

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Макамат в истории Исламской цивилизации: взаимосвязи и взаимодействия

Maqāmāt in the History of Islamic Civilization: Interrelations and Interactions

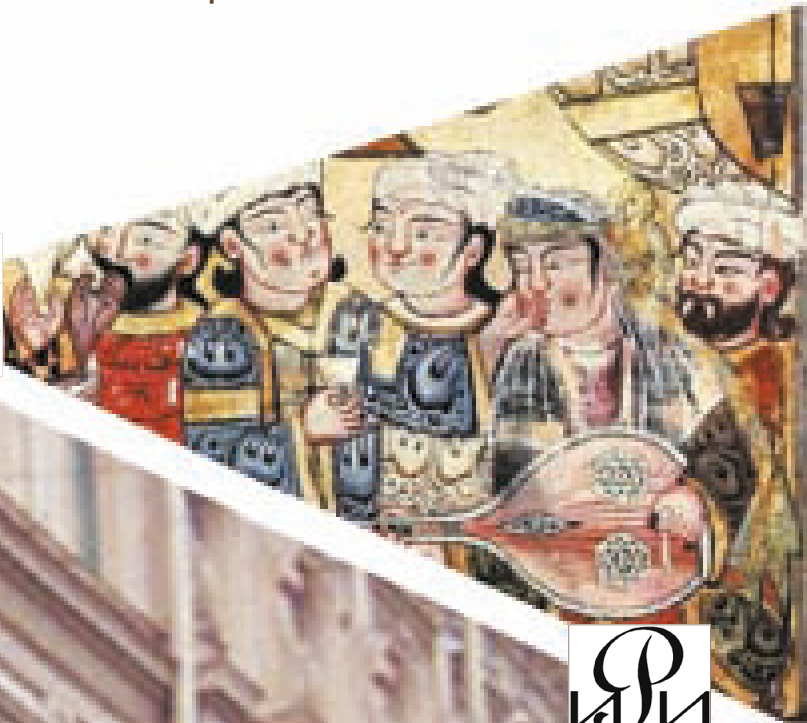
ТЕЗИСЫ И МАТЕРИАЛЫ

XI Международного симпозиума

Исследовательской группы «Макам»

Международного Совета по традиционной музыке (ICTM)

Санкт-Петербург, 11–13 ноября 2021 г.



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
THE MINISTRY OF CULTURE OF RUSSIAN FEDERATION

РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
THE RUSSIAN INSTITUTE FOR THE HISTORY OF THE ARTS

**Макамат в истории Исламской цивилизации:
взаимосвязи и взаимодействия**

ТЕЗИСЫ И МАТЕРИАЛЫ

XI Международного симпозиума Исследовательской группы «Макам»
Международного совета по традиционной музыке (ICTM)

11–13 ноября 2021 г.

**Maqāmāt in the History of Islamic Civilization:
Interrelations and Interactions**

ABSTRACTS AND MATERIALS

of the XIth International Symposium of the “Maqām” Study Group
of the International Council for Traditional Music (ICTM)

11–13 November, 2021

Санкт-Петербург • 2021

Saint-Petersburg • 2021

Издание осуществлено при поддержке Фонда исследований исламской культуры имени Ибн Сины (Москва)

Редакторы-составители: А. Б. Джумаев, Д. А. Булатова

Editors: Alexander B. Djumaev, Dinara A. Bulatova

Макамат в истории Исламской цивилизации: взаимосвязи и взаимодействия: Тезисы и материалы XI Международного симпозиума Исследовательской группы «Макам» Международного совета по Традиционной Музыке / Ред.-сост.: А. Б. Джумаев и Д. А. Булатова. – Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств, 2021. –

Maqāmāt in the History of Islamic Civilization: Interrelations and Interactions: Abstracts and materials of the XIth International Symposium of the “Maqām” Study Group of the International Council for Traditional Music (ICTM) / Editors: Alexander B. Djumaev and Dinara A. Bulatova. – Saint-Petersburg: The Russian Institute for the History of the Arts, 2021.

ISBN 978-5-86845-273-4

Игорь Владимирович МАЦИЕВСКИЙ

доктор искусствоведения, профессор, зав. сектором инструментоведения РИИИ, академик РАЕН и МАИ ООН, заслуженный деятель искусств Украины и Польши
Санкт-Петербург, Россия
ihormcw@mail.ru

МАКАМ В КРУГУ МИРОВЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЦИВИЛИЗАЦИЙ

Особый полиэлементный (поэзия, пение, хореография, вокально-инструментальная, инструментально-танцевальная музыка) жанр и специфическая форма (гиперцикл) макама явились ярчайшим художественным феноменом музыкальной цивилизации стран и народов Ближнего и Среднего Востока, охватившем огромную территорию (от западного побережья Африки до Индии) с многомиллионным (ныне превышающим миллиард) населением. По своему размаху, цельности, высочайшим художественным достоинствам и значимости в общественном сознании, философии и культуре **ближне-средневосточная музыкальная цивилизация** вполне сопоставима с двумя другими мировыми музыкальными цивилизациями: **европейской** и **дальневосточной**.

Она зиждется на формируемой в течении ряда веков **общей** – надрегиональной и наднациональной – **системе** функционирования, мировоззренческих, религиозно-этических, нравственных, художественных ценностей, философии, поэзии, музыкальной практике, а также **эстетике** и **теории музыки**, блистательно разрабатываемых – в своем творчестве и исследовательских трудах, со времен Средневековья, – мыслителями Ближнего и Среднего Востока, среди которых величайшие умы мировой науки всех времен Абу Наср аль-Фараби, Абу Али ибн Сина (Авиценна), Кей-Кавус, Мухаммад ал-Хорезми, Сафи ад-Дин Урмави, Кутб ад-Дин аш-Ширази, Абдурахман Джами, Дарвиш Али Чанги и ряд других.

И как раз в **макаме** со всеми его многонациональными и региональными разновидностями (**дастгах** Ирана и Азербайджана, хорезмским **макомом**, бухарским **шаишмакомом**, алжирской **нубией**, южнославянским **нибетом** и т.д.) – подобно европейской симфонии, опере, типологии инструментария, жанровой, ритмо-гармонической, композиционной системам и т.п. – наиболее ярко реализовались знаковые явления ближне-средневосточной музыкальной цивилизации, отражаемые как в эстетико-философской и общехудожественной системе образов, так и в типологии и структурировании музыкальных форм.

В XXI в. обращение к макаму приобретает **особую актуальность** в связи с тем, что реалии нашего времени отражают не только явления взаимосвязи художественных систем внутри той или иной музыкальной цивилизации, но и **взаимодействие между собой различных мировых цивилизаций** и отдельных составляющих их **художественных систем**.

Ihor MACIJEWSKI

*Dr. Habil., Professor, Head of the Organology Department of the Russian Institute for the History of the Arts,
Academician of the Russian Academy of Natural Sciences, Honored Artist of Ukraine and Poland
Saint-Petersburg, Russia
ihormcw@mail.ru*

THE MAQAM IN THE CIRCLE OF WORLD MUSICAL CIVILIZATIONS

The special polyelement genre (poetry, singing, choreography, vocal-instrumental, instrumental-dance music) and specific form (hypercycle) of maqam have been the brightest artistic phenomenon of musical civilization of the countries and peoples of the Near and Middle East, covering a vast territory (from the west coast of Africa to India) with a population of many millions (now exceeding one billion). In its scope, integrity, high artistic merit, and significance in social consciousness, philosophy, and culture, the Near and Middle Eastern musical civilization is quite comparable with the other two world musical civilizations: the European and Far Eastern.

It rests on a common system of functioning, worldview, religious and ethical, moral, artistic values, philosophy, poetry, musical practice, as well as the aesthetics and theory of music, brilliantly developed over the centuries in the works and researches, since the Middle Ages, by the thinkers of the Near and Middle East, among them the greatest minds of world science of all times: Abu Nasr al-Farabi, Abu Ali ibn Sina (Avicenna), Kay Kavus, Muhammad al-Khwarizmi, Safi al-Din Urmavi, Qutb al-Din ash-Shirazi, Abdurahman Jami, Darwish Ali Changi and others.

It is just maqam with all its multinational and regional variants (dastgah of Iran and Azerbaijan, Khorezm maqom, Bukhara Shashmaqom, Algerian nubia, South Slavic nibet, etc.) that – similar to European symphony, opera, typology of instrumentation, genre, rhythm? and harmony, compositional systems, etc. – Sign phenomena of Near and the Middle East musical civilization, reflected both in the aesthetic-philosophical and general artistic system of images and in the typology and structuring of musical forms, have been realized most vividly.

In the 21st century, the reference to the maqam becomes especially relevant since the realities of our time reflect not only the phenomena of the interconnection of artistic systems within a particular musical civilization but also the interaction of various world civilizations and their artistic systems.

Тамила Махмудовна ДЖАНИ-ЗАДЕ

*кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных
Москва, Россия
djaniz@mail.ru*

ФЕНОМЕН ИСЛАМСКОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ИСТОРИИ СОВРЕМЕННЫХ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР

Интерес к изучению цивилизационных оснований культуры ислама возрос во второй половине XX века и не ослабевает в наши дни. Вместе с тем, большинство исследований проводится в отношении отдельных стран и народов или музыкальных структур, инструментов без разработки представлений о феномене Исламской цивилизации, о ее музыкальных особенностях. Предлагаемый культурологический дискурс исследования выделяет Исламскую цивилизацию в качестве *культурной гиперсистемы* (над-этнической и над-государственной), обладающей специфическим *духовным ядром*. Музыкальные достижения исламской культурной общности с VII по XVII века унаследованы различным образом и сосуществуют в современных национальных культурах в виде самостоятельного музыкального пласта, наряду с «родным» этническим пластом и с «другими» («чужеродными») явлениями, как этническими, так и цивилизационными – западноевропейскими, советскими, русскими, древнегреческими, индийскими и др. Поэтому в вопросе взаимодействия с ино-культурами актуальным становится не столько проблема мультикультурности современных сообществ, сколько их *внутрикультурная гетерогенность*, обнаруживающая своеобразие исторического пути каждой нации.

