

## МИСТЕЦЬКА ПОДОРОЖ У ЧАСІ

(ПРО ПРОЕКТ ЖОРДІ САВАЛЯ DIMITRIE CANTEMIR «LE LIVRE DE LA SCIENCE DE LA MUSIQUE» ET LES TRADITIONS MUSICALES SÉPHARADES ET ARMÉNIENNES)

*Ірина Гофман*

УДК 783:(296.3.02+297)=19Кантемир

Проекти знаменитого сучасного каталонського гамбіста і диригента Жорді Савалія (Jordi Savall)<sup>1</sup> ще з 1968 року вражають поціновувачів давньої музики: його широка ерудиція, художній смак у втіленні різноманітних музичних традицій переплітаються так, що майже кожен альбом нагадує історичний роман (з моменту виходу першого CD-альбому – Songs of Andalusia (Andalusian Songs) Victoria de Los Angeles & Barcelona Ars Musicae – Enrique Gispert, dir. Rec.: 04/1967 з'явилось біля двохсот інших його творчих проєктів). Цього разу це навіть не роман,



Портрет Д. Кантемира у турецькому вбранні. Невідомий художник

а велике епічне полотно, оскільки в центрі уваги опинився Константинополь і ті комплекси історичних, релігійних і культурних конотацій, які огортають уявлення людства про це місто за часів Оттоманської Порти очима її сучасника Дмитра Кантемира. І цей вибір не випадковий: Д. Кантемир освічена людина (володів одинадцятьма європейськими та східними мовами<sup>2</sup>), був одним із найбільш блискучих представників свого покоління.

Кожна нація має своїх видатних мислителів і державних діячів, яких завжди пам'ятатимуть. Але навіть серед таких світочів не часто трапляються постаті, діяльність яких стає надбанням ширшого (міжконтинентального масштабу). Такою яскравою особистістю минулого був молдавський господар Д. Кантемир<sup>3</sup> (1673–1723) – автор низки історичних праць («Історичний, географічний та політичний опис

Молдови» (1716), «Хроніка стародавніх романо-молдаво-волохів» (1722), «Історія піднесення та занепаду Оттоманської імперії» (1716) і філософських «Метафізика» (1700), «Ієрогліфічна історія» (1705). Також він написав низку творів «Диван (Верховний суд) або Суперечка мудреця зі світом або Змагання душі з тілом» (1698), «Загальна коротка логіка» (1701), «Житєпис Костянтина Кантемира», «Ієрогліфічна історія» (1705), «Темні місця в катехизисі» (1720) та ін.<sup>4</sup> Наукова діяльність Кантемира була високо оцінена сучасниками; він, зокрема, був обраний членом

Берлінської Академії Наук.

В історії музикознавства праці Д. Кантемира, присвячені теоретичним та практичним проблемам турецької музики, також посідають значне місце. Перебуваючи в Стамбулі, він написав низку музичних і вокальних композицій<sup>5</sup>, а також «Марш Баязеда», який тривалий час виконувався як турецький національний гімн. 1703 року Д. Кантемир написав молдавською мовою «Введення до турецької музики»<sup>6</sup>, а також збірник «Книга пісень відповідно до смаків Турецької музики», до якого ввійшли інструментальні (пешрев), танцювальні (повільні – саз самайлері; швидкі – аксак семаі), а також вокальні (бест) мелодії і власні твори Д. Кантемира. Як наголошує італійський дослідник Джованні Батіста Тодеріні, підґрунтям зазначених інструментальних композицій є зразки турецького музичного фольклору, які вирізняються розма-

їттям та оригінальністю ладових та ритмічних структур. Кожна з п'єс є багаточастинним циклом, побудованим за принципом мелодичного й ритмічного контрасту. Щодо вокальної музики Д. Кантемира – переважно це любовна лірика – вона також наближення до фольклорних зразків<sup>7</sup>.

Ще однією відомою працею Д. Кантемира вважається «Книга науки про музику за літерною системою» (турецькою мовою, 1703–1704 рр.), один примірник якої автор подарував султанові Ахмеду III<sup>8</sup>. Уперше він увів тут ноти – «своєрідний аналог темперованої системи Веркмейстера» (Р. Гіркояшіу)<sup>9</sup> – задля полегшення їх відтворення було застосовано арабський алфавіт турецької мови з тридцяти трьох літер.

