

АФРАСИЯБ БАДАЛБЕЙЛИ

НИЗАМИ О МУЗЫКЕ И В МУЗЫКЕ¹

От редакторов

Распоряжением Президента Азербайджанской Республики Ильхама Алиева от 5 января 2021-го года, в связи 880-летием выдающегося азербайджанского поэта и мыслителя Низами Гянджеви, 2021 год объявлен в Республике Годом Низами. Во исполнение данного распоряжения проводится большая работа по пропаганде и всестороннему изучению творческого наследия поэта как в Азербайджане, так и во всём мире.

Низами Гянджеви (1141-1209) – гений азербайджанской культуры. Именно поэтому интерес к его творчеству закономерен и неиссякаем. Поэт и учёный, философ и музыкант Низами Гянджеви являл собой яркий образец энциклопедически образованной личности эпохи Восточного Ренессанса. «Хамсе» Низами (пять поэм, впоследствии объединенных под общим названием «Пятерица») – «Сокровищница тайн» (1177), «Хосров и Ширин» (1180), «Лейли и Меджнун» (1188), «Семь красавиц» (1197), «Искендер-наме» (в 1199 году была завершена первая ее часть – «Шараф-наме» – «Книга о славе», в 1201 году – вторая часть – «Игбал-наме» – «Книга о счастье») свидетельствуют также о высоком уровне музыкальной культуры Азербайджана.

Композиторами Азербайджана создано большое количество музыкальных произведений в разных жанрах, в которых на лицо большое стремление постигнуть глубочайший смысл бессмертных творений поэта, раскрыть ренессансный характер мира идей и образов Низами.

Предлагаемая читателю научная статья «Низами о музыке и в музыке» принадлежит перу видного композитора и музыкального деятеля, автора первого азербайджанского балета «Девичья башня», дирижёра, блестящего музыковеда, публициста, востоковеда Афрасияба Бадалбек оглы Бадалбейли (1907-1976), «Толковый монографический музыкальный словарь» (1969) которого по сей день считается одним из основных базовых источников по истории азербайджанской музыки.

¹ А.Б.Бадалбейли. Низами о музыке и в музыке (публикуется впервые) Баку, «Елм и тахсил», 2021, 36 стр.

Редакция и подготовка к печати: Проректор по научной работе Азербайджанской Национальной Консерватории, профессор *Л.Ш.Гусейнова*, заведующая кафедрой «Музыкальных дисциплин» Гянджинского Государственного Университета профессор *С.Ф.Курбаналиева*

Данная статья была написана во время работы композитора над оперой «Низами» (1939-1942; премьера -1948 г.), повествующей о жизнедеятельности великого азербайджанского поэта. Афрасияб Бадалбейли глубоко изучил творческое наследие Низами, ознакомился с различными исследованиями по данной теме и как мы видим, изложил свои мысли не только языком музыки, но и в виде научного исследования. Но почему же почти готовая статья, где имеются ценные, важные наблюдения и интересные высказывания, не была обнародована еще при жизни автора? К сожалению, ответить на этот вопрос мы не в состоянии. Радует то, что рукопись этого ценного, концептуального научного труда, озаглавленного автором как «Низами о музыке и в музыке» все же сохранилась и в настоящее время находится в Азербайджанском Государственном Архиве Литературы и Искусства имени Салмана Мюмтаза (фонд №595, список 1, №113, с. 28-65).

Сведения о существовании данной статьи мы находим в работах азербайджанских музыковедов. Так, в монографии Ибрагима Кулиева, посвященной жизненному и творческому пути А.Бадалбейли, имеется даже подробный разбор статьи². Упоминают о ней и исследователи, изучающие тему «Низами и музыка»³. Но несмотря на это, долгие годы статья так и оставалась неопубликованной рукописью и широкая читательская аудитория не имела возможности ознакомиться с ее положениями непосредственно с оригинала.

Тридцативосьмистраничная рукопись Бадалбейли датирована 1947 годом, что свидетельствует о том, что статья была написана в период празднования 800-летия великого поэта (подготовка к юбилею в стране началась в 1939 году и официальное празднование было намечено на 16 октября 1941-го года, но в связи с началом Великой Отечественной войны юбилей поэта был перенесен и широко отмечался в 1947 году).

Огромная заслуга А.Бадалбейли заключается в том, что он впервые указал на необходимость изучения проблемы «Низами и музыка» в двух ракурсах:

1. Низами о музыке.
2. Низами в музыке.