Маркируя основные признаки цивилизационно-исламского пласта в музыке мы останавливаемся:

– на значимости «слышания» (Коран — не письменный текст, а изначально – звуковое послание, явленное Мухаммаду в качестве атрибута Божественной реальности) и «слушания» (модификация авраамических идей, роль суфизма) в формировании концепции «музыки» и богословско-правового отношения к ней, что обнаруживает теоцентричность культуры в дихотомии «священное-мирское»;

– на динамике внутри-цивилизационного развития явлений, основанных на исламском музыкальном профессионализме, выделяя три исторических этапа музыкальной истории в смене *доминантных субкультур* (VII–X – арабской, XI–XV – персидской, XVI–XVII – тюркской), что совпадает с рождением трех литературных (письменных) языков;

– на особенностях в развитии некоторых региональных музыкальных традиций и терминов (в частности, термина «макам»).

Tamila DZHANI-ZADE

*Candidate of Science (in Art History), Associate Professor of the Department of Music History of the Russian Academy after the name of Gnesins
Moscow, Russia
djaniz@mail.ru*

PHENOMENON OF ISLAMIC CIVILIZATION IN THE MUSICAL HISTORY OF MODERN NATIONAL CULTURES

The study on foundations of Islamic civilization increased in the second half of the 20th century and doesn't subside today. But the most studies on music are carried out in divided countries or people, musical structures, instruments without to reveal an idea of the Islamic civilization phenomenon and its musical develop.

The culturological discourse of study distinguishes Islamic civilization as a *cultural hypersystem* (supra-ethnic, supra-state) with a specific *spiritual core*. The musical achievements of Islamic community (from the 7th to the 17th centuries) are inherited in various ways and coexist in modern national cultures as an independent musical layer, along with a “native” ethnic layer and “other” phenomena – both ethnical and civilizational (West European, Soviet, Russian, Indian, ancient Greek etc). Therefore in the issue of interaction with “foreign”, it is not so relevant the problem of multiculturalism in modern communities, but the problem of their *intracultural heterogeneity*, which reveal the historical path of each nation.

In marking the main signs of the Islamic civilization layer I consider:

- the significance of “hearing” (the Quran is not a written text, but a sound message send down to Muhammad) and “listening” (modification of Abrahamic ideas, the role of Sufism) in the formation of “music” concept and theological-legal relationship to it, which reveals the theo-centricity of culture in its “sacred-worldly” dichotomy;
- the dynamics of civilization phenomenon’s development based on *Islamic musical professionalism*, which highlights the three stages of musical history in the change of *dominant subcultures* (VII–X – Arabic, XI–XV – Persian, XVI–XVII – Turkic) – these periods coincide with the birth of three literary (written) languages;
- the peculiarities of some regional musical traditions, terms (including *maqām*).

Александр Бабаниязович ДЖУМАЕВ

кандидат искусствоведения, председатель Исследовательской группы «Макам»
Международного совета по традиционной музыке (ICTM)
Ташкент, Узбекистан
adjumaev@yahoo.com

МАКАМАТ В ИССЛЕДОВАНИЯХ РОССИЙСКИХ И СОВЕТСКИХ УЧЕНЫХ: НАПРАВЛЕНИЯ, КОНЦЕПЦИИ И ИДЕИ

Распространение известий о макама в культурных кругах России связано с развитием востоковедения. В первой трети XVIII века здесь могли быть известны трактаты о музыке Дмитрия Кантемира со сведениями о турецких макамах. Информация об этом виде музыки мусульман возрастает во второй половине XIX века, после включения в состав Российской империи Туркестанского края с его старыми центрами среднеазиатского макамата. Близкие к макамату вопросы (аруз, трактаты о музыке), разрабатывают востоковеды (Д. Гинцбург, Ф. Е. Корш, В. В. Бартольд). Впервые сведения о маках в Туркестане зафиксировал в своем дневнике (в 1870–72 гг.) музыкант из Санкт-Петербурга и Москвы, военный капельмейстер Август Эйхгорн. О них упоминают этнографы и историки. Знания о макама несут отрывочный и случайный характер.

Систематическое изучение макамата начинается в советское время. Выделяются два периода: 1920-е–1950-е и 1960-е–1980-е годы. В каждом – свои актуальные проблемы. Среди проблем первого периода: термины и понятия макамата; классовая сущность и содержание макомов; о зависимости узбекских и таджикских макомов от музыки персов, арабов, турок; 17-ступенный звукоряд; нотная запись; отношение к поэтическим текстам; каноны и их обновление; источники и методы изучения; секуляризация и создание эстетизированной концертной «модели». Основная направленность исследований – обоснование статуса макамата как классического, профессионального искусства, его связей с народной музыкой, принадлежности к национальным музыкальным культурам СССР. В 1920-е годы в оборот советского музыкознания вводится Бухарский Шашмаком

(В. А. Успенский, В. М. Беляев, Абдурауф Фитрат, Н. Н. Миронов). Музыковеды и востоковеды значительно расширяют исторические и теоретические знания о макама (В. М. Беляев, Е. Е. Романовская, А. А. Семенов, А. Н. Болдырев). С середины 1930-х годов В. М. Беляев оперирует понятием «музыкальное востоковедение». На осмысление макамата влияют труды западноевропейских (Г. Дж. Фармер) и турецких (Рауф Екта Бей) музыковедов, У. Гаджибекова, Х. С. Кушнарева. В конце 1950-х годов появляется концептуальное определение – «профессиональная музыка устной традиции» (Ф. М. Кароматов, Т. С. Вызго), ставшее основополагающим на несколько десятилетий.

В 1960-е–80-е годы интерес к исследованию макамата усиливается. В науку приходят носители традиции. Формируются центры изучения в Узбекистане и Таджикистане. Среди главных тем и тенденций этого периода: выявление связей (по трактатам о музыке) макамоного наследия со средневековыми теоретическими системами и историческими формами макамата (И. Р. Раджабов, Ю. Г. Кон, О. Матякубов и другие); расширение видов исследования макамата – теоретический, философско-эстетический, сравнительный, цивилизационный и иные (С. П. Галицкая, Л. Г. Коваль, Н. Г. Шахназарова, В. С. Виноградов, Т. М. Джани-заде); развитие идеи «макомного симфонизма» (Н. С. Янов-Яновская); возрождение утраченных ценностей. Ключевая тенденция в 1970-е–80-е годы – преодоление подходов и норм западного музыкознания и поиски собственных аутентичных методов. Формируется направление исследований – советское макомоведение, занявшее свое достойное место в международном процессе изучения макамата.

Alexander DJUMAEV

Candidate of Science (in Art History), Chairman of the Maqam Study Group (ICTM),
Independent Scholar
Tashkent, Uzbekistan
adjumaev@yahoo.com

MAQAMAT IN THE STUDIES OF RUSSIAN AND SOVIET SCHOLARS: BASIC TRENDS, CONCEPTS AND IDEAS

The spread of maqamat awareness in the cultural circles of Russia is connected with the development of Oriental studies. In the first third of the 18th century, Dmitry Kantemir’s treatises on music with information about Turkish maqams might be known here. Information about this type of music of Muslims expands in the second half of the 19th century, after the Turkestan with its old centers of Central Asian maqomat was integrated into the Russian Empire. Questions close to maqamat (aruz, treatises on music) were studied by orientalists (D. Gintsburg, F. E. Korsh, V. V. Bartold). Information about maqoms in Turkestan was first recorded in the diary (1870-72) by a musician from Moscow and St. Petersburg, military bandmaster August Eichhorn. They are mentioned by ethnographers and historians. The knowledge about maqomat is fragmentary and random by nature.

The systematic study of maqomat begins in the Soviet period. Notable are two periods: the 1920s-1950s and the 1960s-1980s. Each had its own topical problems. Among the problems of the first period are: the terms and concepts of maqomat; the class essence and content of maqoms; the dependence of the Uzbek and Tajik maqoms on the music of the Persians, Arabs, and Turks; the 17-step sound scale; the musical notation; the attitude to poetic texts; canons and their renewal; sources and methods of study, secularization and creation an aesthetic concert «model». The main focus of the research is on the substantiation of the status of maqomat as a classical, professional art, its links with folk music, and its belonging to the national musical cultures of the USSR. In the 1920s, the Bukhara Shashmaqom was introduced into the discourse of Soviet musicology (V. A. Uspensky, V. M. Belyaev, Abdurauf Fitrat, N. N. Mironov). Musicologists and orientalists have significantly expanded the historical and

theoretical knowledge about maqomat (V. M. Belyaev, E.E. Romanovskaya, A. A. Semyonov, A. N. Boldyrev). From the mid-1930s, V. M. Belyaev operates with the concept of “musical Oriental studies”. The works of Western European (G. J. Farmer) and Turkish (Rauf Ekta Bey) musicologists, U. Gadjibekov, Kh. S. Kushnarev have an influence on the maqomat understanding. In the late 1950s, a conceptual definition appeared, namely, “professional music of the oral tradition” (F. M. Karomatov, T. S. Vyzgo) that became fundamental for several decades.

