

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОДЕРЖАНИИ МАКАМА

Карпычев Михаил Георгиевич,

доктор искусствоведения,

профессор кафедры фортепиано

Новосибирской государственной

консерватории им. М.П. Глинки,

Россия, 630099, г. Новосибирск, ул. Советская, 31

omo@nokvd.ru

Аннотация

Статья посвящена исследованию исламской профессиональной музыки устной традиции, в которой наиболее высокоразвитым жанром является макам (maqam) с присущей ему нравственной концепцией духовного очищения. Форма макама – цепь восходящих разделов, содержащих разработку каждой из опорных ступеней лада, ведущих к вершине – кульминации, и затем спуск к исходному тону, к наступлению покоя. Характерная черта макама – воспевание печали, трагедии любовных переживаний. Многожанровая форма макама включает в себя, помимо основной импровизационной составляющей, песенные и танцевальные фрагменты. Драматическая концепция макама предстает как противоречие, конфликт между внутренним миром человека и внешними условиями его существования. Закрепленность за каждым макамом определенного содержания обуславливается его семантическим канонами. В его формировании самое непосредственное участие принимала аудитория. Образная заданность каждого макама, его априорность компенсируется скрупулезным исследованием человеческого переживания. Семантический и структурный каноны макама не препятствуют самовыражению исполнителя в выборе эмоциональных оттенков. Решение частных художественных задач всецело принадлежит исполнителю. Макам представляет яркий тип авторского, лирического переживания коллизии, что связано с классической поэзией Востока (в частности, с газелью). Вершина же личного, авторского осмысления материала – в композиторском творчестве. Наиболее высокое положение макама в исламской традиционной музыке подтверждается возможностью его функционирования в качестве инструментальной музыки. Инструментальный макам отпочковался от одноименного вокально-инструментального вида, сохранив «родительские» образные характеристики. Инструментальный макам есть высшая точка развития исламской традиционной музыки. Исполнители макамов обязаны обладать целым комплексом музыкальных способностей и навыков,

приобретаемых в специальных эмпирических школах. Отмечены частные антитезы, иллюстрирующие соотношение «эмоция – рациональность» в драматургии макама: страстное содержание воплощается в строго выверенной форме; «оригинальность – канон»: непосредственное, каждый раз в чем-то новое, эмоциональное наполнение и рациональные его «берега»; эйфория и самоконтроль исполнителя; сосуществование мелодического содержания с полифоническими, имитационными средствами выражения. Макам представляет сквозную, «бесконечную» мелодию с ярко выраженной способностью к саморазвитию. Отмечен элитарный генезис макама и современный демократизм жанра, представлено соотношение двух ипостасей макама: макама-лада и макама-жанра.

Ключевые слова: макам, исламский Восток, содержание, форма, канон, оригинальность, лад, жанр.

Библиографическое описание для цитирования:

Картычев М.Г. О художественном содержании макама // Идеи и идеалы. – 2021. – Т. 13, № 4, ч. 2. – С. 384–399. – DOI: 10.17212/2075-0862-2021-13.4.2-384-399.

Категория «традиционная музыка» обозначает весь художественно-музыкальный спектр явлений, отличный от композиторского творчества. В этот спектр главными компонентами входят фольклор и профессиональная музыка устной традиции. В исламской профессиональной музыке устной традиции (а именно о ней пойдет речь) наиболее высокоразвитым жанром является макам (maqam). Только макамное искусство явилось предметом анализа в средневековых восточных трактатах о музыке.

Различные эмоциональные краски, свойственные каждому из макамов, существуют в контексте единой концепции, концепции духовного очищения, и макам в этом смысле можно сравнить с греческой трагедией и ее концепцией «катарсиса». Концепция макама предполагает определенный «сюжет», о котором можно судить по музыкальной форме макама. Это цепь восходящих разделов, содержащих разработку каждой из опорных ступеней лада, выявление ее мелодических потенций. Восход к вершине, к ладовой и жанровой кульминации, где происходит настоящий «взрыв» эмоций, влечет за собой спуск к «подножию» в формальном смысле и спад, разрядку, наступление покоя – в эмоциональном. Итак, от изначального покоя через бурные, драматические коллизии к успокоению на новом витке диалектической спирали – таков сюжет. Он в общем виде представляет модель человеческой жизни: от покоя и безмятежности детства через «бури и натиск» зрелости к умудренному опыту и покою старости.

Идею очищения в макаме можно понять и с иной смысловой точки зрения. Одним из основных чувств, свойственных духовному миру восточной традиционной музыки, является чувство любви между мужчиной и женщиной, наполненное высочайшей духовностью и глубиной. Его раз-

личные оттенки неисчислимы, и неисчислимо их отражение в исламской музыкальной традиции. Р. Грубер пишет о выражении чувства любви в восточной музыке: «Тут и далекий идеальный образ возлюбленной, манящий к себе; тут и воспевание радостей счастливой любви и горькой разлуки влюбленных; тут и мотив тщетности любовного служения: бесчувствия, равнодушия, жестокости любимой, вероломного нарушения любовного обета, но и верности до гроба» [6, с. 473].