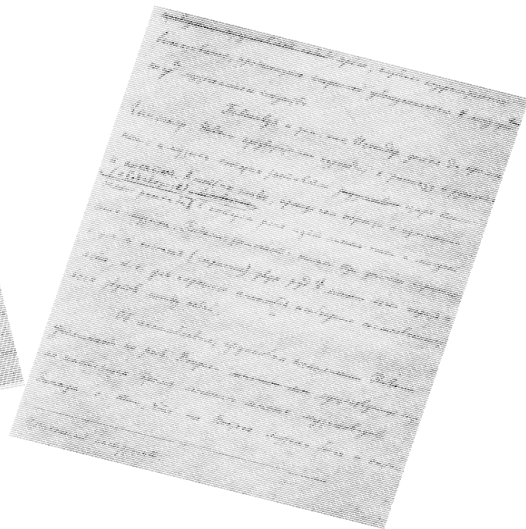
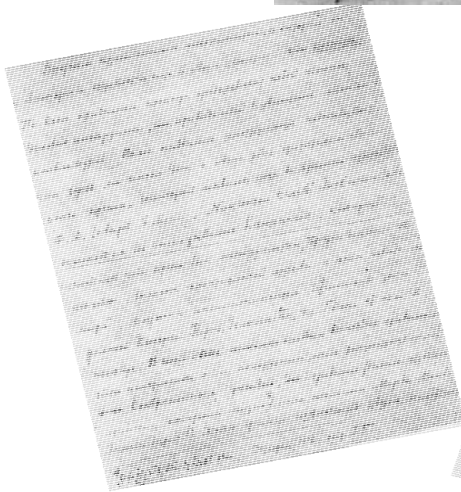
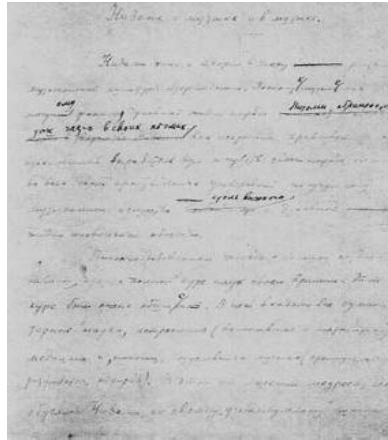
Статья А.Бадалбейли особо привлекает внимание использованной литературой, как на арабском и фарсидском, так и на русском и европейских языках, что свидетельствует о довольно серьезном подходе автора к изучению данной проблематики. Бадалбейли ссылается на работы таких известных европейских ученых, как французский музыковед Анри Прюньер

² Quliyev İ.H. Maestro. Bakı, CBS, 2008, s.149-155.

³ Курбаналиева С.Ф. Музыкальный мир Низами Гянджеви. Киев, Автограф, 2009, 264 с.
Abdullayeva S.A. Nizamidə musiqi, musiqidə Nizami. Bakı, Nurlan, 2018, 360 s.

(*Henry Prunières*, 1886-1942), востоковед Клеман Уар (*Clément Huart*, 1854-1926), философ и публицист Фелисите Робер де Ламенне (*Hugues-Félicité Robert de Lamennais*, 1782-1854), бельгийский музыковед и композитор Франсуа Огюст Геварт (*Gevaert, François-Auguste*, 1828-1908), крупнейший британский исследователь арабской музыки Генри Джордж Фармер (*Henry George Farmer*, 1882-1965). Все это говорит о широкой эрудиции автора статьи, ставящего своей целью рассмотреть богатое музыкальное составляющее творчества Низами с разных точек зрения.

Издание рукописи А.Бадалбейли «Низами о музыка и в музыка» в «Год Низами Гянджеви» – это дань глубочайшего уважения корифеям азербайджанской культуры.



НИЗАМИ О МУЗЫКЕ И В МУЗЫКЕ

Низами жил и творил в эпоху расцвета музыкальной культуры Азербайджана. Поэтому к музыке, как могучему фактору духовной жизни народа, Низами обращался так часто в своих поэмах. Как искренний, правдивый и вдохновенный выразитель дум и чувств своего народа, Низами во всех своих произведениях утверждает могучую силу музыкального искусства, столь важного в духовной жизни человеческого общества.

Высокообразованный человек с большой эрудицией Низами прошел полный курс наук своего времени. Этот курс был очень обширен. В него входили все гуманитарные науки, астрономия (включавшая и математику), медицина и, наконец, безусловно и музыка (преимущественно, разумеется, теория). В этом отношении медресе, где обучался Низами, по-своему «учебному плану» напоминало школы в монастыре Сен-Марциала в старинной французской провинции Лимузен, где в XII-XIII веках также преподавали *quadrium* – четыре высших науки средневековья: арифметику, геометрию, астрономию и музыку с теорией и практикой⁴. Таким образом, в истории азербайджанской музыки Гянджа X и XI столетий занимает такое же важное место, как, скажем, бенедиктинские аббатства Лимузена и всей области Прованс на юго-западе Франции, являющейся колыбелью трубадуров и труверов.

Мы столь подробно останавливаемся на значении преподавания этого *quadrium* потому, что, по существу, такой метод воспитания и обучения, заимствованный и Западом и Востоком от древнегреческой системы образования, имеет прямое отношение к творчеству Низами.

Оставаясь всё время художником, мастером слова, Низами во всех своих произведениях проявляет свою ученость. Но он не может заниматься лишь холодным анализом фактов. Он – поэт и во всех законах Вселенной видит высокое поэтическое начало. Эта примечательная черта позволяет ему, как мыслителю, стоя на вершинах знаний абстрактной схоластики своего времени, гармонически сочетать начала искусства, скажем, архитектуру с поэзией. Отсюда глубокое символическое начало каждого построения и каждого диалога.

Архитектор строит для семи красавиц семь дворцов, цвет которых соответствует «дню недели и планете, покровительствующей этому дню»:

1. Черный – Сатурн – суббота.

⁴ Анри Прюньер. Новая история музыки. Москва, Музгиз. 1937 г., стр. 46.

2. Желтый – Солнце – воскресенье.
3. Зеленый – Луна – понедельник и т. д.

В поэме «Хосров и Ширин» Низами рисует выступление двух певцов-музыкантов – Некиса (от имени Ширин) и Барбуда⁵ (от имени Хосрова):

1. Некиса – Раст – Таран
2. Барбуд – Ираг – Близнецы (знак Зодиака)
3. Некиса – Новруз – Созвездие Рака
4. Барбуд – Исфахан – Телец
5. Некиса – Хасар –
6. Барбуд – Ушшаг – Скорпион
7. Некиса – Рахави – Рыба и т.д.

Низами вполне сознательно вдается в чисто музыкальные подробности, указывая, в каком именно ладу был исполнен тот или иной текст этими певцами.