The interest in the study of maqomat heightens in the 1960s-80s. The bearers of tradition come into the science. Centers of study are formed in Uzbekistan and Tajikistan. Among the main themes and trends of this period are: the identification of links (based on treatises on music) of the maqom heritage with the medieval theoretical systems and historical forms of maqamat (I. R. Radjabov, Yu. G. Kon, O. Matyakubov and others); increase in the types of maqomat research – theoretical, philosophical and aesthetic, comparative, civilizational and others (S. P. Galitskaya, L. G. Koval, N. G. Shakhnazarova, V. S. Vinogradov, T. M. Djani-zade); development of the concept of “maqom symphonism” (N. S. Yanov-Yanovskaya); revival of the lost values. The key trend in the 1970s–80s was the overcoming of approaches and norms of Western musicology and the search for own authentic methods. A line of research called the Soviet maqom studies (*maqomovedenie*) is formed and takes its rightful place in the international process of maqamat studies.

Peter SALVUCCI

Doctoral student (music theory and musicology) in the Istanbul Technical University's State Conservatory of Turkish Music
USA / Turkey, Istanbul
pnalsalvucci@gmail.com

FROM DAIRE TO MAQAM: UNDERSTANDING AND DERIVING MAQAM STRUCTURE FROM THE MUSIC THEORY OF SAFIYYUDDIN AL-URMAWI

The thirteenth-century theorist Safiyyuddin al-Urmawi is recognized as a forefather of many systems of maqam, including the Turkish, Persian, and Arabic maqam traditions. Despite being a crucial figure in the history of maqam theory, a lack of certainty regarding the structure of maqam forms (*shadd/pardah avaze*) and their evolutionary connection to later maqam forms still exists today. This study aims to clarify speculative claims and rectify incomplete understandings and translations of Safiyyuddin's theoretical system that are presented in the analyses of many twentieth and twenty-first-century scholars. In order to present a convincing analysis of Safiyyuddin's *daire* system, several methodologies will be implemented: 1) comparison to ancient Greek theory; 2) comparison to later theoretical treatises; 3) analysis of Safiyyuddin's notated compositions; 4) deductive logic. The result is a proposed model for understanding the twelve fundamental *shadd/pardah* and six *avaze* of Safiyyuddin's *daire* system, encompassing a clear understanding of the pitch content in the tonal structure of *ajnas* (tetrachords/pentachords), modal relationships between maqams, implied *seyir* (melodic path) of *daire* forms, and the location of the *qarar* (final) pitch in each *daire* schema. Establishing a more definitive concept of the maqam structures used in Safiyyuddin's *daire* theory will thereby give relevance to the maqam structures that form the basis of many traditions today, facilitating an understanding of the genealogy and evolutionary pathways of maqam throughout different cultures and periods of time.

Сурая АГАЕВА

доктор философии в области искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела истории и теории азербайджанской музыки Института архитектуры и искусства Национальной Академии наук Азербайджана, Заслуженный деятель искусств Азербайджана, член Союза композиторов Азербайджана
Баку, Азербайджан
suraya.agayeva@gmail.com

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ТЕОРИИ МАКАМАТА В ТЮРКСКИХ ТРАКТАТАХ XV ВЕКА

Во многих публикациях, написанных на европейских языках и посвященных истории макамата, основное внимание уделяется арабо- и персоязычным средневековым источникам. Таким образом, из поля зрения ученых выпадает значительный культурный пласт, связанный с трактатами на тюркском языке XV века, в которых было развито новое, тюркское (Анатолийское) направление науки о макаме. В докладе рассматриваются историко-политические и духовно-религиозные причины написания и распространения произведений на тюркском языке периода расцвета макамого искусства в Османской Анатолии: правление Султана Мурада II – поэта и мецената, по приказу которого создавались переводы и оригинальные произведения на тюркском, а также распространение суфизма, в частности ордена Мевлеви, многие деятели которого были авторами трактатов о музыке («О циклах»–«Эдвар»ах). Основным объектом исследования послужили труды XV века «Чангнаме» Ахмеда Даи, «Мураднаме» Бедри Дильшада, «Китаб-и Эдвар» Юсуфа Кыршехри, Хызыр бин Абдуллаха, Сейиди, Ахмедоглу Шукюруллаха. Написанные в разных жанрах – литературное, учебно-образовательное произведение, раздел энциклопедии – эти трактаты представляют собой космологическое направление науки о музыке, так называемую практическую теорию макамата. Сравнительный анализ этих трудов с арабо- и персоязычными трудами до XV века и последующих периодов выявил как некоторые схожие, так и своеобразные черты тюркских трактатов. Так, например, было выявлено, что многие тюркские трактаты полностью или частично были написаны в стихотворном изложении, чаще в форме «месневи». Эти факты опровергают устоявшееся в макамоведении мнение о том, что жанр «куллиёт» – описание состава макамов в стихах – был впервые использован в трактатах Наджмеддина Кавкаби (XVI век). В докладе приводятся и другие особенности изложения теории макамата в тюркских трактатах XV века.

Suraya AGAYEVA

PhD, Associated Professor, Leading researcher of the Department of History and Theory of Azerbaijani Music of the Institute of Architecture and Art, Azerbaijan National Academy of Sciences, Honored Art Worker of Azerbaijan, Member of Composers Union of Azerbaijan
Baku, Azerbaijan
suraya.agayeva@gmail.com

ON THE FEATURES OF THE THEORY OF MAQAMAT IN TURKIC TREATISES OF THE 15TH CENTURY

Many publications written in European languages and devoted to the history of *maqamat* focus on Arab and Persian-language medieval sources. Accordingly, a significant cultural stratum associated with treatises in the Turkic language of the 15th century – in which a new, Turkic (Anatolian) direction of the science of *maqam* was developed – escaped attention. The report examines the historical-political and spiritual-religious reasons for writing and disseminating works in the Turkic language; the heyday of *maqam* art in Ottoman Anatolia (the reign of Sultan Murad II, a poet and philanthropist, by whose order translations and original

works in Turkic were created); as well as the spread of Sufism – in particular, the Mevlevi Order – many of whose figures were authors of treatises on music (“On Cycles” – “Advars”). The main object of the research are the works of the 15th century: “Changname” by Ahmed Dai, “Muradname” by Bedri Dilshad, “Kitab-i Adwar” by Yusuf Kırşehirli, Khızır bin Abdullah, Seyidi, Ahmedoglu Shukyurullah. Written in different genres – a literary, educational work, an encyclopedia section – these treatises represent the cosmological direction of the science of music, the so-called practical theory of *maqamat*. A comparative analysis of these works with Arabic and Persian-language works up to the 15th century and subsequent periods reveal some similar and peculiar features of the Turkic treatises. For example, it was revealed that many Turkic treatises were written in full or in part in poetic presentation, more often in the form of ‘*mesnevi*’. These facts refute the opinion that the genre of ‘*kulliyat*’ – the description of the composition of the *maqams* in verses – was first used in treatises by Najmeddin Kawkabi (16th century). The report also gives other features of the presentation of the theory of *maqamat* in Turkic treatises of the 15th century.

Okan Murat ÖZTÜRK

Associate Professor of Ankara Music and Fine Arts University

Faculty of Music Sciences and Technologies

Department of Musicology

Ankara, Turkey

mozturk@mgu.edu.tr

KNOWING THE MELODIC MANNERS AS MAKAMS: WHAT LEARNED FROM THE DESCRIPTIONS OF MAKAM, AVAZE, ŞUBE AND TERKIB IN THE OTTOMAN EDVARS

Information on melodic manners in the manuscripts of music theory written in the Ottoman world from the 15th to the 19th century is for two purposes. The first of these is to describe different melodic manners with *perde* names in terms of the beginning, moving and ending of their movements. The second is to group various melodies in a quadripartite-classification consisting of *makam*, *avaze*, *şube* and *terkib*. Particularly after Kantemiroğlu’s innovative approach in the late 17th century, it is seen that the classification started to be simplified mainly into *makams* and *terkibs*, or *makams* and *şubes*. In this new theoretical orientation, which centers the music itself, the melodies are essentially grouped according to whether they are individual/singular or mixed/combined. In this respect, *makams* have begun to be understood as the constitutive melodic units for compound *terkibs*. Whereas the old quadripartite classification epitomized the mythical understanding of the “harmony of the spheres”, the new bipartite classification is purely music-oriented. In the 18th century, there was a decrease in the number of theorists who included *avazes* and *şubes* in the classification. The main reason for this is the symbolic feature of the *avazes* and *şubes*, unique to the understanding of the universe rather than being specific to music. As a matter of fact, according to the Ottoman manuscripts, some of the *avazes* and *şubes* became known as *makams* or *terkibs* with the 18th century, while others changed either in name or in terms of content due to differences in music practice. Thus, while the *avazes* started to fall out of the category in the classification, the *şubes* became synonymous with the *terkibs*. The categorical definitions included in the manuscripts contain three functional sections that refer to the melodic motion. These are referred to as *agaz/mebde/mahreç* (initial/beginning), *seyir/intikal/suud ve hübut/eda/tavır/tarz/üslup* (wandering/moving/manner/mien/

route and direction/way) and *karar* (final/ending/termination). These functional references clearly indicate the shape and style of the melodic motion. According to the definitions, all *makams* are shaped by two basic motion styles, either circular or rectilinear. Since the beginning and the end of the melodies take place on the same *perde* in the circular motion, this movement style represents unicentric *makams*. The rectilinear motion develops between the two centers, which in turn form the bicentric *makams*. The presence of the same principled approach in all categories indicates that theoretical *makam* knowledge has the “motion-oriented” rather than the “scale-oriented” understanding. This theoretical orientation to improve the knowledge of *makam* basically aims to describe and classify different melodic manners as *makams* through *perde* names. To discuss briefly, it should be underlined that trying to understand and explain the *makams* as scale-centered models, which are common to Western understanding, poses a major problem in terms of musicology. The concept of mode can only be seen as similar to the concept of *makam* if, as Porterfield (2014) shows, it is handled with reference to the melodic motion that forms the basis for the knowledge of the Cantus-tradition rather than the modal scales. Otherwise, insistently calling the *makams* mode and treating modes as octave scales will not enrich or change our world of knowledge in any way after all these years and meetings, and will still continue to misjudge the subject from a musicological point of view.