Воспевание любви является и яркой характерной особенностью макамого жанра, тесно связанного с поэтическим жанром газели, имеющим, как правило, любовное содержание. Причем газели в русле традиции Хафиза рисуют, как правило, образы любви, связанной с печальными, трагическими настроениями. О характере любовных переживаний можно составить впечатление по фрагментам из лирики Физули: «Пока тобою я пленен, в тоску закован я»; «Любовь мучением полна – Суди хотя бы потому, что днем и ночью от любви рыдает любящий злосчастный»; «Влюбленных скорбь тем более растет, чем чаще видит стан твой бесподобный»; «Как я стенаю каждый миг, едва я вспомню губы ярче алых роз! По капле из моих сочтется глаз тогда ручей кроваво-красных слез» [17, с. 7, 10, 55, 57].

Итак, духовное очищение и любовь – две основные опорные точки содержания макамов. Соединяясь, они создают определенное содержательное наклонение – очищение любовью. Здесь уместно привести важную мысль Т. Джани-заде: «Обычная земная любовь могла осмыслиться как очищающая сила, способная возвысить человека от плотского существования до божественного бытия. Развита до понимания любви к Богу, такая эволюционная трактовка любовного чувства нашла яркое воплощение в суфизме» [7, с. 19], чрезвычайно распространенном мистическо-аскетическом направлении в духовном мире мусульманства, возникшем в XVIII веке н. э.

Общий концептуальный фундамент макамов и их общее эмоциональное настроение раскрывается через сложный, многосоставный спектр идейно-эмоциональных граней. Так единый белый цвет составляет целая гамма различных красок. Многожанровая форма макама включает в себя, помимо основной и сущностной для феномена макама импровизационной составляющей, песенные и танцевальные фрагменты. Каждый из них обладает собственным идейно-эмоциональным содержанием. Основные его полюсы – главное заданное направление в макамных импровизациях и разрядка, своеобразный «дивертисмент» в песнях и танцах. Однако, безусловно, доминирует основное эмоциональное макамно-импровизационное русло, которое и развивается в последовании макамных разделов. Вследствие этого Узеир Гаджибеков однозначно определяет мир «Раста» как бодрый, «Шура» – весело-лирический, «Баяты-Ширази» – грустный и т. д.

Столкновение различных эмоциональных сфер только способствует раскрытию сверхзадачи – обнажению сущности основного образного замысла. Этому же способствует и ярко ощутимый контраст диаметрально противоположных по характеру своего мелодического и ритмического рисунка импровизационных отрывков и песенных, танцевальных эпизодов. На фоне светлой, жестко-ритмичной танцевальной (песенной) мелодии еще острее воспринимается очередной макаменный раздел, продолжающий драматическую линию. Отметим, что макаменные импровизации являют нам лишь внешне кажущиеся отсутствие ритма или ритмическую анархию, хаос, которые, однако, представляются таковыми лишь для европейского слушателя, привыкшего к «акцентной тактовой ритмике, основанной прежде всего на соотношении сильных и слабых долей» [11, с. 58]. На самом деле в макаменной импровизации господствует особая разновидность метра, подчиняющаяся законам восточной стихотворной системы “аруз” и внутреннему ритмическому чувству исполнителя. А. Мазель называет такого рода ритмику “времяизмеряющей” [11, с. 58].

Наличие в макаме различных образно-эмоциональных красок, их столкновение, как выше сказано, говорит о драматических чертах искусства макама. Сущность драмы – конфликт – в макаме предстает как противоречие между внутренним миром человека и внешними условиями его существования. Специфические черты жанра драмы: сюжетность, напряженность действия, его членение на сценические эпизоды, непрерывность цепи высказываний, отсутствие или подчиненность повествовательного начала, действенное переживание людьми «извечных» общечеловеческих противоречий – весьма близки многим характерным чертам макаменной драматургии. Лирическая по своему существу макаменная «пьеса» окрашена в глубоко драматические тона. Косвенным указателем на драматический характер макаменного искусства являются сравнения макама с сонатной формой, которые встречаются в музыковедческих исследованиях [18].

Можно провести аналогию между макамом и сонатно-симфоническим циклом еще и в следующем аспекте. Известны крылатые слова П.И. Чайковского о симфонии как о лиричнейшей из музыкальных форм. А. Сохор справедливо пишет, что эти слова Чайковского указывают прежде всего на неисчерпаемые возможности творца в смысле своего самовыражения, раскрытия своего «я» [14, с. 37]. Макам есть также лиричнейшая из музыкальных форм в устной традиции. Именно жанр макама позволяет исполнителю (автору) с максимальной силой выразить свои чувства, раскрыть свой внутренний мир перед слушателями. Солист во время исполнения обращен в себя, глаза его полужакрыты, он абстрагируется от окружающей действительности. Реакции окружающих для него в момент исполнения несущественны.