Варто зазначити, що на перехресті кількох цивілізацій Європи та Азії, Стамбул Османської імперії, він же візантійський Константинополь, у часи перебування там Д. Кантемира (1693–1710) був своєрідним центром відліку в історії. Це місто, у якому вгадується також стародавня Візантія, стало справжнім серцем мусульманської релігії та культури. Тому «Книга науки про музику за літерною системою» Д. Кантемира є важливим документом у багатьох аспектах: як основне джерело знань теорії, стилю й музичних форм Османської імперії XVI–XVII століть, а також як одне з цікавих свідчень про музичне життя однієї з найбільших країн на Сході. Це колекція з трьохсот п'ятдесяти п'яти творів (у тому числі дев'яти того ж Д. Кантемира), написані за авторською системою нотації, яка презентує інструментальну музику османів XVI та XVII століть, що збереглися до наших днів<sup>10</sup>.

Однією з опрацьованих проблем музикознавства є питання генези європейського культурного простору у взаємозв'язку з ісламською цивілізацією<sup>11</sup>. Тож творчий проект Ж. Савалю Dimitrie Cantemir «Il Libro della Scienza della

Musica» e le tradizioni musicali Séfardite e Arméne (Д. Кантемир «Книга науки про музику» та музичні вірменська і сефардська традиції)), звукозапис якого нещодавно видано на компакт-диску, став однією з подій, що немов протягує сполучну нитку між частинами колись єдиного цілого – ісламської цивілізації. Отже вихід такого проекту музичного діалогу між Сходом і Заходом є давно очікуваним.

Слід віддати належне Ж. Савалю у скрупульозності підходу до підготовки проекту. Лише після ретельного вивчення історичного контексту доби Ахмеда III, відомостей про життя й діяльність Д. Кантемира було здійснено запис CD-альбому «Il Libro della Scienza della Musica» e le tradizioni musicali Séfardite e Arméne». До участі в проекті було залучено велику групу музикантів з Туреччини (oud<sup>12</sup>, ney<sup>13</sup>, kanun<sup>14</sup>, tanbur<sup>15</sup>, lyra, percussioni), і разом з музикантами з Вірменії (duduk<sup>16</sup>, kemanca<sup>17</sup>, ney «Beloul»), Ізраїлю (oud), Марокко (oud) та Греції (santur<sup>18</sup>, morisca), і провідних професійних солістів Hesperion XXI.

Відзначимо, що музику в цій колекції підібрано з дотриманням історичного контексту. Перелік складає двадцять одну композицію, біля кожної з яких проставлено порядковий номер, за розміщенням у зазначеному

збірнику Д. Кантемира. Вибір здійснено дуже делікатно – з трьохсот п'ятидесяти п'яти композицій, викладених у «Книзі...», обрано найбільш показові й різнохарактерні між макамами<sup>19</sup>.

Перелік композицій CD-запису «DIMITRIE CANTEMIR “Le Livre de la Science de la Musique” et les traditions musicales Sépharades et Arméniennes»:

1) **Taksim (Kanun, Vièle, Oud, Kemence et Tanbur)**

Improvisation

H. Güngör, J. Savall, Y. Tockan, D. Türkan, M. S. Tokaç;

2) **Der makām-ı ‘Uzzâl Uşûleş Devr-i Kebîr ‘Büyük Devr» Mss. Dimitri Cantemir (118)**