Обозначение ладов⁶ у Низами подчеркивает характер диалога и его содержание. Сам отбор ладов по своей музыкальной целеустремленности воистину изумителен. Первым выступает Накиса от имени Ширин и поет в ладе «Раст» – (слово «раст» означает: правый, прямолинейный, правильный, прямой). Содержание исполняемой им газели состоит из обращения к Хосрову с призывом быть милосердным, честным. Здесь Накиса, жалуясь на судьбу Ширин, поет:

– Утопленник в момент своей гибели, наверное, думал: «Умереть также надо уметь счастливо».

На это Барбуд в ладе «Ираг» от имени Хосрова отвечает:

– ... О судьба моя, уговори эту красавицу, которой завидуют все красавицы-пэри, чтобы она вернула мне мое счастье... Я не лгу, ибо мужчинам присуща правдивость. Сознаюсь: я посеял ячмень, а собрал пшеницу. Тебе же, показав пшеницу, в самом деле отдал ячмень⁷. Но никто не отрубит кисть вора индийца, ибо он хоть и вор, но зато отважен и мужествен... Разве найдется такой разумный, который не боялся бы помешанного... Прости

⁵ Ред. - В статье, как и в различных изданиях поэм Низами, имена музыкантов Барбеда и Некисы, а также названия музыкальных инструментов указаны в нескольких вариантах.

⁶ Интересно заметить, что в старых азербайджанских операх, написанных до революции, в которых роль оркестра как основной базы оперного произведения была незначительна, а подавляющая часть оперы исполнялась певцами импровизационно, главная задача автора сводилась в основном “на то, в каком ладу певец должен был импровизировать ту или иную арию. Лад выбирался строго продуманно: его эмоциональная окраска согласовывалась с содержанием текста” (В.Виноградов. Узеир Гаджибеков и азербайджанская музыка. Москва, Музгиз, 1938 г., стр. 45-46).

⁷ Т.е. был в отношении к тебе не верным, нарушил свою клятву.

меня, но имей ввиду: заигрывающему с охотником джейрану, попавшись в капкан, освободиться не удастся...

Этот длинный вокальный диалог между Хосровом и Ширин, переданный устами двух певцов-музыкантов Накиса и Барбуда, представляет собой тщательно разработанную музыкальную пьесу, подчиненную средневековым ладам. Тут налицо не просто наивные народные песни о любви, верности и т.д., а глубоко продуманное и широко развернутое полотно монументального музыкального произведения крупной формы.

Можно утверждать, что Низами с его энциклопедической образованностью сумел как никто до него найти гармоническую связь между поэзией и музыкой. В поэзии он всегда находит музыку и наоборот в музыке – поэзию. Музыкальные характеристики у Низами всегда отличаются особым изяществом, тонким вкусом и дышат исключительным поэтическим очарованием. А стихи? «Каждое слово их – музыка, но не гром симфонического оркестра, а чуть слышное шелестящее дуновение тара, нежный стон флейты в лунную ночь, доносящийся из зарослей виноградника», – пишет Е.Бертельс⁸.

В самом деле, возьмем хотя бы упомянутых выше музыкантов Накиса и Барбуда. О них и еще о другом музыканте прошлого по имени Серкеш упоминают в своих произведениях Фирдоуси и Манучехри. Роль этих певцов-музыкантов в произведениях Фирдоуси и Манучехри чисто эпизодическая. Они служат как бы блеклым фоном для описания музыкального сопровождения действия, либо – в лучшем случае – выражают редкие музыкальные настроения авторов. Органической связи музыки с произведением в целом здесь не следует искать, да и авторы сами не могли ставить перед собой такую непосильную задачу.

Это верно, что до Низами, не один поэт Переднего Востока обращался в своих произведениях к теме музыки. Кроме Фирдоуси, не раз восхвалял музыкальное искусство его современник Рудаки:

نواخت و برگرفت چنگ رودکی
⁹ انداخت سرود کو, انداز بادہ

Другой поэт Переднего Востока Фаррухи, умерший более чем за сто лет до рождения Низами, – автор известных четырех ресалэ – также говорит о гармонии между поэзией и музыкой:

⁸ Бертельс Е.Э. Великий азербайджанский поэт Низами. Баку, Изд-во АзФАН, 1940 г., стр. 127.

⁹ Ред.- Рудаки взял чэнг, начал играть
И с чашей вина в руке создал песню.

زدی تر چنگ و گفتی خوش شعر¹⁰

Или

بزن رود و بیا گفتی گاه
بخوان شعر بیا گفتی گاه¹¹

Дело в том, что эти поэты, вводя в текст образы и описания музыки, тем самым старались обогатить поэзию. Этим отдельные музыкальные ре-марки должны были в воображении читателя создать иллюзию исполнения, хотя исполнителей, разумеется, фактически и нет. Кроме того, вообще по мнению многих поэтов Переднего Востока, соединение двух видов искусства – поэзии и музыки – должно способствовать обогащению каждого из них. И если нет возможности создать такое синтетическое искусство (кто же тогда мог мечтать об опере!), то почему бы не представить возможность читателю самому почувствовать музыкальное искусство, читая стихи.

Совсем иное у Низами. Для Низами музыка – важнейший фактор человеческого познания. Музыка не только одухотворяет, облагораживает, воспитывает человека, но она учит человека распознавать и осмысливать окружающую действительность. Это стремление к познанию жизни, отдельных, трудноуловимых «деталей» человеческого чувства у Низами усугубляется проникновением в народные представления о воздействии музыки на человеческую психику. Звукообразы для Низами – это некое волшебное начало человеческого сознания. Он верит в магическое, чудодейственное воздействие звука на человеческое сознание. Низами верит в гипноз, но только не в зрительный, а лишь в слуховой.