Закрепленность за каждым макамом определенного идейно-эмоционального содержания позволяет нам оперировать по отношению к ним категорией «семантический канон». Вся многовековая история макамно-го музицирования свидетельствует о том, что музыканты твердо придерживаются того содержания, которое они унаследовали у предыдущих поколений. Тем самым канонизация основных содержательных свойств, присущих каждому макому, приобретала всё более устойчивые и не подвластные времени черты. Таким образом, важнейшая особенность макамого жанра – предопределенность содержания, его априорная обусловленность. Семантический канон диктует интерпретатору определенные эмоциональные параметры, в противном случае, т. е. в случае несоответствия им исполнительской манеры, она не найдет признания у аудитории, восприятие которой, разумеется, также имеет четкую направленность на ту или иную окраску каждого макама. В формировании семантического канона самое непосредственное участие принимала и аудитория. Различного рода влияние, в том числе и семантического свойства, между слушателем и интерпретатором есть следствие законов общественно-музыкальной коммуникации, а именно функционирования прямых и обратных связей между блоками музыкальной культуры, в данном случае – исполнительства и публики.

Исполнитель, оказывая прямое влияние на аудиторию, вместе с тем подвержен ее воздействию – ее запросов, требований, вкусов. И особенно ярко эта закономерность проявляется именно в профессиональной музыке устной традиции, так как в ней соединены в одном лице композитор и исполнитель. Функции собственно композитора не существует. Влияние аудитории на исполнителя не опосредуется поэтому существованием особого композиторского звена, которое имеет решающее воздействие на исполнителя (как в музыке письменной традиции), определяя в принципиальном смысле его содержание. Влияние аудитории на исполнительство в профессиональной музыке устной традиции неизмеримо значительнее, чем по отношению к исполнительству, вовлеченному в композиторское творчество.

Образная заданность каждого макама должна была обрести определенную компенсацию в том или ином содержательном аспекте. И восточное традиционное искусство восполняет эту априорность скрупулезным исследованием человеческого переживания. Творческие резервы макамого жанра, несмотря на предопределенность содержания, безграничны, как безгранично количество оттенков того или иного чувства.

Семантический и структурный каноны музыки устной традиции, выступающие на главнейшем, магистральном уровне и сравнимые с ролью композитора по отношению к исполнителю в музыке письменной традиции,

никак не препятствуют самовыражению исполнителя в выборе тех или иных эмоциональных оттенков, красок. Решение частных художественных задач, в которых происходит актуализация «виртуальной» формы, всецело принадлежит исполнителю, если абстрактной мыслью попытаться разъединить реальную неразделимость композитора и исполнителя в устной традиции.

«Лирическое есть выражение авторского переживания материала» [12, с. 145]. Под авторским переживанием материала в традиционной музыке следует, как правило, понимать «коллективно-субъективное» отношение к действительности. В макаме мы встречаемся с наиболее ярким типом авторского, лирического переживания материала в традиционной музыке, которая сама по себе имеет общую личностную, лирическую направленность¹. Это переживание гораздо более индивидуализировано по сравнению с народными песнями. Его нельзя назвать с полным основанием «коллективно-субъективным». Роль творческой личности, ее неповторимых индивидуальных особенностей, накладывающих отпечаток на содержание и форму исполняемого макама, неизмерима по сравнению с актуализацией народной песни.

Итак, личностный, авторский характер более выражен в профессиональной традиции. Здесь определенно фигурирует доля композиторского отношения к музыкальному материалу. И хотя основные, условно говоря, композиторские функции несет в макаме канон, семантический и формообразующий, исполнитель макама выступает как соавтор. В этом смысле примечательно мнение венгерского музыковеда Б. Сабольчи: «Народный исполнитель и композитор значительно более родственны друг другу, чем это может показаться на первый взгляд. Свободное творчество художника, по сути, сводится к одному – выбору. Он так же выбирает из существующих возможностей, как и народный певец: перед каждым из них в равной мере стоят его поколение, эпоха, общая стилевая традиция, языковые условия, в творчестве обоих решается равновесие свободы и необходимости [5, с. 206, 207]. Подобная близость статуса композитора и народного певца в исламской традиционной музыке особенно свойственна жанру макама.