Жорді Саваль

- Anonyme (ancien)  
*K. Erguner, Y. Tockan, H. Güngör, D. Psonis, D. Türkan, M. S. Tokaç, P. Estevan, F. Yarkin, J. Savall (vièle);*
- 3) **Los Paxaricos (Isaac Levy 1.59) – Maciço de Rosas (I. Levy III. 41)**  
 Sépharade (Turquie)  
*P. Hamon, D. El Maloumi, Y. Dalal, G. Mouradian, H. Taboul, P. Estevan, J. Savall (lyre à archet);*
- 4) **Taksim (Kanun)**  
 Improvisation  
*H. Güngör;*
- 5) **Der makâm-ı Muhayyer Uşüleş Muhammes (Mss. D. Cantemir 285)**  
 Kantemiroğlu  
*K. Erguner, Y. Tockan, D. Psonis, D. Türkan, M. S. Tokaç, P. Estevan, F. Yarkin, J. Savall (vièle);*
- 6) **Chant et Danse (2 duduk et percussion)**  
 Tradition Arménienne  
*G. Minassyan, H. Sarikouyoumdjian, P. Estevan;*
- 7) **Taksim (Oud)**  
 Improvisation  
*Y. Tockan;*
- 8) **Der makâm-ı Hüseyinî Semâ'î (Mss. D. Cantemir 268)**  
 Baba Mest.  
*K. Erguner, Y. Tockan, D. Türkan, D. Psonis, M. S. Tokaç, P. Estevan, F. Yarkin, H. Güngör, J. Savall (vièle);*
- 9) **El amor yo no savia (Isaac Levy II.80)**  
 Sépharade (Esmirna)  
*J. Savall, P. Hamon, Y. Dalal, D. El Maloumi, G. Mouradian, H. Taboul, P. Estevan;*
- 10) **Taksim (Lira)**  
 Improvisation  
*D. Türkan;*
- 11) **Der makâm-ı Şûri Semâ'î (Mss. D. Cantemir 256)**  
 Anonyme (ancien)  
*K. Erguner, Y. Tockan, D. Psonis, D. Türkan, M. S. Tokaç, P. Estevan, F. Yarkin, H. Güngör, J. Savall (vièle);*
- 12) **Lamento: Ene Sarére (2 duduk)**  
 Barde Ashot (Arménien)  
*G. Minassyan & Haig Sarikouyoumdjian;*
- 13) **Madre de la gracia (Isaac Levy III.29)**  
 Sépharade (Turquie);  
*P. Hamon, D. El Maloumi, G. Mouradian, H. Taboul, P. Estevan, J. Savall (lyre à archet)*
- 14) **Taksim (Kanun, Tanbur, Santur et Oud)**  
 Improvisation



Обкладинка CD «Istanbul. Dimitrie Cantemir. 1673–1723. “Le Livre de la Science de la Musique” et les traditions musicales Séphardes et Arméniennes»

- H. Güngör, M. S. Tokaç, D. Psonis, Y. Tockan;*
- 15) **Der makâm-ı [Hüseyinî] Uşüleş Çenver (Mss. D. Cantemir 96)**  
 Edirne'li Ahmed  
 «Makâm» noté (et interprété) en mode «Hüseyinî». L'indication «Saba» qu'il y a dans le titre du manuscrit, contredit la notation originale de Cantemir.  
*Y. Tockan, K. Erguner, H. Güngör, D. Psonis, D. Türkan, M. S. Tokaç, P. Estevan, F. Yarkin, J. Savall (vièle);*
- 16) **Taksim (Kemancha) & Makâm «Esmkhetiet-Yis kou ghimeten-Tchim guichi»**  
 Barde Sayat Nova (Arménien)/  
*G. Minassyan, G. Mouradian, H. Sarikouyoumdjian, P. Estevan;*
- 17) **Taksim (Kanun, Tanbur et Oud)**  
 Improvisation  
*H. Güngör, M. S. Tokaç, Y. Tockan;*
- 18) **Der makâm-ı 'Uzzâl uşüleş Berevsan (Mss. D. Cantemir 148)**  
 'Alî H<sup>^</sup>äce (Ali Hoca).  
*Y. Tockan, H. Güngör, D. Psonis, D. Türkan, M. S. Tokaç, P. Estevan, F. Yarkin, J. Savall (vièle);*
- 19) **Venturozo Mancevo (Isaac Levy II.58)**  
 Sépharade (Esmirna)  
*P. Hamon, D. El Maloumi, G. Mouradian, H. Taboul, P. Estevan, J. Savall (lyre à archet);*
- 20) **Taksim (Kemence, Kannun, Oud & Tanbur)**