Giovanni DE ZORZI

Ph.D., Ethnomusicology Associate Professor at the University “Ca’ Foscari” of Venice,

ney performer

Venice, Italy

dezorzi@unive.it

MAQĀM AS OBSERVED BY VENETIANS AMBASSADORS BETWEEN XVIIth AND XVIIIth CENTURIES AND THE BÎRÛN OTTOMAN ART MUSIC PROJECT, VENICE, 2012–2020

In the elusive history of musical relations between Byzantium/Constantinople/Istanbul and Venice, some works cannot be forgotten: I am thinking mostly to the pages dedicated to the music written by the Venetian diplomat (*bailo*) Giovanbattista Donado (1627–1699) in his *Della Letteratura de’ Turchi* (Venice, Andrea Poletti, 1688), culminating in eight pages of musical transcriptions. But I am thinking especially to the whole chapter devoted to Ottoman music, with musical transcriptions, written by Jesuit abbot Giambattista Toderini (1728–1799) in his masterwork, the *Letteratura Turchesca* (Venice, Giacomo Storti, 1787).

This can be intended as the background for the present *Bîrûn*, the seminar of higher education in Ottoman classical music which was begun in 2012 thanks to co-operation between the Institute for Comparative Music Studies (IISMC) of the Giorgio Cini Foundation, and the Department of Philosophy and Cultural Heritage (DFBC) of the University “Ca’ Foscari” in Venice. *Bîrûn* is a project articulated into six phases: an international call for six scholarships; a study day held at the University that highlights the connections between the culture and the music of the chosen theme; a week of work in residence for musicians under the guidance of Kudsi Erguner, Artistic Director of the project; a public concert for the citizens; the recording of the concert; and, finally, if the recordings is judged sufficient, the publication of a CD-book published by Nota Edizioni, Udine.

The large number of applications received, the presence of so many young and talented musicians from all over the world (not only from Turkey) shows the vitality of Ottoman classical music, condemned as *passéiste* by young Turks intellectuals in 1920’s.

Гюльтекин Байджановна ШАМИЛЛИ

доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного
института искусствознания
Москва, Россия
shamilli@yandex.ru

ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ И ИСКУССТВО МАҚАМ

Рассматривается аналитический подход к исследованию феномена *maqām*, позволяющий увидеть единые механизмы мышления в музыкальном языке жанровых композиций и в языке их описания в трактатах о музыке (*ḡisālah fī al-mūsīqā*) в аспекте двух дискурсов: исторического и теоретического.

В докладе анализируются смыслообразующие стратегии музыкального языка, отраженные в двух формулах процесса: 1) по схеме $i \rightarrow m \rightarrow t$, или 'initium-movere-terminus' (см. Б. Асафьев, 1926), представляющей экстраполяцию аристотелевской концепции драмы на музыкальный нарратив и 2) по схеме $i \leftrightarrow t = m$ (- temporality) или 'initium \leftrightarrow terminus = movere^{minustemporality}', впервые предложенной в решении проблемы понимания разомкнутой формы (Г. Шамилли, 2017). Обе нарративные стратегии просты, их можно описать на примере синтаксических паттернов с пропозициональным значением, то есть в масштабе фразы. С одной стороны, они обе основаны на одних и тех же фундаментальных логических принципах, таких как отношения «часть–целое» и «противопоставление–объединение». С другой стороны, как универсальные отношения они имеют абсолютно контрастные варианты воплощения. Их принципиальное различие состоит в том, что структура $i \rightarrow m \rightarrow t$ обнаруживает иерархические музыкальные события, совпадающие с описываемыми в теориях Лердала-Джеккендофа (1983), Бхаручи (1984), Повеля (1984), Пателя (2012) и других по аналогии с формальными грамматическими структурами. Напротив, структура $i \leftrightarrow t = m$ (temporalность) принципиально неиерархична, ибо музыкальное движение не привносит темпоральность в отношении $i \leftrightarrow t$, а само ощущение движения перцептивно выводится из иного акустического стимула.

Обе стратегии рассматриваются мною как два типа рациональности. Они могут быть раскрыты не только на примере жанровых композиций *maqām* как принципы организации музыкального языка, но и в мысли о музыке, ибо проявляются как мыслительные стратегии, организующие теоретический и исторический дискурсы в жанровом каноне «трактат о музыке» на арабском и персидском языках. Речь о принципиально новом подходе и его практическом применении к изучению теории и практики искусства *maqām*, не ограниченном поиском и сравнением схожих названий и терминов.

Giula SHAMILLI

Doctor of Sciences (in Art History), Leading researcher of the State Institute for Art Studies
Moscow, Russia
shamilli@yandex.ru

PHILOSOPHY OF MUSIC AND ART OF MAQĀM

The paper examines two crucial sense-making strategies of musical language, reflected in the two formulas of a process. The first scheme $i \rightarrow m \rightarrow t$, or 'initium-movere-terminus' was explained by academic Boris Asafyev in his theory of 'musical form as a process' (1926) and seemed to be an extrapolation of Aristotelian conception of a drama (Greek: Περὶ ποιητικῆς, Latin: Ars Poetica, 335 BC) to a musical narrative. The next formula is $i \leftrightarrow t = m$ (temporality) or 'initium \leftrightarrow terminus = movere without a temporality' (Shamilli, 2017).

Both narrative strategies are straightforward, and we can describe them in the example taken as syntactic patterns with propositional meaning. On the one hand, they are similar because they are founded on the same fundamental logical principles such as the 'part-whole' and 'contraposition-unification' relations. I usually deal with them as two types of rationalities which could be revealed not only in the music but at the same time in the thought on music and in different human activity. On the other hand, these universal sense-making relations have various embodiments. The main distinction is that $i \rightarrow m \rightarrow t$ narrative structure has schematic and *hierarchical musical events* Lerdahl-Jackendoff (1983), Patel (2012), Bharucha (1984), Povel (1984) and others in relating with the formal grammatical structures. In contrast, $i \leftrightarrow t = m$ (temporality) narrative is *not hierarchical*. The musical movement does not bring a temporality inside the relation $i \leftrightarrow t$. The reason is that a sense of motion derived perceptually from the other acoustic stimulus.

So I am going to draw your attention to the problem of how two of the above-mentioned formulas of the musical process connect with the two contrasting analytical strategies, elaborated in Russian musicology. The aim is to highlight the interdependence of various domains, such as a musical language (*maqam* compositions) and a language of music analysis (treatises on music) to pour them into one analytical approach. The paper deals the main problematics of my recent book: *Shamilli G. B. 'Philosophy of Music. Theory and Practice of the Art of Maqām'*. Moscow: LRC Publishing House, 2020. – 544 p.

Жайнагуль Калыкбековна КАДЫРКУЛОВА

кандидат философских наук, доцент, докторант кафедры философии, теории
и истории культуры Киргизского национального университета им. Ж. Баласагына
Бишкек, Киргизия
zhainakadyrkulova@gmail.com

ВОЗНИКНОВЕНИЕ И РАЗВИТИЕ НОВЫХ ВИДОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ИСЛАМСКОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ (ФИЛОСОФСКИЙ АНАЛИЗ)

Определение исламской музыки подразумевает музыкальные традиции арабов, персов и тюркских народов, сформированные в период средневековья (7–17 вв.). Этот период выделяется существованием на Ближнем и Среднем Востоке уникальной социокультурной общности – Исламской цивилизации, характеризующейся развитием у разных народов специфических черт арабо-мусульманской культуры, ставшей в дальнейшем частью различных национальных культур. В создании исламской музыки приняли участие многие народы, завоеванные в 7–8 вв. пришедшими из Аравии арабами. Приняв ислам, арабы распространили не только религию, но также арабский язык, письменность и другие формы арабо-мусульманской культуры на территории «дома ислама» (дар ал-ислам), простиравшегося: от Северной Африки, включая юг Испании, – до северо-западных границ Индии и Китая; от пустынь Аравии, Персидского залива и Афганистана – до христианской Византии и Сирии, гор Кавказа и рек Аму-Дарьи, Сыр-Дарьи. Возникновение и распространение исламской музыки осуществлялось в основном в городах и, прежде всего, среди просвещенных слоев населения. Создание обширного теократического государства (халифат), культурные центры которого располагались сначала в Сирии, а затем – в Ираке и ряде крупнейших городов Египта, Ирана, Азербайджана, Малой и Средней Азии, способствовало интенсивному взаимодействию древнеарабской кочевой культу-

ры с культурами древних цивилизаций: греческой, персидской, сирийско-византийской. Подражая придворной жизни халифов, местная мусульманская аристократия создавала собственные увеселения с музыкой, оказывала покровительство не только поэтам, ученым, но и музыкантам. Это обусловило зарождение внутренне родственных музыкальных традиций, которые были тесно связаны с творчеством литературным – с развитием классических арабо-персидских поэтических жанров.