В свете такого положения довольно наивным выглядит утверждение некоторых зарубежных литераторов о том, что Низами, якобы, лишь разработал образы вышеупомянутых певцов – музыкантов Накиса и Барбуда, тем самым ассимилируя предшествующие ему, Низами, высказывания о музыке. Нужно отметить, что образы этих музыкантов в эпоху Низами были столь же распространенными (бродячими сюжетами или мотивами), как и, по существу, сами фабулы поэм «Хосров и Ширин» или «Лейли и Меджнун». Вот почему такое сопоставление само по себе, по существу, должно быть признано неверным. Низами – поэт в высшей степени оригинальный, и потому, несмотря на наличие произведений, написанных до него на те же темы и сюжеты (повторяю, эти темы были бродячими на Востоке), – он является создателем нового, не варианта, а своего и только ему принадлежащего.

¹⁰ Ред.- Стихотворение прочли прекрасно и играли на чэнге созвучно, в нужном ладу.

¹¹ Ред.- То звал меня сыграть на руде, То звал меня читать стихи.

В подаче мастерства упомянутых музыкантов и в описании их искусства мы имеем наличие общности только их имен, а все остальное у Низами свое. И это вполне понятно, ибо любовь Низами к музыке значительно полнее, разностороннее и искреннее. Кроме того, это объясняется безусловно восприятием многих явлений окружающей действительности посредством слуха, доходящего до высшей степени изысканности. Отсюда глубокая вера, искреннее убеждение Низами в силе воздействия музыки не только на духовную жизнь человека, но и на физическую. О том, что музыкой можно лечить больных, Низами рассказывает в своей последней поэме «Искендер-намэ».

Аристотель изучил под руководством своего учителя Платона все отрасли наук и возомнил себя самым мудрым из всех ученых. Он заявил, что ни в чьей науке больше не нуждается, ибо владеет ключом всех наук. Дерзкое чванство ученика не понравилось его учителю Платону, и он решил проучить зазнавшегося. Уединившись в своем доме, Платон после долгих и упорных исканий изобрел новый музыкальный инструмент. Чтобы испытать качества и возможности своего нового изобретения, Платон с этим музыкальным инструментом отправился далеко в поле, где, очертив около себя круг, начал играть свою новую мелодию на новом музыкальном инструменте. На звуки музыки со всех концов прибежали звери и, подойдя к кругу, легли вокруг него и стали молча слушать музыку. Собрав таким образом вокруг себя хищников, Платон сыграл другую мелодию, и хищники уснули непробудным сном. Тогда Платон заиграл снова – звери проснулись и разбежались по норам.

Платон своей музыкой вылечивал больных. Вскоре о новом изобретении Платона стало известно во дворце Искендера. Узнал об этом и Аристотель. Чтобы не осрамиться перед своим повелителем, который всегда относился к нему благосклонно, Аристотель также решил узнать тайну этого нового музыкального инструмента. Он также уединился у себя дома и после упорных трудов изобрел аналогичный музыкальный инструмент. Когда он был уже готов, Аристотель, следуя примеру Платона, отправился в поле, чтобы испытать свое изобретение. Аристотель заиграл свою мелодию. Собравшиеся вокруг него звери уснули. Аристотель сыграл другую мелодию, а звери все продолжали спать крепким сном. Тщетно Аристотель переходил от одной мелодии к другой – звери не просыпались. Оказавшись в безвыходном положении, Аристотель вынужден был обратиться к Платону и просил открыть ему секрет и указать музыкальный лад, от которого просыпаются уснувшие. Платон сыграл свою новую мелодию, от которой Аристотель крепко заснул. Усыпив своего ученика, Платон сыграл другую мелодию, от звуков которой проснулись все хищники и разбежались по сторонам. Затем Платон сыграл третью мелодию, и проснувшийся Аристотель, заметив исчезновение зверей, понял цель своего мудрого учителя,

который, усыпив предварительно своего ученика, лишил его возможности постичь секрет этой мелодии, от которой просыпаются звери.

Аристотель понял, что его учитель хотел отучить его от зазнайства...

– Игре музыкант не научится сразу, но прежде немало ломает сазов, – говорит Низами Гянджеви в «Искендер-намэ».

Этот фантастический рассказ очень характерен. Низами сочинил его уже на склоне лет, когда обычно поэты Востока отмежевываются от музыки, которая уносит человека в область неверия. Низами, наоборот, чем дальше, тем больше пишет о музыке. Характерно, что если в первой части своей последней поэмы он каждую главу начинает с обращения к виночерпию с призывом дать чашу вина, чтобы «осушая ее, моложе сделать счастье свое», то во второй части той же поэмы Низами, продолжая этот литературный прием, каждую главу начинает уже с обращения к певцу-музыканту, прося у него счастья и радости. (Небезынтересно заметить, что еще в первой части поэмы, в главе о живой воде, Низами, соединяя свое обращение к кравчему с упоминанием о музыке, как бы подготавливает переход к последующим обращениям к музыканту:

Дай, кравчий, мне кубок, чья влага хмельна,
Чтоб, флейтам внимая, испил я вина¹².

Итак, можно сказать, что музыка является излюбленным лейтмотивом в творчестве Низами. При каждом удобном случае великий поэт дает яркое, глубоко содержательное высказывание, проникнутое искренней убежденностью могучей силе музыкального искусства.