Improvisation

*H. Güngör, D. Türkan, Y. Tockan, M. S. Tokaç;*

21) *Der makām-ı Hüseyinî Sakil-i Ağa Rizâ*  
(Mss. D. Cantemir 89)

Anonyme (ancien)

*Y. Tockan, H. Güngör, D. Türkan, M. S. Tokaç,*  
*P. Estevan, F. Yarkm, J. Savall (vièle).*

Окрім того, наведена вище підбірка композицій періоду Османської імперії XVII ст. є яскравим відображенням тих процесів у культурі іс-

ламської цивілізації, що були викликані становленням ісламської філософської думки й містицизму (ат-тасаввуф або суфізм)<sup>20</sup>.

Зазначимо, що використання музики й танців у суфійських братствах, їх значне розповсюдження й активна участь у житті мусульман, було важливим фактором впливу на музичну ісламську культуру в цілому. Адже багато музикантів були суфіями та виконували як репертуар релігійного змісту в жанрах касид і мувашшавів, а також азана і сама" (відрізнялися відсутністю метро-ритму), так і музику світського характеру й відрізнялися використанням ширшого репертуару та насамперед – знанням усулів, тобто основних формул ісламської музично-ритмічної системи (іка"). Проте в духовних практиках ас-сама" братств (турок) численних орденів суфіїв – Маулавійя<sup>21</sup> (тур. – Мевлевійя), Халватія, Ріфа"ійя та ін. – найважливішим залишалось застосування музичних імпровізацій на основі ладів *макамат*<sup>22</sup>. Вочевидь, саме така містична музична традиція втілилася в композиціях проекту «Дмитро Кантемир «Книга науки про музику» та музичні вірменська і сефардська традиції», про що засвідчують, зокрема, й номери 8, 11.



Учасники проекту

Зважаючи на те, що аж до XVII ст. дервіші ордену Маулавія використовували під час церемоній, зазвичай, три макама – «Ушак», «Хусейн», «Пенджгях» (у процесі містерії типовим був перехід від одного, ще не закінченого макама до іншого; мета такого способу їх чергування – у поступовому переході віруючого зі звичайного стану в містико-екстатичний, щоб сприяти осягненню божественної істини), маємо ще одне підтвердження взаємозв'язку обраних для цього проекту композицій із репертуаром цього духовного братства. Зразки перших двох із них також представлено серед композицій CD-альбому: «Ушак» – номери 2, 18; «Хусейн» – 8, 15, 21.

У цьому творчому проєкті Ж. Савалю картину музичного життя Османської імперії XVII ст. вдало доповнює й підбір композицій жанру таксїм<sup>23</sup> (своєрідних прелюдій у формі імпровізації перед кожним макамом). Його здійснено з урахуванням того, що окрім великої різноманітності та культурного багатства Стамбула за часів Д. Кантемира, серед імперських музикантів було чимало греків, вірменів та євреїв. Із наявного репертуару ладіно, збереженого в общинах Смірни та Стамбула й інших регіонів тогочасної Османської імперії – обрано відповідний музичний матеріал сефардської традиції. Також із найбільш милозвучних уривків мелодій, запропонованих вірменськими музикантами Георгієм Мінасяном (Georgi Minassyan), та Гегуком Мурадяном (Gaguik Mouradian), узято зразки вірменської музичної практики.

Вихід компакт-диску «Дмитро Кантемир «Книга науки про музику» та музичні вірменська і сефардська традиції» є вдалим доказом того, що можливо подолати роз'єднаність культурних зв'язків між Сходом і Заходом. Цей творчий проєкт ламає стереотип прямолінійного розуміння орієнтальної екзотики. Перед нами постає не просто Схід – зовнішньо-декоративний, пишний, «велемовний», – а стриманий, благородний, сповнений древніх традицій. І нехай не подолати часовий бар'єр минулого, подібні проєкти сприятимуть глибшому розумінню неперервності культурних зв'язків музичного мистецтва в цілому.