Вершина же личностного, индивидуального осмысления материала – в композиторском творчестве. Обратимся, например, к музыкальной культуре Азербайджана. Первый образец композиторского творчества в ней – макамная (на азербайджанском языке – мугамная) опера Узеира Гаджибе-

¹ Отметим, что проблема авторства интенсивно разрабатывается в литературоведении. Б. Куделин, например, указывает на то, что главной пружиной творчества в каждую эпоху средневековые арабские критики и теоретики классической поэзии считали принципы индивидуального авторства [9, с. 46]. Позиция эта особенно показательна с точки зрения неразрывной связи макама с классической поэзией Востока.

кова «Лейли и Меджнун». Не случайно это произведение так близко мугамному исполнительству: оно носит на себе «родимые пятна» наиболее близкого ему типа музыкального мышления нации: это характерное для мугамата обращение к лирике Физули, общая драматургическая канва от состояния покоя к трагедийной кульминации, превалирование мугамных импровизационных отрывков над зафиксированными в нотах. Последние выполняют ту функцию, которая в макаме отведена танцам и песням. Мугамное искусство являет собой последнюю ступень развития музыкального сознания азербайджанского народа на пути к собственно композиторскому творчеству. В «Лейли и Меджнуне» впервые в азербайджанской музыке произошло преодоление канона и прорыв в письменное творчество. Под преодолением канона необходимо понимать не уничтожение, отбрасывание его, а движение в глубь него, его обогащение.

Наиболее высокое положение макама среди жанров исламской традиционной музыки подтверждается тем, что макаму может существовать и как «чистая», «абсолютная», т. е. инструментальная музыка. Наличие инструментального макама, отпочковавшегося от одноименного вокально-инструментального вида, говорит о высоких имманентно-музыкальных качествах этого жанра. Разумеется, что инструментальный макам, сохраняя образные характеристики, свойственные вокально-инструментальному «родителю», воспринимается в аналогичном идейно-эмоциональном аспекте. Понятийная конкретизация, безусловно, достигается текстом, однако не следует недооценивать и эмоциональную выразительность музыки. Здесь действуют те же механизмы, исследованию которых посвящен труд В. Конен «Театр и симфония». Мы имеем в виду обрастание музыкального материала смысловыми, семантическими ассоциациями, идущими от текста. «В известный момент этот процесс достигает такой ассоциативной силы, что наличие конкретизирующего программного элемента перестает быть сколько-нибудь важным». Для нас важно указание В. Конен на то, что это – «общий принцип музыкального искусства» [8, с. 22, 25, 26].

Если с точки зрения беспримесной чистоты вида непрограммная инструментальная музыка может считаться высшей точкой, к которой пришло европейское музыкальное искусство в многовековом процессе своего самоопределения [19, с. 68], то такой же высшей точкой восточной исламской традиционной музыки необходимо признать инструментальный макам. Здесь еще одна параллель между макамом и сонатно-симфоническим циклом. Путь же к высотам «беспримесной чистоты» и на Западе, и на Востоке лежал через синтетические виды музыкального искусства: в Европе – через оперное творчество, на Востоке – через вокально-инструментальный макам. Разница состоит в том, что инструментальный макам сохранил свойства программности. Способность макама существовать в чисто

инструментальном виде доказывает, что макам – это искусство, в котором именно музыкальная основа играет важнейшую, первоочередную роль.

Исполнители макамов обязаны обладать целым комплексом специфических музыкальных способностей. Во-первых, это уже упомянутые сочинительские возможности. Во-вторых, макаматист должен иметь недюжинное виртуозно-исполнительское дарование. Нужно прежде всего сказать об особой восточной традиции горлового пения открытым звуком, требующего особенного мастерства в высоком регистре, где макаматист зачастую берет *ре*, *ми* третьей октавы. Подобные средства музыкальной выразительности непосредственно связаны с содержательной стороной макамного искусства, со спецификой макамной образности. Общий идейный замысел, художественная концепция макама обуславливают наличие кульминации, эмоционального «взрыва», и именно эти кульминационные эпизоды требуют от вокалиста столь высокой тесситуры. Аналогичное явление – в европейской музыке. Х. Кушнарев пишет о творчестве Палестрины: «У него высокий и низкий регистры противоплагаются друг другу как отображающие полноту эмоционального возбуждения и иссякания душевных сил» [10, с. 103]. В оперном жанре не счесть примеров того, что высокий регистр выражает напряженность, яркую экспрессию и повышенный накал эмоций.

Применение высочайшей тесситуры в момент эмоционального «взрыва» в кульминации макама, наступление экстаза при всей кажущейся иррациональности логически продумано, рассчитано и является органическим следствием предварительного нагнетания напряжения. Этот синтез эмоционального и рационального начала есть характерная особенность макамного искусства. Укажем на следующие частные антитезы, иллюстрирующие соотношение «эмоцио – рацио» в дополнение к уже отмеченной глубоко продуманной драматургии экстатического состояния.

Прежде всего отметим наиболее общий аспект: лиричнейшее содержание, полное страсти и искренних переживаний, воплощается в строго выверенной музыкальной форме.