Повествуя о том, как Искендер дошел до храма Гандахар, Низами предварительно переходит к рассказу о русалках, пение и музыка которых заставляли царя плакать и смеяться. В той же главе, прежде чем перейти к изложению самого рассказа (о водовороте), в котором речь идет опять-таки о могучей силе музыки, Низами замечает: только при условии хорошего строя и согласия (гармонии) двух руд¹³ можно легко играть и петь, т.е. для хорошего ансамбля необходима согласованность всех звуков между собой.

Об ансамблевом, групповом исполнении Низами упоминает не раз. Вопреки существующему по настоящее время мнению многих музыковедов Запада о том, что на Востоке музыка была и осталась одноголосной¹⁴, история музыки народов Востока, в частности азербайджанской, имеет достаточно веских неопровержимых фактов, доказывающих несостоятельность этого утверждения. Описывая дуэт двух музыкальных инструментов – чэнга

¹² Низами. Пять поэм. Москва, Музгиз. 1946 г., стр.258.

¹³ Музыкальный инструмент.

¹⁴ “Она (т.е. полифония – А.Б.) оставалась чуждой Востоку, еще и по сие время продолжающему пользоваться только монодическим искусством” (Анри Прюньер. Новая история музыки. Москва, Музгиз, 1937 г., стр. 14).

и барбеда, Низами пишет: «Звуки чэнга и барбеда сливались в общую гармонию, подобно тому, как цвет и аромат розы, которые неотделимы».

Упомянутый выше рассказ о водовороте символичен – он говорит о роли музыки в жизни человека, как спасительницы от неминуемой гибели. Музыка помогла Искендеру и всему экипажу судна избавиться от беды.

После десяти дней плавания по океану, экипажу стало ясно, что они заблудились. Корабль дошел до берега одной высокой горы. Их дальнейший путь преграждал огромный водоворот. Попавшие в этот водоворот корабли начинали вертеться на огромной спирали воды, пока не разбивались. Никто еще не вернулся живым из этого водоворота. Поэтому капитан корабля вынужден был повернуть свой корабль в другую сторону и, бросив якорь, вывел пассажиров на сушу. Оттуда, с вершины горы, он начал наблюдать за мощью водоворота, преградившего его кораблю дальнейший путь. Несчастному капитану ничего не оставалось делать, как только вспоминать свой родной дом, своих детей и при этом плакать горькими слезами. Водоворот преграждал дорогу в родной край. Искендер спросил капитана, почему он рыдает. Капитан сквозь слезы сообщил царю: «Этот водоворот зовется «львиная пасть», ибо, подобно льву, он кровожаден. Страшного в нашем пути было много, но на этот раз мы на краю гибели. Это похоже на то, когда у больного резко повысится температура или на язве на теле высыплет вдобавок еще оспа. Мы из огня попали в полымя. Выбравшись из-под дождя, попали под ливень. Теперь мы вынуждены продолжать свой путь по суше, хотя это во много раз длиннее и сложнее. Но другого исхода нет. Нам предстоит преодолеть несколько больших перевалов, в частности – этот большой хребет. Оттуда идет дорога в город Гейсар, а затем придется нам держать долгий путь до места назначения – в Китай. (В начале этой главы говорится о том, как Искендер гостил у китайского царя, у которого оставил свое войско, и потому теперь ему нужно было вернуться к ожидающей его своей армии).

– Ну что же, лучше добраться до места назначения живым по суше, нежели погибнуть в море, хотя дорога по морю значительно ближе, – ответил с досадой Искендер.

– Но все же скажи мне, есть ли какая-нибудь надежда переплыть море благополучно? – спросил Искендер.

– Если царь пожелает несколько задержаться здесь с тем, чтобы на вершине этой горы построить высокую башню, а на башне воздвигнуть высокий бронзовый памятник, то я на шее этого памятника повешу большой барабан. Тогда, если кто-нибудь, стоя на башне будет играть на этом барабане, то корабль благополучно выйдет из водоворота.

Искендер живо заинтересовался таким необычным предложением мудреца и тут же приказал предоставить в его распоряжение все то, что он пожелает.

Тогда мудрец незамедлительно приступил к делу: построил из гранита высокую башню, а на башне воздвиг большой бронзовый памятник. Затем на шею памятника он повесил огромный барабан, на который была натянута толстая кожа. Окончив сооружение, мудрец доложил царю:

– Я построил красивую башню, на башне воздвиг памятник, на шее которого установил огромный барабан. Если теперь играть на этом барабане и одновременно корабль направить в сторону водоворота, то судно со всем экипажем благополучно выйдет из водоворота.

Искендер приказал капитану самому сесть на корабль и направить его в сторону водоворота, а сам поднялся на башню. Когда корабль подошел к водовороту, то начал вертеться как юла. В это время Искендер принялся сильно бить в барабан. От мощного звука барабана корабль выпрямился, благополучно продолжил свой дальнейший путь по намеченному маршруту. На его борту находился и подоспевший Искендер.

Продолжая рассказ, Низами раскрывает тайну спасения корабля от неминуемой гибели. Низами говорит:

– Я попросил одного сведущего ученого раскрыть мне тайну этой загадочной истории. Вот что сообщил мне этот всезнающий мудрец: на месте водоворота находится огромная рыба, которая непрерывно плавает вокруг одной оси и приводит в движение воду, образующую огромную спираль. Попавшее в водоворот судно начинает вертеться, пока не пойдет ко дну. Так достает себе пищу эта рыба-гигант, глотая экипаж затонувшего судна. Но когда она слышит громкий звук медного барабана, на который натянута толстая кожа, покрытая густым волосом, то пугается и уходит в самую глубь океана. Вода успокаивается и корабль может плыть...

Итак, этот фантастический рассказ еще и еще раз доказывает правоту нашего убеждения в том, что звук как таковой является для Низами необычайно могучим фактором.