<sup>1</sup> Жорді Саваль (кат. Jordi Savall i Bernadet, 1 серпня 1941, Ігуаза, Барселона) – іспанський (каталонський) диригент і виконавець (віола да гамба) давньої музики, насамперед періоду епохи бароко. Навчався в Барселонській консерваторії (віолончель), де познайомився зі своєю майбутньою дружиною, співачкою Монтсеррат Фігерас. Під час перебування в Парижі виявив у Національній бібліотеці рукописи Марена Маре, заради того, щоб його виконувати, почав опановувати гру на віолі да гамба. Продовжив навчання в Базельській Schola Cantorum. Створив ансамблі давньої музики Hesperion XX (1974, тепер – Hesperion XXI), Capella Reial de Catalunya (1987) і Le Concert des Nations (1989). 1991 року співпрацював із французьким кінорежисером Аленом Корно у фільмі «Кожного ранку світу» за однойменним романом П. Кіньяра. Успіх стрічки серед публіки – роль М. Маре виконав Ж. Депардьє – сприяв поширенню інтересу до музики бароко. Згодом працював із Ж. Ріветта та іншими кінорежисерами.

<sup>2</sup> Дмитро був обдарованим від природи. Отримати ж прекрасну освіту йому допомогло нещастя. 1688 року господар Молдавії Костянтин Кантемир був вимушений відправити п'ятнадцятирічного сина до Константинополя заручником. Столиця Османської імперії була одним із центрів православ'я і світової культури. В Академії Константинопольської патріархії викладали видатні гуманісти, носії все ще блискучої візантійської культури. Юний заручник вивчав богослів'я та історію, філологію й філософію. Окрім рідної молдавської, він оволодів іще десятьма мовами: турецькою, арабською, грецькою, латинською, церковно-слов'янською, російською, польською, німецькою, французькою, італійською. Доступ до інформації на багатьох мовах, причетність до політики, спілкування з культурною елітою імперії сприяли його ранньому духовному росту.

<sup>3</sup> 23 листопада 1710 року за підтримки султана Ахмеда III Дмитро Кантемир посів молдавський престол. Проте зовнішня політика молдавського господаря була спрямована на звільнення його країни від турецького ярма. Тому 13 квітня 1711 року він уклав Луцький секретний договір із Росією. Однак Прутський військовий похід царя Петра I виявився невдалим, і російські війська були змушені відступити з Молдавського князівства. Разом із ними покинув край і Дмитро Кантемир, якому не судилося більше побачити свою рідну землю. Петро I подарував йому титул князя й маєтки на Слобожанщині (Україна).

<sup>4</sup> Stefan L. Dimitrie Cantemir // Dimitrie Cantemir «Le Livre de la Science de la Musique» et les traditions musicales Sépharades et Arméniennes. – Edinburgh, 2009. – P. 120–124.

<sup>5</sup> Написані ним арії користувалися великою популярністю. Вони ввійшли в такі праці, як «Стародавня книга турецької літератури» та «Збірка ста естампів». Декілька арій Д. Кантемира збереглося в рукописі «Нарис європейської музики», що знаходиться в Паризькій національній бібліотеці.

<sup>6</sup> Рукопис вважається загубленим «десь на Каспійському морі», але Санкт-Петербурзький манускрипт (аркуш-додаток до його праці «Життєпис Костянтина Кантемира») засвідчує спробу створити лінійну нотацію східного звукоряду (див.: Ткач Е. М. Крупнейший теоретик и этнограф [к 300-летию со дня рождения Д. Кантемира] // Советская музыка. – 1974. – № 12. – С. 132).

<sup>7</sup> Ткач Е. М. Крупнейший теоретик и этнограф... – С. 133–135.

<sup>8</sup> Ахмед III (1673–1736) – двадцять третій султан династії Османів (1703–1730), син султана Мегмеда IV. Вів переговори з гетьманом Іваном Мазепою та Пилипом Орликом про надання військової допомоги Україні в боротьбі проти Російської імперії. 1711 року турецька

армія під командуванням Ахмеда III розбила російські війська на чолі з Петром I у битві біля Ясс на р. Прут. Уклав Прутський мирний договір 1711 року.

