich Serbian Psalter – https://en.wikipedia.org/wiki/Munich_Serbian_Psalter

Margarita Esipova

Discovering new horizons... Prolegomena to the research of Armenian musical iconography and ancient musical terminology

Abstract. The article is devoted to the album-collection of samples of Armenian musical iconography, created by N.V. Shamakhyan (about 600 images in total). A preliminary analysis of the extensive material gave rise to a number of scientific considerations related to the possibility of comparing Armenian and Byzantine Christian iconography, and in the field of musical terminology, placed in the Glossary table (184 positions), it made it possible to identify diverse musical and cultural connections musical and cultural ties of Armenia.

Keywords: musical iconography, musical instruments, Armenian book miniatures, Eastern Christian iconography, khachkar, tombstone, musical terminology

Сведения об авторе:

Есипова Маргарита Владимировна – кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского
e-mail: esipova.margo@yandex.ru

Information about the author:

Esipova Margarita V. – Ph.D. in musicology, Leading Researcher at the Research Centre of the Methodology of the Historical Musicology at the Moscow P. I. Tchaikovsky State Conservatory.

e-mail: esipova.margo@yandex.ru



NOUNE SHAMAKHIAN

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԼԵՈՆԱԾԻԱՐՀԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԸ
MUSICAL INSTRUMENTS OF THE ARMENIAN HIGHLANDS
МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ АРМЯНСКОГО НАГОРЬЯ