Zhainagul KADYRKULOVA

Candidate of Science (in Philosophy), Associate Professor, Doctoral competitor of the Department of philosophy, theory and history of culture of Kyrgyz National University after the name of J. Balasaghyn

Bishkek, Kirgizstan

zhainakadyrkulova@gmail.com

THE EMERGENCE AND DEVELOPMENT OF NEW KINDS OF MUSIC IN THE ISLAMIC CIVILIZATION (PHILOSOPHICAL ANALYSIS)

The definition of Islamic music implies musical traditions of Arabs, Persians and Turkic peoples, formed during the middle ages (7-17 centuries). This period is distinguished by the existence in the near and Middle East of a unique socio-cultural community-Islamic civilization, characterized by the development of specific features of Arab-Muslim culture among different peoples, which later became part of various national cultures. Many people's conquered in 7-8 centuries by Arabs who came from Arabia took part in the creation of Islamic music. By adopting Islam, the Arabs spread not only religion, but also the Arabic language, writing and other forms of Arab-Muslim culture in the territory of the "house of Islam" (Dar al-Islam), which stretched from North Africa, including southern Spain, to the North-Western borders of India and China; from the deserts of Arabia, the Persian Gulf and Afghanistan – to Christian Byzantium and Syria, the Caucasus mountains and the rivers Amu Darya, Syr Darya.

The emergence and spread of Islamic music was carried out mainly in the cities and, above all, among the educated segments of the population. The creation of a vast theocratic state (Caliphate), whose cultural centers were located first in Syria, and then – in Iraq and a number of major cities in Egypt, Iran, Azerbaijan, Asia Minor and Central Asia, contributed to the intensive interaction of the ancient Arab nomadic culture with the cultures of ancient civilizations: Greek, Persian, Syrian-Byzantine. Imitating the court life of the caliphs, the local Muslim aristocracy created its own entertainment with music, provided patronage not only to poets, scientists, but also to musicians. Musical traditions this contributed to the emergence of unified traditions, which were closely associated with literary creativity – with the development of Arab-Persian classical poetic genres.

Галина Валентиновна ТАВЛАЙ

кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора РИИИ

Санкт-Петербург, Россия

taugal@yandex.ru

ВКЛАД В.С. ВИНОГРАДОВА В ИЗУЧЕНИЕ КЛАССИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ ИРАНСКОЙ МУЗЫКИ

Время выхода в свет известного в нашей стране яркого и талантливого исследования В. С. Виноградова «Классические традиции музыки Ирана» – 1982 год. Осведомленность в вопросах музыки Востока – в фундаментальных проблемах истории, теории, основополагающих признаках стиля для заинтересованного русскоязычного читателя оставалась в те годы, как считает сам автор, в значительной мере terra incognita. К тому моменту был опубликован лишь небольшой очерк В. М. Беляева «Иранские теснифы». Научный труд В. С. Виноградова восполнил этот пробел, представляя серию книг автора, посвященных широкому кругу музыкальных культур Востока.

Профессиональная музыка устной традиции Ирана рассматривается В. С. Виноградовым в контексте стилевых особенностей традиционной музыки обширных территорий Ближнего и Среднего Востока, Центральной Азии, Юго-Восточной Европы, отчасти Юго-Восточной Азии и Северной Африки. «Музыка мусульманского мира» и не только, в которой действовали силы как центробежные, так и центростремительные, в условиях сложных общевосточных контактов, когда феодальные государственные образования были непрочными, а местные культы проявляли удивительную жизнестойкость, общевосточные ассимилированные влияния и индивидуальные национальные приметы слились в (трудно расчленимый) конгломерат специфических средств музыкальной выразительности.

Отождествляемая с определенными ладово-структурными (модальными) нормами, специфическими законами музыкального формообразования, эта музыка нашла свое воплощение в особой жанровой сфере, которая получила у народов Востока разные наименования: макама – у арабов, турок, мугам – у азербайджанцев, маком – у таджиков и узбеков, мукам – у уйгуров, дастгах – у иранцев. Произведения этого рода в равной мере обозначают сходную циклическую, а также внутренне расчлененную одночастную развитую форму (сегодня, в связи с высокой степенью многоаспектной изученности считаем адекватное рассмотрение В. С. Виноградовым макама и кюя, макама и индонезийского патета, макама и индийской раги не всегда правомерным). Те же тенденции родства обнаруживаются во всем материальном и духовном наследии народов Востока.

Galina TAVLAI

Candidate of Science (in Art History), Senior researcher of the Russian Institute for the History of the Arts

Saint-Petersburg, Russia

taugal@yandex.ru

CONTRIBUTION TO V. VINOGRADOV INTO THE STUDY OF THE CLASSICAL TRADITIONS OF IRANIAN MUSIC

The time of publication of the famous in our country, a bright and talented study of V. S. Vinogradov "Classical traditions of Iranian music" – 1982. Awareness on issues of Oriental music – in the fundamental problems of history, theory and style attributes for an interested Russian-speaking reader remained in those years, as the author himself believes, to a large extent terra incognita. By that time, only a small essay by V. M. Belyaev "Iranian Tesnifs".

Scientific work of V. S. Vinogradov filled this gap by presenting a series of books by the author on a wide range of musical cultures of the East.

Professional music of the oral tradition of Iran is considered by V. S. Vinogradov in the context of the stylistic features of traditional music of the vast territories of the Near and Middle East, Central Asia, Southeast Europe, partly Southeast Asia and North Africa. "Music of the Muslim world" and not only in which centrifugal and centripetal forces acted, in conditions of complex pan-Eastern contacts, when feudal state formations were fragile, and local cults showed amazing vitality, pan-Eastern assimilated influences and individual national signs merged into a complex a fragmented conglomerate of specific means of musical expression.

Identified with certain modal-structural norms, specific laws of musical shaping, this music found its embodiment in a special genre sphere, which received different names from the peoples of the East: maqam – from Arabs, Turks, mugam – from Azerbaijanis, maqom - from Tajiks and Uzbeks, muqam – among the Uighurs, dastgah – among the Iranians. Works of this kind equally designate a similar cyclic as well as internally dissected single-part developed form (today, due to the high degree of multi-aspect study, we must note that the comparison of Vinogradov with maqam and kyu, maqam and Indonesian patet, maqam and Indian raga is not always uniformly). The same tendencies of kinship are found throughout the material and spiritual heritage of the peoples of the East.

Вioletta Николаевна ЮНУСОВА

*доктор искусствоведения, профессор кафедры зарубежной музыки
Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского
Москва, Россия*
violetta_yunusov@mail.ru

ВОПРОСЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ИССЛЕДОВАТЕЛЯ И АУТЕНТИЧНОГО МУЗЫКАНТА В ИСКУССТВЕ МАКАМАТА

Прошедший XX век внес существенные изменения в научную традицию макамата. Это связано с приобщением к изучению этого искусства европейской научной традиции: этномузыкознания, музыкального востоковедения, истории и теории музыки.

В этномузыкознании и музыкальном востоковедении значительная роль отводилась непосредственному творческому общению исследователя и аутентичного музыканта. В задачи исследователя входило не только установить контакт с мастером, но и найти понимание в области языка общения, традиционной и академической терминологии, перестроить не только свой понятийный аппарат, но и музыкальный слух для более адекватного восприятия музыки, далёкой от европейского равномерно-темперированного строя.

Отдельной областью стала фиксация макама в исполнении выдающихся мастеров как на уровне аудио-, видеоформата, так и средствами нотной записи, включая автоматические компьютерные нотации и компьютерные экспертные методики определения ладовой принадлежности анализируемых образцов. Зачастую возможность зафиксировать музыкальные образцы возникала только при личном контакте исследователя и музыканта, настроенности последнего на передачу информации или передачу традиции.

В последние десятилетия выдвигается новый тип исследователя – носителя традиции, который опирается как на собственный опыт, так и на опыт других музыкантов. Важной задачей становится фиксация исполнения и системы обучения последних аутентичных музыкантов, выученных исключительно в устной традиции. Важно также отслеживать эволюционные изменения, как исполнительской практики, так и собственно научной традиции.

Violetta YUNUSOVA

*Doctor of Art History, Professor of the Department of Foreign Music History
of the Moscow State Tchaikovsky Conservatoire
Moscow, Russia*
violetta_yunusov@mail.ru

ISSUES OF INTERACTION OF THE RESEARCHER AND AUTHENTIC MUSICIAN IN ART OF MAQAMAT

Last 20th century made significant changes to scientific tradition of the maqamat. It is connected with familiarizing with studying of this art of the European scientific tradition: ethnomusicology, musical oriental studies, history and theory of music.

In ethnomusicology and musical oriental studies the significant role was assigned to direct creative communication of the researcher and authentic musician. In tasks of the researcher entered not only to come into contact with the master, but also to find understanding in the field of language of communication, traditional and academic terminology, to reconstruct not only the conceptual framework, but also ear for music for more adequate perception of the music far from the European equal temperament. A separate area was the fixation of maqam performed by outstanding masters both at the level of audio, video format and means of a musical notation, including automatic computer notation and expert computer techniques for determining the palm affiliation of analyzed samples. Often record an opportunity musical samples I arose only at personal contact of the researcher and musician, mood of the last on information transfer or transfer of tradition.

In the last decades the new type of the researcher – the tradition carrier which relies both on own experience, and on experience of other musicians moves forward. Fixing of performance and the system of training of the last authentic musicians taught only in oral tradition becomes an important task. It is also important to monitor evolutionary changes, both performing practice, and actually scientific tradition.