Все эти примеры – а их в произведениях Низами много – являются ярким свидетельством того, что отношение к музыке имеет большое значение при оценке творчества нашего великого поэта. В пламенном сердце гениального художника слова музыке отведено значительное место.

С величайшей силой убеждения Низами доказывает органическую связь музыки со всеми другими отраслями искусства и науки. Музыка является для Низами мощным рычагом, который во многом отгораживает его от сухой схоластики суфийской философии, в которой «слушание музыки есть подчинение божественному влиянию, побуждающему сердце стре-

миться к богу, а тех, кто слушает ее чувственно, – впадать в ересь»¹⁵. Среди разного толка приверженцев суфийской философии именно Низами впервые нашел и впервые ощутил в музыке могучий импульс жизни, и можно смело утверждать, что такая гордая «земная» любовь к музыке для Низами вовсе не является случайной.

Выше мы отметили, что Низами жил в эпоху, когда музыкальное искусство в Азербайджане достигло колоссального размаха. Это развитие продолжалось и после Низами, достигнув в XV веке наивысшего расцвета, и создало почву для появления знаменитого трактата о музыке гениального азербайджанского теоретика музыки Абдул-Кадир-Мараги (умер в 838 г. хиджры). В этом трактате («Кэнз-ул-элхан»), написанном в 816 году хиджры¹⁶, Абдул-Кадир подробно излагает теорию азербайджанской музыки¹⁷.

Кроме глубоких по содержанию теоретических обобщений, известный трактат вышеупомянутого азербайджанского музыковеда Абдул-Кадир-Мараги, содержит в себе подробное описание преимущественно тех музыкальных инструментов, о которых столь часто упоминает Низами в своих поэмах. Не надо забывать, что Низами был современником таких крупных ученых музыкальной науки как Мухаммед ибн Ахмед-уль-Хаддат (умер в 561 году хиджры), автора известного трактата о музыке (рукопись находится в Королевской библиотеке в Мадриде), Абу-Абдулла-Мухамеда Хорезмского, книга которого «Китаби-мэфати-иль-илум» содержит в себе теорию ладов, и других. Я уже не говорю о таких корифеях музыкальной науки, как Абу-Наср-Мухаммед-ибн-Тархан-аль-Фараби (род. в 259 г., ум. в 339 г. хиджры) – автора знаменитой в истории музыки книги «Китаби мусиги», или Абу-али-эль-Хусейн-ибн-Сина, известного в западной литературе как Авиценна (род. в 370 г., ум. в 478 г. хиджры) – автора знаменитой книги

«Китаб-эш-шэфа («Книга исцеления»), где 12 рисалэ посвящено музыке. Эти два автора X и XI вв. высятся над всеми корифеями музыкальной науки Востока. Хотя Низами и не упоминает о них в своих поэмах, но можно несколько не сомневаться в том, что он достаточно хорошо был знаком с произведениями упомянутых гигантов музыкальной мысли. Низами со своей всесторонней, энциклопедической образованностью, да еще такой пламенной любовью к музыкальному искусству не мог быть в стороне от музыкальной теории своего времени.

¹⁵ H.G.Farmer. The Arabian Influence on Musical Theory. London, H.Reeves, 1925.

¹⁶ Рукопись находится в Бодлианской библиотеке в Оксфорде.

¹⁷ Кроме Абдул-Кадир-Мараги, который помимо своего капитального труда («Кэнз-ул-элхан») написал еще целый ряд книг о музыке («Мэгасид-л-элхан», «Джа’мэ-ил-элхан» и т.д.), – известны также труды его сына Абдул-Азиза Мараги («Нэгэват-ул-эдвар»), а также внука его Махмуд ибн Абдул-Азиза («Мэгасид-уль-эдвар»), находящиеся в библиотеке Нури Османйэ в Стамбуле.

Наш краткий обзор о месте музыки в произведениях Низами будет односторонним, если хотя бы вскользь не коснуться музыкальных инструментов, о которых так часто говорит поэт. Эта очень интересная тема вполне заслуживает быть выделенной в самостоятельную работу, ибо проблема музыкальных инструментов является одной из важных сторон в истории материальной культуры.

Как это явствует из произведений Низами, в Азербайджане еще значительно раньше XII в. были в обиходе все виды музыкальных инструментов – струнные, духовые и ударные. Можно смело утверждать, что в эпоху Низами мы имеем дело не только с игрой на отдельных инструментах (со-ло), но и с ансамблевым исполнением (оркестр). Богатство тембров и большой диапазон применяемых инструментов давали полную возможность широкого и разностороннего их использования. Об этом со всей очевидностью свидетельствуют миниатюры в различных антологиях и древнейших рукописях. В этой части заслуживают большого внимания фрагменты Хосрова Дехлеви (рукописи XVI века), где часто изображаются концерты оркестра того времени. Во всяком случае, сам Низами не раз упоминает о групповой игре на музыкальных инструментах. Что же касается характеристики каждого инструмента, то нужно отметить, что отношение Низами к музыкальным инструментам зачастую носит чисто субъективный характер. Так, например, обычно принято считать, что самыми излюбленными инструментами Низами являются чэнг и барбед¹⁸. Это определение не лишено некоторого основания, ибо в известном музыкальном диалоге двух музыкантов-певцов (Накиса и Барбеда) в поэме «Хосров и Ширин» один из них (Накиса) аккомпанировал себе на чэнге, а другой (т.е. Барбед) на бербеде. Однако это вовсе не означает «игнорирование» со стороны Низами других голосов тогдашнего оркестра. Наоборот, в зависимости от ситуации Низами упоминает еще о многих музыкальных инструментах. Так, например, в описании сражения Хосров Пэрвиза с Бахрам-Чубином Низами называет инструмент карнай, представляющий «собой латунную (т.е. сделанную из желтой меди) трубу прямой или реже, коленчатой формы. Прямой карнай состоит из трех входящих друг в друга частей, что облегчает возможность переноски и перевозки этого инструмента. Общая длина его, по обмеру Успенского, около (более) 2 м.»¹⁹