В этой же плоскости оппозиции «эмоцио – рацио» и проблема «канон – оригинальность». Импровизационный характер искусства макама указывает на огромную роль эмоционального начала. Импровизация как художественный феномен зиждется на спонтанном, стихийном развитии чувства исполнителя. В то же время семантический и формообразующий каноны в макаме олицетворяют необходимость рациональных «берегов», направляющих русло потока непосредственного чувства. Т. Алибакиева пишет об уйгурском макаме: «Процесс самовыражения в макамном творчестве постоянно соотносится, с одной стороны, с традицией, каноном, который сообщает макаму рациональное начало, и, с другой стороны,

импровизацией, то есть эмоциональным началом» [3, с. 24]. Искусство макамата невозможно без досконального знания ладовой основы и законов макамого формообразования, без получения специального образования в макаменных эмпирических школах. Однако рациональный фундамент «растворяется» в раскованном, вдохновенном исполнительском акте. Здесь противопоставление и союз «рацио» и «эмоцио», парадоксального единства эйфорического состояния, свойственного макамому музицированию, психологическому состоянию аудитории и самоконтроля исполнителя.

Огромная роль мелодического содержания сосуществует с немаловажным значением полифонических средств музыкальной выразительности, в частности, имитационной полифонии – инструментальных «реплик» по поводу солирующей партии певца. Итак, мелодия как носитель «эмоцио» и полифония как выразитель «рацио».

Кратко охарактеризуем наше отношение к проблеме макамого мелоса. Известна научная позиция, суть которой состоит в том, что темы, мелодии как таковой в макаме нет. Мы, однако, полагаем, что макам представляет собой сплошную, сквозную, непрерывную, саморазвивающуюся «бесконечную» мелодию. Этой же точки зрения придерживается А. Юсфин. Он пишет, что есть в кюях и определенно ощущаемые черты своего рода «бахианства», т. е. сквозная, «бесконечная» мелодия, почти безостановочная, бескаденционная, тематически однородная и в то же время полная большой внутренней энергии, силы и целостности [22, с. 140]. В другой работе А. Юсфин указывает, что многомерность монодии позволяет определить ее как метамелодию [21, с. 97]. Характер музыкального изложения в макаме полностью отвечает классическому определению мелодии у И. Способина: «выраженная одностольно музыкальная мысль» [15, с. 13].

Далее, для макама характерно непрерывное развитие идеи; это же, кстати, свойственно и классическому симфонизму, где, как пишет Б. Асафьев, «движение превращается в развитие» [4, с. 191, 192]. Он же ввел термин «симфонизм монодии», охарактеризовав так явления цепляемости интонаций, многообразия форм ладовой переменности, ритмического варьирования и, что особенно показательно для нас, «прорастания» и развития своеобразной «бесконечной» мелодии из единого интонационного зерна [16, с. 49]. Все эти формообразующие признаки свойственны макамому развертыванию. Вместе с тем это непрерывное развитие актуализируется в крайне неспешных, даже несколько статичных музыкальных формах, в которых исполнитель неторопливо, чувственно наслаждается собственно процессом музицирования.

Современная исполнительская практика свидетельствует, что нынешние интерпретации макама менее длительны по времени по сравнению с XIX веком и началом XX века. Содержание макама становится соответ-

ственно более эмоционально насыщенным. Динамизация общего уклада жизни не может не сказываться на художественных явлениях, в том числе и на традиционной музыке. Вместе с тем макам – это наименее мобильный жанр в исламской устно-профессиональной музыке. Как определенный тип музыкального интонирования, как музыкальная форма с определенной идейной концепцией, макам сохранил свою жизнеспособность с XII века, не утратив своей свежести. Неизменности идейной основы способствовал и выбор стихотворной основы макамов.

И, наконец, еще одна антитеза, уже не связанная с коррелятивной парой «рацио – эмоцио», антитеза музыкально-социологическая. Считается ошибочным называть макам народным искусством. Однако подчеркнем, что по своему охвату, по истинному значению в современной жизни макам – творчество народное. Возникнув как искусство элитарное (макамы звучали «в основном на приемах, устраиваемых городской знатью» [20, с. 10]), оно со временем приобрело подлинно демократические черты. Со всё бóльшим обретением концертности, с выходом на средства массовой информации макам стал по своему социологическому статусу народным жанром. «Народ признал макам своим искусством» [1, с. 24].