Razia SULTANOVA

*PhD, Professor, Research Fellow of the Cambridge Muslim College,
Chair, ICTM SG on Global History of Music,
London, United Kingdom*
razia@raziasultanova.co.uk

MAQAMAT IN THE 21ST-CENTURY MUSIC SCENE: SHASHMAQAM'S PRINCIPLES IN COMPOSITIONS OF THE BRITISH COMPOSER ROXANNA PANUFNIK

The high rate of technological progress marking the 21st century gives rise to many marvellous phenomena and one of them is found in the genre of classical music. It occurs at the intersection of Western contemporary composers' imagination and the introduction of some borrowed structural elements from monumental medieval cycles such as Shashmaqam, in their approach to creating new compositions.

Recently, a distinguished British composer Roxanna Panufnik wrote a new piece for the Sacconi Quartet entitled "Heartfelt" setting out to create a multi-media experience between the quartet and their audience by connecting the latter to the performers' heart monitors, via wi-fi, to produce a multi-sensory listening experience.

In order to explore such a principle, Roxanna Panufnik had chosen Shashmaqam's Shu'bes and their metro-rhythmic patterns for her composition, which feature in Part One of her piece under the name "The Uzbek Processional".

As she explains: "I imagined a grand and regal caravan of camels and carriages, travelling down the Silk Road. In Part One – "The Uzbek Processional", each stage of the convoy has its own music – for this I use some of the "Shashmaqam" rhythms and snatches resembling melodies. The speed of the first one, Nasr, is determined by one of the player's pulse and continued by foot to enhance the 2/4 march, with pizzicato tremolos to evoke the combined sound of the plucked Dutar lute and the hammer dulcimer Chang. The speed picks up in Talqin, as the combination of 3/4 and 3/8 rhythm give it a dance feel. Nasrulloee starts in an orderly fashion, combining a triple time 6/4 with 2/4 and 4/4 beats, but struggles to keep it together, as caravan participants – both animal and human – try to go astray... This leads the listener into the delicate Ufar waltz, evoking the image of the caravan ladies in their ornate silks. The music becomes quieter as the caravan disappears into the distance and we're left with a lonely wind blowing over the plains..."

This modern interpretation of the medieval Shashmaqam principles demonstrates how the ancient monumental music traditions survive in form of enriched experiential elements in contemporary music practice.

Хусниддин АТО

профессиональный музыкальный эксперт, музыкант, менеджер в сфере культуры и искусства, основатель организации «OXUS Culture»

Ташкент, Узбекистан

husniddin.ato@gmail.com

ПРОДВИЖЕНИЕ МАКОМАТА:

ПЕРСПЕКТИВЫ, ВОЗМОЖНОСТИ И ПРОБЛЕМЫ: ОПЫТ УЗБЕКИСТАНА

Основными мерами продвижения и поддержания макома являются живое выступление и концерты. К сожалению, если подобные мероприятия не будут проводиться регулярно, то будет невозможно добиться ощутимых результатов. Нужно организовывать вечера макома на постоянной основе или искать особый экспериментальный подход.

В то же время сохранение баланса музыкального разнообразия на живых концертах, в том числе и макома, является очень трудной задачей для современного мира.

Проект «Выставка Шашмакома» стал одним из уникальных проектов наших дней. Он был организован в Ташкенте в форме выставки-концерта. Шесть залов художественной галереи были названы в соответствии с шестью основными макомами, входящими в Шашмаком: Бузрук, Рост, Наво, Дугох, Сегох, Ирок. В каждом зале музыканты-солисты исполняли определенные отрывки Шашмакома, что дало возможность аудитории послушать все основные части Шашмакома.

Если сравнить количество концертов, которые ежемесячно проводятся в Ташкенте, то только 3-5% из них могут быть отнесены к традиционным. Сегодня почти все музыканты работают на поп-культуру.

Одним из актуальных вопросов является то, что аудитория должна быть «подготовлена» для прослушивания макомов. Но как подготовить аудиторию, если в современной жизни нет концертов макома?

В нашем новом проекте мы учли все аспекты музыкального наследия Шашмакома. Посетители фестиваля могут насладиться всеми шестью частями «Шашмакома»: уни-

кальными произведениями Мушкилот (инструментального раздела) и композициями Насра (вокального раздела).

Кроме того у организаторов проекта есть и особый подарок: зрителям предоставляется возможность увидеть народные танцы, входящие в заключительные части макома – Уфар. Танцы исполняются коллективом ансамбля «Мумтоз» под руководством балетмейстера Умиды Ахмедовой и танцорами-солистами ансамбля.

Ссылки на проекты:

Выставка Шашмакома

<https://www.youtube.com/watch?v=8x8LxbO7bmQ>

http://uzbekistonovozi.uz/ru/articles/index.php?ELEMENT_ID=7845

<https://www.advantour.com/uzbekistan/news/20130211-165.htm>

<http://art-blog.uz/archives/13904>

Фестиваль Шашмакома

www.shashmaqom.uz

<https://www.youtube.com/watch?v=KoGW7yFKyAM>

<https://www.youtube.com/watch?v=flD954th8g0>

<https://www.youtube.com/watch?v=GJJ0Lih3Zc0>

<https://www.youtube.com/watch?v=NCoX9suYs3Y>

<https://www.youtube.com/watch?v=1jG3OQjBorY>

<https://www.youtube.com/watch?v=aLhQR5Nb8uc>

http://kultura.uz/view_6_r_10875.html

<http://www.pv.uz/uzk/node/73076>

Husniddin ATO

professional music expert, musician, Culture and art manager, founder of the "OXUS Culture" organization

Tashkent, Uzbekistan

husniddin.ato@gmail.com

PROMOTION OF MAQOMAT: HOPE, POSSIBILITIES AND CHALLENGES: EXPERIENCE OF UZBEKISTAN

The main issue to promote and keep maqom life is life performance and concerts. And unfortunately it doesn't help if it is not regular. You should organize maqom evening regularly, or you should make special, experimental approach.

The same time for modern world it is very difficult to keep balance of music diversity in live concerts, including maqom as well.

Project "Exhibition of Shashmaqom" was one of unique project of contemporary life. It was organized in form exhibition-concert. 6 halls of the Gallery was name in 6 main part of Shashmaqom: *Buzruk, Rost, Navo, Dugoh, Segoh, Iroq*, and was performed peaces of the Shashmaqom by solo musicians. And it gives opportunity to listen from all main parts of Shashmaqom.

If you compare the quantity of concert organized in a month in Tashkent, you can see that only 3-5% of this could be traditional concerts. And almost all musicians have to play main his life for pop music culture.

One of the issues is an audience should be "prepared" to listen maqomat. But how to prepare an audience if in modern life there is not any maqom concerts?!

In this new project, we took our consideration to every division of Shashmaqom's musical heritage. Festival visitors can enjoy from all the six divisions of the Shashmaqom category:

from the unique works of Mushkulot (musical instrumental part) and the compositions of the Nasr (vocal part).

At the same time, the project organizers have a special gift: visitors can take pleasure national dances in Ufar maqom divisions. Dances are performed by the team of "Mumtoz" dance ensemble by ballet master Umida Akhmedova and solo dancers of ensemble.

Links to projects:

Exhibition of the Shashmaqom

<https://www.youtube.com/watch?v=8x8LxbO7bmQ>

http://uzbekistonovozi.uz/ru/articles/index.php?ELEMENT_ID=7845

<https://www.advantour.com/uzbekistan/news/20130211-165.htm>

<http://art-blog.uz/archives/13904>

Shashmaqom Festival

www.shashmaqom.uz

<https://www.youtube.com/watch?v=KoGW7yFKyAM>

<https://www.youtube.com/watch?v=fID954th8g0>

<https://www.youtube.com/watch?v=GJJ0Lih3Zc0>

<https://www.youtube.com/watch?v=NCox9suYs3Y>

<https://www.youtube.com/watch?v=ljG3OQjBorY>

<https://www.youtube.com/watch?v=aLhQR5Nb8uc>

http://kultura.uz/view_6_r_10875.html

<http://www.pv.uz/uzk/node/73076>

Аброр ЗУФАРОВ

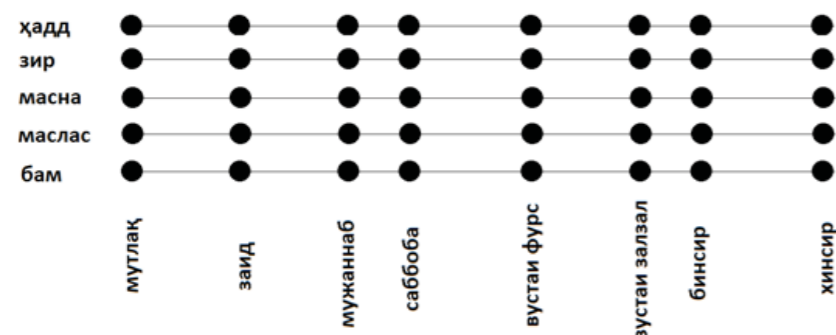
музыкант, музыковед, старший преподаватель кафедры макомного инструментального исполнительства Института национальной музыки им. Ю. Раджаби

Ташкент, Узбекистан

abrorz@mail.ru

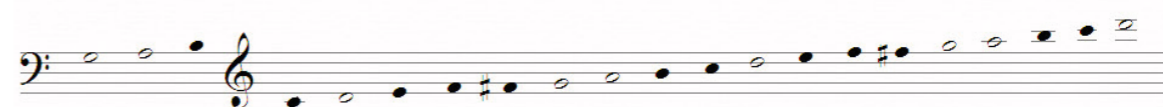
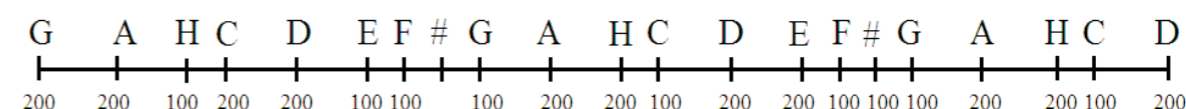
НАСТРОЙКА ЛАДОВ ТАНБУРА НА МЕЛОДИИ ШАШМАКОМА

Из музыкальных трактатов известно, что в прошлом, при научном изложении вопросов музыки, за основу брался определенный музыкальный инструмент. Например, система интервалов и звукорядов двенадцати макомов демонстрировалась главным образом на грифе уды в схематически-графическом изображении или описании пяти его струн.