Собственно говоря, сам Низами упоминает этот инструмент как «най». Поэтому можно полагать (а многие переводчики Низами так и думают), что речь идет об инструменте «нэй» (деревянный духовой инструмент с обыкно-

¹⁸ Ред. – барбед, барбад, бербет, бербед струнный щипковый инструмент, типа лютни; ченг, чанг, чэнг – струнный инструмент, типа арфы.

¹⁹ Беляев В.М. Музыкальные инструменты Узбекистана. Москва, Госмузиздат. 1933 г., стр. 19.

венным отверстием наподобие В.Беляев приводит цитату из книги А.Ф.Эйхгорна (“Полная коллекция музыкальных инструментов народов Центральной Азии”), в которой Эйхгорн указывает, что карнай “относится к числу тех труб, при грозных звуках которых завоевательные полчища Надир шаха, Дария, Чингизхана и Тамерлана стремились в бой и к победам”.

В своей статье об иранской музыке Уар (M.Cl.Huart) в “Консерваторской Энциклопедии музыки” (“Encyclopedie de la musique et dictionnaire du conservatoire” под редакцией А.Лавиньяка и Л. де Ла Лоранси. Париж. 1922 г., том V, стр.3075) также пишет, что карнай представляет собой трубу длиной в 2 метра. флейты), – но это неверно. Низами пишет:

ترکان نای ترکی نای زبانک ترکان غوغای آن در بسته فرو

Несется тюркский крик, труба ревет, стена А громче тюркского что быть могло бы ная?²⁰

Тут Низами сознательно пропускает первый слог слова карнай, видимо, из-за ритма стиха, оставляя последний «най», что дает повод переводить это слово как флейта.

Но «нэй» (что означает в переводе с фарсидского языка – камыш, тростник) как раз и есть другой музыкальный инструмент, о котором Низами также не раз упоминает, а именно – разновидность флейты – т.е. деревянный духовой инструмент. Таким образом, можно утверждать, что «най» и есть карнай²¹ – труба, сделанная из меди, которая применяется преимущественно в батальных сценах.

Другим излюбленным инструментом, о котором он с восторгом отзывался еще в своем «фахрийэ», это арганун. По всем признакам арганун представляет собой также духовой инструмент, приводимый в движение мехами и клавиатурой. Само название инструмента подсказывает, что здесь мы имеем дело со своего рода прототипом европейского органа, который появился еще во времена язычества.

Ф.А.Геварт в своем «Nouveau traite d'instrumentation» ссылается на высказывание Lamennais, который считает, что орган был инструментом, предназначенным стать «голосом христианской церкви и эхом невидимого мира», служил аккомпанементом бесчинных зрелищ Римской империи: Нерон, Гелио-габал приходили от него в восторг. В этом свете несколько наивным выглядит сравнение этого инструмента с ... аккордеоном, столь распространен-

²⁰ Низами. “Пять поэм”. Москва, Гослитиздат, 1946 г., стр.193.

²¹ Можно полагать, что известный нам корнет (разновидность трубы, столь часто встречающаяся в партитурах русских и западноевропейских композиторов), по лингвистическим признакам происходит от слова “карнай”, хотя наши сведения об этом еще недостаточны, чтобы это утверждение могло быть обосновано в полной мере.

ным в современных джазах, – сравнение, данное известным иранским историком музыки, ныне покойным Мирза Мамед Гусейн Гарибом²². Хотя принцип извлечения звука аккордеона (а также гармонии), по существу, такой же, как у аргануна, тем не менее надо полагать, что арганун представлял собой скорее всего миниатюрный, а потому и портативный орган.

Низами часто упоминает еще об одном духовом инструменте – сур. Это очень распространенная на всем Востоке разновидность гобоя, причем самый усовершенствованный из инструментов этого рода безусловно, азербайджанская зурна (собственно зурна и происходит от слова сур, окончание, надо полагать, происходит от слова нэй, т.е. указывает на происхождение этого инструмента из тростника). Известно, что эти гобои были распространены в Египте еще за 2000 лет до нашей эры. Обладая исключительно сильным, громким звуком, этот инструмент потому и связан в литературе и в истории мусульманской религии с именем ангела Исафила, который должен будет, играя на суре, возвестить начало гиямэта, т.е. воскрешения мертвых, и начало Страшного Суда. Поэтому у Низами этот инструмент, как правило, в основном и упоминается в связи с именем ангела Исафила.

Струнные инструменты также занимают видное место в произведениях Низами. Выше мы вскользь упомянули о некоторых струнных инструментах, упоминаемых в поэмах великого поэта. Здесь главное место занимают, прежде всего, щипковые инструменты, как рубаб (инструмент с плектром без ладов), канун, дутар, сетар, руд, саз, танбур, уд (инструменты с плектром, с ладами, причем последний из них – уд – очень часто бывает без ладов), канун (цимбалообразный инструмент), чэнг (арфаобразный инструмент), кеманча (смычковый инструмент).