Как известно, феномен макама существует минимум в двух ипостасях: макам-лад и макам-жанр. Отметим два важных положения. Лад и жанр в нынешней исполнительской практике существуют в неразделимом единстве в контексте диффузных отношений. Второе – необходимо обособленное понимание макама-лада как системы попевок, каденций, шо'бе, гюше, с одной стороны, и макама-лада в его звукорядном выражении – с другой. Б. Асафьев четко разграничивает звукоряд, гамму как «наглядное, строго закономерное обобщение тонов лада» [4, с. 243]. Первичность макама-жанра (макама-лада как системы попевок) по отношению к макам-ладу в его звукорядном аспекте есть явление непреходящее и абсолютное. Последний не может обладать семантическими характеристиками. Они присущи макаму-жанру. Точнее, этими характеристиками может обладать любое законченное мелодическое образование того или иного масштаба, которое несет в себе эмоцию и смысл вследствие своей интонационно-мелодической определенности (например, попевка). Исторически каждый макам приобрел свойственное только ему эмоциональное содержание. Оно проецируется на систему ладовых ступеней по дедуктивному принципу – от общего к частному.

Феномен лада в его звукорядном аспекте вторичен после феноменов жанра и лада (в мелодическом аспекте), как первична практика и вторично теоретическое абстрагирование. Звукоряд вычленяется, конструируется в результате анализа множества музыкальных явлений ученым-

музыковедом. Звукоряд как некая самостоятельная структура не является естественным проявлением музыкального сознания народа, он есть плод выводов исследователя. Лад предшествует звукоряду и генетически (вне аспектов семантики и теоретического вычленения звукорядных образований): «общий высотный контур, обобщенная направленность мелодической линии, то есть единственная объективно данная реальность раннефольклорного интонирования, предшествуют точной высотной определенности звука» [2, с. 50, 51].

Л. Мазель пишет о ладовой организации музыки как о не имеющей подобий во внешнем мире и опирающейся на акустические и физиологические предпосылки очень опосредованно [11, с. 57]. Это обстоятельство, а именно то, что общие человеческие свойства не имели сколько-нибудь значительного влияния на образование ладовых структур, обусловило огромное их различие в разных регионах мира. Затем (и сейчас для нас это более важно), поскольку ладовая организация музыки очень опосредованно опирается на свойства человека вообще, она не может не быть результатом анализа, вычленения из общего, не может быть охарактеризована сразу, без предварительной работы.

Э. Зонис свидетельствует: «Когда исполнителя просят дать представление об определенном дестяхе (иное название макама-жанра. – М. К.), он играет не его гамму, а первоначальную мелодическую модель (гюше)» [23, р. 45]. Н. Шахназарова пишет: «Ладовые модели воспринимаются до сих пор как носители конкретного образного эмоционального смысла. В них заключено мелодическое содержание, которое обнаруживается в процессе самораскрытия лада» [19, с. 88]. Однако самораскрытие лада – это, в принципе, и есть жанр: макам-лад раскрывается полностью в макаме-жанре, в котором охвачены, представлены все опорные ступени лада, все характерные попевки и каденции. Мелодическая актуализация лада происходит в жанре.

Здесь уместно привести мысль Е. Назайкинского: «Почему же именно ладовым структурам приписывался тот или иной смысл? Да потому, что именно они оказались и более осознанными благодаря четкости организации, простоте оперирования, запоминания, канонизации и в то же время нередко наиболее эффективными в воплощении модуса-содержания. Ладовые модели мастерзингеров предстают как закрепленные в сфере языка обобщенные схемы соответствующих структур, которые в реальном музицировании служили средствами выражения определенных содержательных состояний. Иначе говоря – это всего лишь формальные языковые проекции целостных характеров-состояний» [13, с. 242, 243]. Целостные характеры-состояния раскрываются в целостном экспонировании жанра, т. е. в реальном музицировании.

Мы предприняли попытку изучения исламского макамного образного постижения мира (ни в коей мере не претендуя на полноту его характеристики). Макама, рожденный в «семье» устной традиционной музыки, обуславливает аналогичные характерные особенности содержания исламской композиторской музыки.