За його правління відбувся культурний злет імперії, апогеєм якого стала так звана доба тюльпанів (*lale devri*). Її гаслом були слова поета Ахмеда Недіма: «Смійтесь, і граймося, і світом кохаймося!». Час найбільшого розквіту османського мистецтва. За зразком резиденції французької королеви у Версалі в Стамбулі та поруч з ним будувалися палаци в стилі бароко і рококо Саадабад, Гумаюнабад, Нешабад, Ферахабад, в палаці Топкапи було побудовано спеціальне приміщення для бібліотеки (1719), біля Святої Софії – фонтан Ахмеда III (1728).

<sup>9</sup> Грюнебаум Г. Э. Основные черты арабомусульманской культуры / Густав Эдмунд Грюнебаум. – Москва, 1981. – 33 с.

<sup>10</sup> Savall J. Istanbul. Dimitrie Cantemir «Le Livre de la Science de la Musique» et les traditions musicales Sépharades et Arméniennes – Edinburgh, 2009. – P. 113–118.

<sup>11</sup> Очевидно, що під ісламською цивілізацією розуміється певне культурно-історичне утворення, яке виникає в VII ст. на території, заселеної сьогодні арабами Магриба (Лівія, Алжир, Туніс, Марокко), Аравійського півострова (Саудівська Аравія, Ємен, Йорданія та ін) і Середземномор'я (Ірак і Сирія), а також народами Ірану, Афганістану, Туреччини, Азербайджану та Середньої Азії в результаті арабського завоювання та поширення мусульманської релігії, арабської писемності й культури. Загалом цивілізаційний період охоплює VII–XVII ст. Г. Е. фон Грюнебаум, говорячи про початок «становлення арабського ісламу в чужому світі від Іспанії до Амудар'ї» (тобто до XIII ст.) справедливо застерігає: «... щоб правильно зрозуміти процес формування ісламської цивілізації, слід пам'ятати, що ця цивілізація є просто «домінуючою середньою величиною» багатьох субкультур, і пов'язана, якщо говорити точніше, з правлячими і безперечно грамотними прошарками суспільства» (див.: Грюнебаум Г. Э. Основные черты арабомусульманской культуры. – М., 1981. – 33 с.)

Найбільш яскраві музичні пам'ятки цієї цивілізації створювалися ісламізованими народами в IX–XVII ст. Вони і збереглися значною мірою й сьогодні: «нуба» в Магрибі, «таксім» в Іраку і Йорданії, «десттах» в Ірані та Азербайджані, «махам» і «маком» в Туреччині і Середньої Азії.

<sup>12</sup> З VII ст. ісламський світ почав освоювати перський інструмент *лютня барбат* (від імені Барбад – придворного віртуоза, музиканта-співака персидського царя Хусрава II Парвіза), відомий за арабською назвою як *уд* (*oud*) (від «аль-уд» – буквально «дерево»). Потрапивши з арабами до Іспанії, він поступово підкорив усю Європу під назвами *laud* (ісп.), *luth* (фр.), *laute* (нім.). Багато століть лютня була одним з найпоширеніших інструментів на Заході. Середньовічні ісламські музиканти і філософи часто вибудовували цілі теорії стосовно цього інструменту. Його опуклий грушовидний корпус виготовлявся з сандалового, горіхового або грушового дерева. Шийка не мала ладів, голівка відігнута назад. Давній уд мав чотири жильні струни, настороєні в кварту. Поява п'ятої струни приписується Мухаммаду аль Фарабі (за аль-Кінді струна зір (жовта) відповідає жовчому настрою, масна (червона) – сангвінічному темпераменту, міслас (біла) – флегматичності, бам (чорна) – меланхолії, а п'ята струна – струна душі). Звук видобувався дерев'яним плектром.

Створення «досконалого уда» приписують Мансуру Зальзаль (пом. після 842) – учневі й акомпаніатору виконавської школи, створеної персом Ібрагімом ал-Мауса (пом. 804). Цьому музикантові приписують і закріплення місця розташування середнього пальця на грифі інструменту там, де утворювався типовий саме для арабів інтервал терції (т. зв. «зальзалева терція»).