К сожалению, рамки нашей статьи не позволяют подробно остановиться на характеристике каждого из названных инструментов, но заметим, что все эти инструменты, а также ударная группа: зиндж (тарелки), тэбл (большой барабан), дэф (тамбурин), зэнг или джерэс (колокольчики) и т.д. составляют богатейший ансамбль разных по тембру и широких по диапазону музыкальных инструментов эпохи Низами. Поэт в своих произведениях пользуется этой изумительной коллекцией инструментов соответственно характеру описываемых положений.

Звук ченгов, проносясь во вздохах легковозвонных,
Завесы все сорвал, всех выявил влюблённых²³.
(Стр.125)

²² موسیقی تاریخ یا باستان آهنگ ساز. Тегеран, 1941г., 35. стр.

²³ Низами. Пять поэм. Москва, Гослитиздат, 1946 г.

О, пехлевийский лад! О, ченга грустный звон, И в камне бы огонь зажег столь нежный стон.

(Стр.125)

Вздыхнула кеманча, подобно Моисею,
И вымолвил певец: «Я с ней поспорить смею».

(Стр.125)

Певцов багдадских жалобный канун, Разносчик воплей, царь плачевных струн.

(Стр. 263)

Она – как арфа дивная, поет,
Он – как рубаб, руками странно бьет.

(Стр. 266)

Так пусть же из шелка твой радостный саз, Покорности кольца сплетёт для нас.

(Стр. 621)

Сыграй еще раз нам на руде, мутриб,
Чтоб вновь помянуть мы усопших могли б!

(Стр. 633)

Таких примеров можно привести очень много, ибо все поэмы Низами насыщены музыкальными образами.

В заключение хочется сказать несколько слов о произведениях, написанных на тексты и на темы Низами. Вполне естественно, что только на родине поэта могли быть созданы монументальные музыкальные произведения по мотивам Низами. За последнее время советские композиторы Азербайджана создали много произведений разного жанра на темы Низами: оперы, симфонии, квартеты, трио, романсы, симфонические поэмы и т.д.

Композитором Ниязи написана опера «Хосров и Ширин» (либретто М.Рафили), которая была поставлена на сцене Азербайджанского Государственного ордена Ленина Театра оперы и балета им. М.Ф.Ахундова в 1942 году.

Академиком Б.В.Асафьевым написана опера «Славянская красавица» (либретто Г.Исмаилова).

Пишущий эти строки написал оперу о жизни великого поэта (либретто М.С.Ордубади), постановка которой намечена в дни празднования юбилея.

Композитором Б.И.Зейдманом написана драматическая симфония по мотивам «Хосров и Ширин», которая неоднократно исполнялась Азер-

байджанским Государственным симфоническим оркестром им.Уз.Гаджибекова. В настоящее время Б.И.Зейдман заканчивает сюиту для квартета на темы отдельных новелл из «Сокровищницы тайн».

Молодой композитор Солтан Гаджибеков заканчивает балет «Семь красавиц» (либретто А.Бадал- бейли).

Композитор К.Караев пишет торжественную увертюру, посвященную Низами.

И все же среди всех произведений на темы Низами самыми популярными, завоевавшими всеобщее признание, являются прекрасные романсы основоположника азербайджанской музыки Уз.Гаджибекова

«Сенсиз» и «Севгили джанан», – названные автором газеллами. Написанные в стиле романсов, эти газеллы являются прекрасными, достойными подражания примерами переложения стихов бессмертного поэта на музыку. Талантливость этих произведений без преувеличения может быть сравнима с гениальностью самого Низами.

Заслуживают похвалы камерные произведения молодых учеников Уз.Гаджибекова: «Веслин хевеси» – А.Гусейнзаде, «Сурети джанан» – Г.Ханмамедова,

«Кионлум» – А.Б.Рзаевой, «Ярым гялди» – О.Наджафовой, «Ярым гялмишди» – Адила Герая и др.

Большими творческими удачами следует считать романсы композиторов Ф.Амирова «Гюлюм» и Ш.Ахундовой «Нэ гезель».

В настоящее время композиторы Азербайджана в связи с предстоящим юбилеем поэта работают над созданием ряда произведений на темы Низами: молодые композиторы Сулейман Алескеров и Шафига Ахундова пишут арии на избранные стихи Низами для голоса в сопровождении симфонического оркестра; С.Рустамов, А.Б.Рзаева и Ф.Амиров работают над произведениями для оркестра народных инструментов; Дж.Джангиров, О.Наджафова работают над произведениями для хорового исполнения; М.Ахмедов заканчивает сюиту для симфонического оркестра на темы «Семи красавиц»; Эльмира Назирова пишет одночастное произведение для фортепиано и т.д.

Таков далеко не полный перечень произведений советских композиторов на темы Низами.

Есть отдельные, правда, еще очень робкие попытки переложения текста Низами на музыку и за рубежом. В частности, в Иране в 1937 году иранский композитор Рухулла Халиги опубликовал сборник песен для школьников, где имеются также две песни на тексты Низами. О произведениях крупной формы, разумеется, тут речи не может быть, да и стимула для этого нет. Музыкальные произведения создаются для исполнения, а в стране, где нет ни оперного театра, ни симфонического оркестра, ясно, что не для кого писать произведения крупной формы, а главное – и некому их

писать, ибо в Иране еще нет композиторских кадров с законченным музыкальным образованием, владеющих техникой современного композиторского письма. Бедность фактуры, примитивность изложения, не выходящего из рамок школьной гармонии (а зачастую – даже из рамок элементарной теории музыки), произведений, созданных в Иране, еще раз со всей очевидностью показывают, что произведения, достойные по своей художественной полноценности великого имени Низами могут быть созданы только на родине поэта его потомками, могущими глубоко почувствовать и осмыслить содержание гениальных творений Низами.

Афрасияб Бадалбейли
Май, 1947 г.