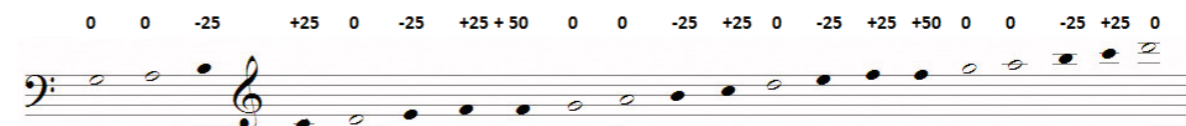
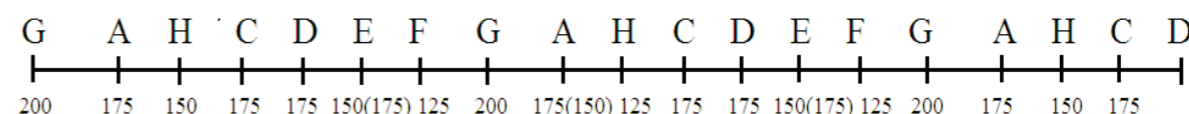


Вместе с тем, в письменных источниках нет достоверной информации о ладах среднеазиатского танбура как носителя и хранителя ладовой структуры Шашмакома. Можно сказать, что в прошлом звуковая и ладовая система музыкальных инструментов, в особенности танбура, рассматривалось абстрактно, в отрыве от живой макомной практики. К сожалению, в современном музыковедении проблема взаимосвязи танбура и Шашмакома исследуется на основе равномерно темперированной системы. Учитывая это, в нашем исследовании мы обратили пристальное внимание на особенности строения звуковой системы танбура, существовавшей до периода его темперации. Для восстановления ладовой системы танбура в ее первоначальном состоянии нами были выбраны танбуры, которые не подвергались воздействию темперации. Кроме этого, изучены старые аудиозаписи прошлых исполнителей и фотографии. В итоге получились следующие результаты:

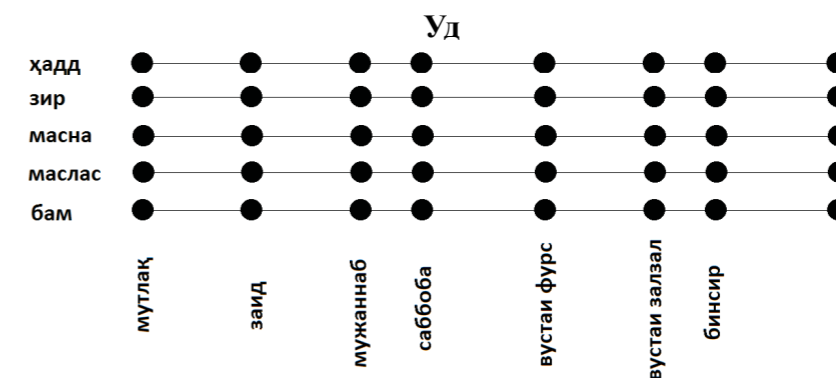
Лады танбура на основе темперации¹



Восстановленные лады танбура

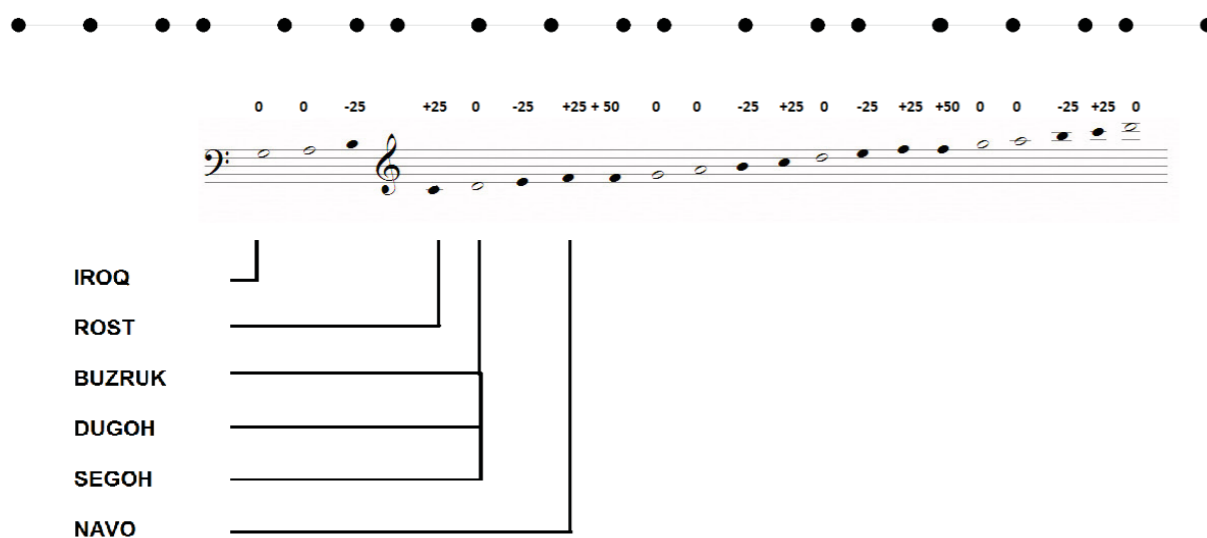


Порядок этих парда может дать нам некоторое представление о звуковой системе Шашмакома. Например, мы можем различить в Шашмакоме присутствие двенадцати ладовых образований, таких как жамъ и жинс, и интервалы, характерные для оригинальной ладовой системы танбура. Мы видим, таким образом, что последовательности парда, отображенной в схематической структуре уды, соответствует последовательность горизонтально расположенных парда танбура.



¹ Показаны в центовых характеристиках (100 центов = 0,5 тона – малой секунде).

Танбур



Abror ZUFAROV

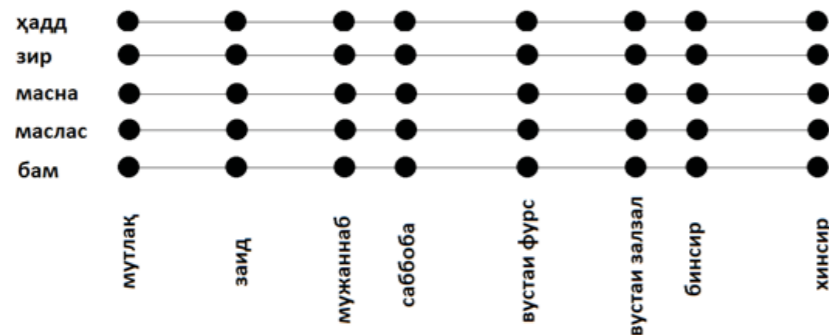
Musician, musicologist, senior teacher of the Department of maqom instrumental performing of the Institute of National Music after the name of Yunus Rajabi

Tashkent, Uzbekistan;

abrorz@mail.ru

TUNING TANBOUR'S PARDAS SYSTEM TO SHASHMAQOM MELODIES

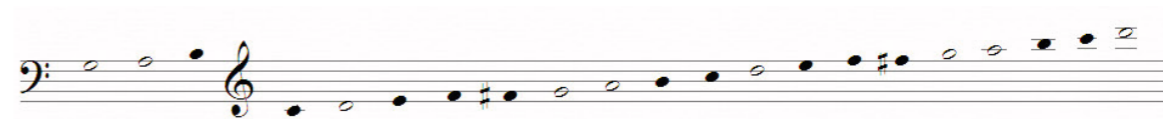
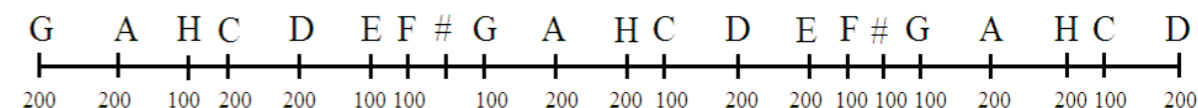
It is hard to imagine Shashmaqom and its melodic *parda* without tanbour. As it is mentioned in the ancient musical treatises, certain musical instrument has been used as the basis and measure or standart for the scientific interpretation of music. For example, the system of the twelve maqam *pardas* is often reflected mainly the neck of the oud in musical treatises of that period.