<sup>13</sup> Вважалося, що най (*леу*) найближче підходить за тембром до голосу, одже є благородним серед духових інструментів. Це досить проста флейта з шістьма отворами на лицьовій стороні й одним ззаду. Через простоту конструкції з неї нелегко було отримати правильний тон. Виготовляли най з очерету, дерева, латуні або міді. Давні філософи писали, що на очеретяному наї можна зіграти тільки деякі з макамів, а на дерев'яному – все, що завгодно. У Туреччині ця флейта може мати чотирнадцять тональностей. Залежно від положення голови й сили видиху можна грати в інтервалі трьох октав.

Най залишається основним інструментом турецьких мистичних орденів. Саме залучення пастушої флейти най суфіями до своїх ритуалів зумовило те, що вона набула в Туреччині спеціальний кістяний мундштук.

<sup>14</sup> Кенун (*kanun*) широко розповсюджена цитра у Вірменії, країнах Близького і Середнього Сходу. Кенун вважається попередником гуслей та інших середньовічних європейських цитр. Корпус у вигляді плоского дерев'яного ящика трапецеїдальної форми з натягнутими поверх двадцяти чотири-двадцяти п'ятьма комплектами попередником струн варинного походження чи нейлонових. Виконавець тримає інструмент горизонтально на коліні або кладе на стіл. Звук видобувається за допомогою металевого плектру на пальцях обох рук.

<sup>15</sup> Тамбур (*tanbur*) являє собою лютню з довгою шийкою й вісьмома подвійними струнами (у Закавказзі, Ірані, Афганістані називається кеманча). Існувало ціле сімейство танбурів (множина – танабір), які відрізнялися не тільки величиною корпусу, але й кількістю струн (дугтар – перс. «двострунний», чахартар – «чотириструнний», шаштар – «шестиструнний» і т. д.).

<sup>16</sup> Дудук (*duduk*) – вірменський духовий музичний інструмент, що складається з трубки з дев'ятьма отворами та зйомного подвійного язичка (тростини). Довжина трубки вірменського дудука становить 28, 33 або 40 см. На лицьовій стороні є сім (або вісім) отворів і один (або два) для великого пальця – на зворотному боці. Довжина подвійного язичка, відомого як «кехег» (вірм. էղեղ) зазвичай дорівнює 9–14 см. Звук утворюється в результаті вібрації двох очеретяних пластин і регулюється за допомогою зміни тиску повітря на язичок інструменту, а також закривання-відкривання ігрових отворів. Палиця, зазвичай, забезпечена ковпачком і має регулятор тону для підстроювання. З притисненням регулятора досягається підвищення тону, що при його ослабленні тон знижується.

<sup>17</sup> Чотириструнна кеманча (*kemancha*) примітна довгим металевим стрижнем, він виходить з корпусу далеко назовні. Нижній кінець упирається в коліно виконавця – раніше, коли музиканти грали сидячи на килимі, він впирався в підлогу. На прямому або вигнутому смикі вільно прикріплено пасмо кінського волосся. Під час гри кеманчист вставляв палець між держакком і волоссям смичка, регулюючи таким чином натягнення. Смичок водять в одній площині, а інструмент повертають.

<sup>18</sup> Сантур (*santur*) є варіантом гітари з дерев'яним корпусом у вигляді трапеції. Кількість струн з часом збільшилася, за рахунок згрупування по чотири однакові. У сучасного сантура сімдесят дві металеві струни, звук видобувається за допомогою моточків із дерева твердих порід.

Вважається, що сантур винайшов у IX ст. Ібн Фарабі. <sup>19</sup> Поняття «макам» (*makām* – станція, зупинка, стоянка) є особливо важливим для ісламської класичної музики. Воно трактується: і як конкретне розташування (позиція руки на грифі струнного інструмента), і як найбільш досконалий і застосований ладовий звуко-ряд («стоянка душі» в суфіїв) зі своїми неповторними емоційними якостями, і як позначення особливого жанру музики, заснованого на створенні музичного тексту,

який розкриває структуру того чи іншого конкретного макама в процесі звучання (Макам: Ніхавенд, Дестгах, Сегах, мугам Чахаргах, маком Дугох, таксім Баяти та ін.). Кожен розрізнений за ладовою структурою макам має своє власне ім'я: його назва часто є топонімом (Хіджаз, Забул, Ісфаган, Баяти Курд – Пісня курдів); іноді метафоричним способом (Раст, Хумаюн, Нава), або конкретним рахунком тонів, з яких починається позиційне розміщення руки по відношенню до першого тону (зазвичай тону Раст); від другого тону – Дугах, третього – Сегах, четвертого – Чахаргах, п'ятого – Пенджгах і т. д. Такими ж виразними назвами наділяються частини макама – *шо'бат* і *авазат*.