Литература

1. *Абасова Э.А., Мамедов Н.Г.* Художественная и социально-историческая функция азербайджанского мугама и сохранение его традиций // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. – Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1981. – С. 24–29.
2. *Алексеев Э.Е.* Раннефольклорное интонирование. – М.: Советский композитор, 1986. – 239 с.
3. *Алибакиева Т.М.* Уйгурский мукам: исторические и теоретические проблемы: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – Киев, 1991. – 39 с.
4. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
5. *Вызго-Иванова И.М.* Об использовании макомов в творчестве композиторов Таджикистана // Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. – Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1978. – С. 190–207.
6. *Груббер Р.И.* История музыкальной культуры. Т. 1, ч. 2. – М.; Л.: Музгиз, 1941. – 514 с.
7. *Джани-заде Т.М.* Азербайджанские мугамы. Проблема музыкального мышления в искусстве «макамат»: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1984. – 23 с.
8. *Конен В.Дж.* Театр и симфония. – М.: Музыка, 1968. – 351 с.
9. *Куделин А.Б.* Средневековая арабская поэтика. – М.: Наука, 1983. – 260 с.
10. *Кушнарев Х.С.* О полифонии. – М.: Музыка, 1971. – 136 с.
11. *Мазель А.А.* Вопросы анализа музыки. – М.: Советский композитор, 1978. – 351 с.
12. *Матиев К.М.* Лирическое в искусстве как эстетическое явление. – Фрунзе: Илим, 1971. – 149 с.
13. *Назайкинский Е.В.* Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
14. *Сохор А.Н.* Эстетическая природа жанра в музыке. – М.: Музыка, 1968. – 103 с.
15. *Способин И.В.* Музыкальная форма. – М.: Музгиз, 1962. – 400 с.
16. *Тигранов Г.Г.* Выдающийся музыкант-мыслитель // Воспоминания о Б.В. Асафьеве. – Л.: Музыка, 1974. – С. 38–53.
17. *Физули М.С.* Лирика. – Баку: Язычы, 1981. – 71 с.
18. *Худобашиян К.Э.* Форма-структура и принципы формообразования в мугамах, записанных в Армении в конце 19 в. // Профессиональная музыка устной

традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. – Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1981. – С. 87–91.

19. *Шахназарова Н.Г.* Музыка Востока и музыка Запада: типы музыкального профессионализма. – М.: Советский композитор, 1983. – 152 с.

20. *Шушинский Ф.М.* Народные певцы и музыканты Азербайджана. – М.: Советский композитор, 1979. – 200 с.

21. *Юсфин А.Г.* Логика мелодического мышления в условиях нестабильного текста // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. – М.: Советский композитор, 1987. – С. 96–101.

22. *Юсфин А.Г.* Особенности формообразования в некоторых видах народной музыки // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М.: Музыка, 1971. – С. 134–161.

23. *Mahler E.Z.* Classical Persian music: an introduction. – Cambridge: Harvard University Press, 1973. – 233 p.

Статья поступила в редакцию 03.09.2020.

Статья прошла рецензирование 11.11.2020.

DOI: 10.17212/2075-0862-2021-13.4.2-384-399

ON ART CONTENTS OF MAQAM

Karpychev Mikhail,*Dr. of Sc. (Arts), Professor,**Professor of the Piano Department,**Glinka Novosibirsk State Conservatory,**31 Sovetskaya Street, Novosibirsk, 630099, Russian Federation*

omo@nokvd.ru

Abstract

The article is devoted to researching Islamic professional oral music. Maqam is the most high form of this, its conception is spiritual catharsis. Maqam is a chain of ascending parts, each of them elaborating on the main theme of the music. It progresses to a culmination and then descends to the initial stage. Maqam's spiritual contents are the sorrow of love in the form of improvisation first of all, but also songs and dances. Maqam unites dramatic and lyrical characters. Every maqam has its own semantic canon, which is actualized by means of the deepest research of human feelings. Semantic and structure canons connect with the performer's liberty in emotional detail. Maqam represents a peculiar type of authority (not in absolute form of composer's art) and is based on classical orient poetry. The highest form of maqam is instrumental (without singing), which expresses the character of its singing-instrumental "parent". The maqam's performers must have a special complement of musical abilities and study in music empirient schools. It is necessary to mark particular antitheses, which illustrate a "emotion-ratio" relation in maqam's dramaturgy: passionate contents and strict verified form; originality and canon; euphoria and self-control of a performer; melody and polyphony (instruments imitate singing). Maqam represents a penetrating, "endless" melody with its ability to develop. The elite character of maqam's genesis and contemporary democracy of the genre are explored, as well as the relations between two forms of maqam: maqam-tune and maqam-genre.

Keywords: maqam, Islamic East, contents, form, canon, originality, tune, genre.

Bibliographic description for citation:

Karpychev M. On Art Contents of Maqam. *Idei i idealy = Ideas and Ideals*, 2021, vol. 13, iss. 4, pt. 2, pp. 384–399. DOI: 10.17212/2075-0862-2021-13.4.2-384-399.

References

1. Abasova E.A., Mamedov N.G. Khudozhestvennaya i sotsial'no-istoricheskaya funktsiya azerbaidzhanskogo mugama i sokhranenie ego traditsii [Artistic and social-historical function of Azerbaijan mugam and maintaining of its traditions]. *Professional'naya muzyka ustnoi traditsii narodov Blizhnego, Srednego Vostoka i sovremennost'* [Professional music of oral tradition in Near, Middle East and Contemporaneity]. Tashkent, GILI im. Gulyama Publ., 1981, pp. 24–29.