Про стародавнє походження макама, про його початкові ритуальні функції свідчить те, що виконання тих чи інших макама було закріплено за визначеними періодами доби. Музичний ритуал співвідносився зі строго фіксованим положенням сонця. Наприклад, макам «Рахаві» слід було виконувати перед сходом сонця; «Ушак» – після сходу; «Раст» – перед полуднем; «Ірак» – опівдні; «Зангуле» – перед заходом і т. д. Ця традиція бере початок, мабуть, ще з часів доісламських язичницьких культів небесних світил.

<sup>20</sup> Вчення одного з найвпливовіших мусульманських теологів Абу Хамід ал-Газалі з Туса (помер 1111 р.) було чи не важливим фактором у розвитку ісламської концепції музики. Його спроба об'єднати ісламські закони з містицизмом, викликало широке визнання поглядів суфіїв у мусульманському суспільстві загалом. Аль Газалі підкреслював нову, передбачену Всевишнім, роль музики – пов'язувати людську душу (нафс) з божественною Душею (рух). Останню можна «почути» й «заговорити з нею таємно». Це виправдовувало появу музики на спеціальних зібраннях, які влаштовували суфії з метою «священного слухання» (ас-сама").

<sup>21</sup> Орден Маулавійя, що отримав поширення, як і багато інших турук не тільки у своїй батьківщині, у Туреччині, але й у інших країнах, зобов'язаний своїм народженням Джалалуддін Румі (помер 1273). Цей персидський поет і містик одним із перших почав залучати

до зборів суфіїв не тільки власні вірші, що вирізнялися високим ступенем алегорії та екзальтації, але й музику. Особливу перевагу Румі надавав флейті-най з тростини, «сумовите» звучання якої набуло значення суфійського символу, що водночас символізує початкове розлучення людини з Богом, і одвічну спрямованість людини до Божественного. Як і в практиці багатьох суфійських братств, в ордені Маулавійя ця флейта вважається й ударним інструментом, удари по якому символізували «стук божественних гостей».

На Заході братство Маулавійя отримало назву «дєр-віші, що крутяться», оскільки в практиці цього ордену усталився екстатичний танець, заснований на тривалому обертанні кожного учасника навколо своєї осі під час колективного руху по колу. Особливу виразність цьому містичному дійству надає ритуальний одяг танцюючих (високі ковпаки та широкі спідниці, що розвиваються під час руху танцюриста) та їх пози (піднята долонею доверху права рука й опущена долонею до низу – ліва). Усе це разом символізує зв'язок містика із рухом планет, з космічним началом, провідником якого до земного начала є танці. Цей, за словами Д. Румі «танець планет і ангелів» і сьогодні супроводжується прекрасною музикою, яку виконує професійний інструментальний ансамбль, де незмінно використовується флейта-най і невеликий котлоподібний барабанчик-кудюм (див.: Shiloah A. L'ambiente musicale dell'Istanbul ottomana // Dimitrie Cantemir «Le Livre de la Science de la Musique» et les traditions musicales Sépharades et Arméniennes. – Edinburgh, 2009. – P. 125).

<sup>22</sup> Shiloah A. L'ambiente musicale dell'Istanbul ottomana. – P. 125.

<sup>23</sup> Таксім (*Taksim*) – одна з «класичних» форм «світських» жанрів ісламської музики, для якої типовою є відсутність ритмічного начала. Вирізняються особливим аскетично-декламаційним характером виконання та наявністю довгих, виразових пауз, які розділяють безпаузні музичні побудови в середині форми (за аналогією з просодією коранічного виду, втілення своєрідного «звукового ідеалу» ісламської культури).