2. Alekseev E.E. *Rannefol'klornoe intonirovanie* [Early folk-lore intonation]. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., Moscow, 1986. 239 p.
3. Alibakieva T.M. *Uigurskii mukam: istoricheskie i teoreticheskie problem*. Avtoref. diss. dokt. iskusstvovedeniya [Uigur mykam. Historical and theoretical problems. Author's abstract of Dr. in art history diss.]. Kiev, 1991. 39 p.
4. Asaf'ev B.V. *Muzykal'naya forma kak process* [Music form as a process]. 2nd. ed. Leningrad, Muzyka Publ., 1971. 376 p.
5. Vyzgo-Ivanova I.M. Ob ispol'zovanii makomov v tvorchestve kompozitorov Tadzhikistana [About using makoms in Tajikistan composers' art]. *Makomy, mugamy i sovremennoe kompozitorskoe tvorchestvo* [Makoms, mugams and contemporary composers' art]. Tashkent, GILI im. Gulyama Publ., 1978, pp. 190–207.
6. Gruber R.I. *Istoriya muzykal'noi kultury* [The history of music culture. Vol. 1, pt. 2]. Moscow, Leningrad, Muzgiz Publ., 1941. 514 p.
7. Dzhanizade T.M. *Azerbaidzhanские mugamy. Problema muzykal'nogo myshleniya v iskusstve "makamat"*. Avtoref. diss. kand. iskusstvovedeniya [Azerbaijan mugams. The problem of musical mentality in "magamat" art. Author's abstract of PhD in art history]. Moscow, 1984. 23 p.
8. Konen V.D. *Teatr i simfoniya* [Theatre and Simfony]. Moscow, Muzyka Publ., 1968. 351 p.
9. Kudelin A.B. *Srednevekovaya arabskaya poetika* [The Middle Ages Arab poetry]. Moscow, Nauka Publ., 1983. 20 p. 260 p.
10. Kushnarev Kh.S. *O polifonii* [About polyphonia], Moscow, Muzyka Publ., 1971. 136 p.
11. Mazel' L.A. *Voprosy analiza muzyki* [The questions of music analysis]. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1978. 351 p.
12. Matiev K.M. *Liricheskoe v iskusstve kak esteticheskoe yavlenie* [Lyric in art as aesthetic phenomenon]. Frunze, Ilim Publ., 1971. 149 p.
13. Nazaikinskii E.V. *Logika muzykal'noi kompozitsii* [Logik of musical composition]. Moscow, Muzyka Publ., 1982. 319 p.
14. Sokhor A.N. *Esteticheskaya priroda zhanra v muzyke* [Aesthetic and genre in music]. Moscow, Muzyka Publ., 1968. 103 p.
15. Sposobin I.V. *Muzykal'naya forma* [Music form]. Moscow, Muzgiz Publ., 1962. 400 p.
16. Tigranov G.G. Vydayushchiysya muzykant-myslitel' [Outstanding musician-thinker]. *Vospominaniya o B.V. Asaf'ev* [Reminiscences about B.V. Asaf'ev]. Leningrad, Muzyka Publ., 1974, pp. 38–53.
17. Fuzuli M.S. *Lirika* [Lyrics]. Baku, Yazychy Publ., 1981. 71 p. (In Russian).
18. Khudabashyan K.E. Forma-struktura i printsipy formoobrazovaniya v mugamakh, zapisannykh v Armenii v kontse 19 v. [Form-structure and principles of form in mugams, noted in Armenia in the end of 19 century]. *Professional'naya muzyka ustnoi traditsii narodov Blizhnego, Srednego Vostoka i sovremennost'* [Professional music of oral tradition in Near, Middle East and Contemporaneity]. Tashkent, GILI im. Gulyama Publ., 1981, pp. 87–91.

19. Shakhnazarova N.G. *Muzyka Vostoka i muzyka Zapada: tipy muzykal'nogo professionalizma* [Music of East and music of West. Types of musical professionalism]. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1983. 152 p.

20. Shushinskii F.M. *Narodnye pentsy i muzykanty Azerbaidzhana* [Folk-lore singers and musicians in Azerbaidjan]. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1979. 200 p.

21. Yusfin A.G. Logika melodicheskogo myshleniya v usloviyakh nestabil'nogo teksta [The logic of melodic mentality in unstable text]. *Traditsii muzykal'nykh kul'tur narodov Blizhnego, Srednego Vostoka i sovremennost'* [Traditions of music cultures in Near, Middle East and contemporaneity]. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1987, pp. 96–101.

22. Yusfin A.G. Osobennosti formoobrazovaniya v nekotorykh vidakh narodnoi muzyki [Peculiarities of form in some kinds of folk-lore music]. *Teoreticheskie problemy muzykal'nykh form i zhanrov* [Theoretical problems of music forms and genres]. Moscow, Muzyka Publ., 1971, pp. 134–161.

23. Mahler E.Z. *Classical Persian music: an introduction*. Cambridge, Harvard University Press, 1973. 233 p.

The article was received on 03.09.2020.

The article was reviewed on 11.11.2020.