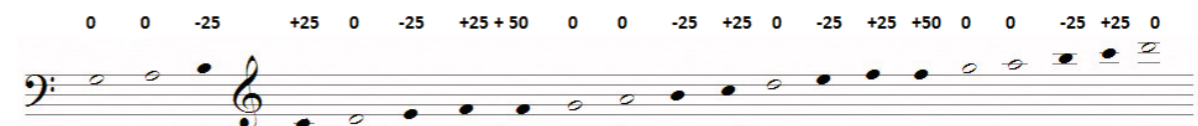
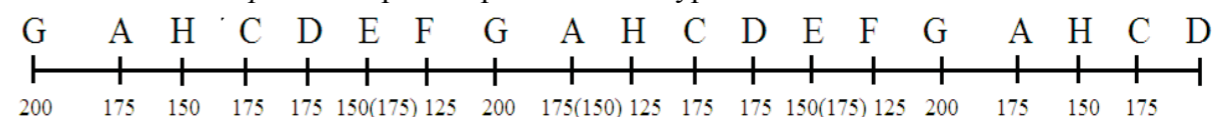
The treatises of the XVIII–XX centuries do not contain the scientific analysis of Shashmaqom notes on musical instruments, namely, in tanbour *pardas*, as in previous centuries. Therefore, it is possible that the history of our musical instruments, especially tanbour *pardas* before the temperature system is unclear. After that period, the issue of tanbour and Shashmaqom *pardas* has also been solved with a moderate temperature. Condition of tanbour has been studied comprehensively, taking into account the fact that tanbour is the basis of these aspects of our music. Some tanbours, which have not been tempered, also, audio recordings and photographs of master performers' tanbours investigated in order to return to the original and ancient tanbour's *pardas*.

The following results were obtained by comparing the intervals that were most common in previous performances and the sequence of the *pardas*.

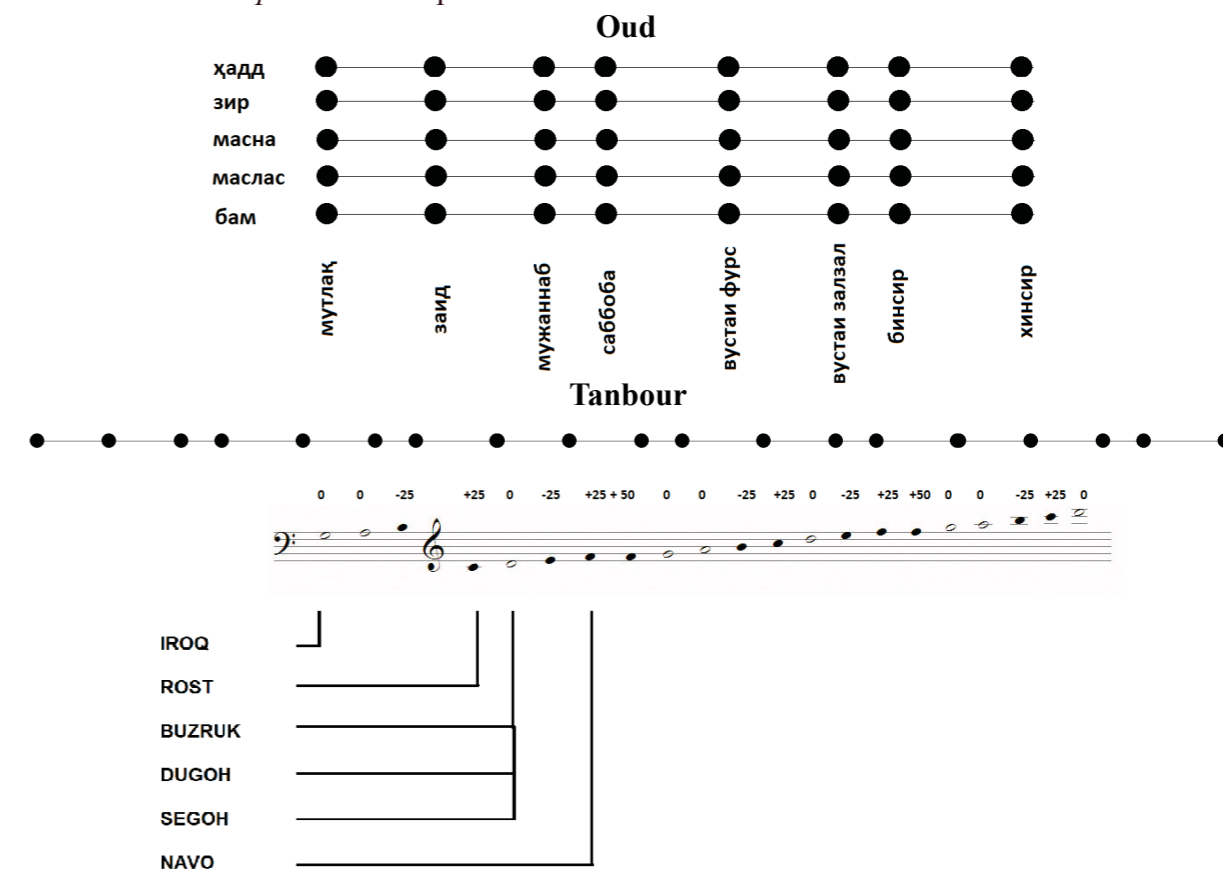
Temper-based tanbour *pardas*



Recovered *pardas* of pre-tempered tanbour type¹



The order of these *pardas* can give us some facts about Shashmaqom melodies system. For example, in shashmaqom we can distinguish the presence of twelve parts of the maqam melody system, such as *jam* and *jins*. The reason is that measured oud *pardas* sequence is horizontal above the tanbour *pardas*. Example:



Tanbour's instrument is somehow the standard of our musical and national melodies.

¹ high or low tempers given in cents (100 cents = 0,5 tone).

Динара Айдаровна БУЛАТОВА

кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник
Российского института истории искусств
Санкт-Петербург, Россия
dinara.bulatova@mail.ru

Айшат Ахмедовна ГАДЖИЕВА

сотрудник высшей категории, хранитель коллекции музыкальных инструментов
Российского этнографического музея
Санкт-Петербург, Россия
aishatg@mail.ru

**МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ
НАРОДОВ МУСУЛЬМАНСКОГО ВОСТОКА
В КОЛЛЕКЦИИ РОССИЙСКОГО ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ**

Российский этнографический музей (РЭМ)¹ обладает одной из самых обширных коллекций музыкальных инструментов (МИ) народов России и сопредельных территорий. Значительное место в этом собрании занимают материалы, относящиеся к этническим традициям народов мусульманского Востока.

Начало комплектования коллекции относится к середине XIX в. и связано с деятельностью Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. Первые сборы этнографических предметов мусульман Туркестанского края были осуществлены в период экспансии Российской империи в Центральную Азию. Крупнейшие этнографические коллекции, включавшие МИ, собраны для двух петербургских выставок (1869, 1870), а также московских Политехнической (1872) и Антропологической (1879) естествоиспытателем А. П. Федченко и ген.-губ. К. П. Кауфманом. Скомплектованная ими коллекция содержит инструменты сартов – мембранофоны дойра (чирманда) (8761-12787, 8761-12788, 8761-12789, 8761-12790), нагора (8761-12800, 8761-12801), аэрофоны кошнай (8761-12804), сурнай (8761-12812), хордофоны дутар (8761-12819, 8761-12820), гиджак (8761-12817), «резджек» (8761-13779) и др.

Первые экспедиции с целью сбора этнографических коллекций для еще не сформированного этнографического отдела (1900–1902) Русского музея Императора Александра Третьего совершает художник и фотограф С. М. Дудин. Масштабная коллекция С. М. Дудина включает МИ второй половины XIX в., относящиеся к культуре сартов (мембранофоны нагора (239-44, 239-45), дойра (239-46/1, 239-46/2), хордофоны дутар (39-65, 239-49, 239-50), танбур (39-66)), узбеков (мембранофоны тавыл (239-47а,б, 239-48), хордофоны танбур (16-167, 239-51), «цымбалы» (чанг) (16-174), «гыжак» (22-76/1)), таджиков (идиофоны зан (занг) (31-71/3, 31-71/4), аэрофон най (31-74)), афганцев (хордофоны (рубаб) (38-10, 38-11)) и туркмен (хордофон дутор (12-24), аэрофоны туюдук (12-25а, 12-26а); уйгуров (хордофон (равап) (16-164)) и др.

Благодаря последующим поступлениям, коллекция Музея пополнилась МИ туркмен (1938, закупка и дар А. С. Морозовой), персов (1907, сбор А. Н. Петрова; 1927, передача из Ленинградского музейного фонда; 1948, передача из Музея народов СССР), турков (1916, сбор Н. И. Воробьева; 1930, дар Этнографического музея г. Анкара); арабов (1916, сбор Н. И. Воробьева), азербайджанцев (1904, закупка; 1968, дар музеев г. Баку; 1974 и 1975, экспедиционные сборы Э. Г. Торчинской; 2016, дар А. С. Тахмазова) и других мусульманских народов.

¹ В 1902–1934 гг. – Этнографический отдел Русского музея, с 1934–1992 гг. – Государственный музей этнографии.

Dinara BULATOVA

Candidate of Science (in Art History), Senior researcher of the Russian Institute for the History of the Arts
Saint-Petersburg, Russia
dinara.bulatova@mail.ru

Aishat GADJIEVA

Research worker of the high category, keeper of the collection of musical instruments of the Russian Ethnographic Museum
Saint-Petersburg, Russia
aishatg@mail.ru

**MUSICAL INSTRUMENTS
OF THE PEOPLES OF THE MUSLIM EAST
IN THE COLLECTION OF THE RUSSIAN MUSEUM OF ETHNOGRAPHY**

The Russian Museum of Ethnography (RME)¹ has one of the most extensive collections of musical instruments (MI) of the peoples of Russia and neighboring territories. An important place in this collection belongs to ethnic traditions of Muslim Orient peoples.

The beginning of acquisition of the collection dates back to the middle of the 19th century and is connected with the activity of the Society of Lovers of Natural History, Anthropology and Ethnography. The first collections of ethnographic objects of Muslims of Turkestan were made during the period of expansion of the Russian Empire into Central Asia. The largest ethnographic collections, including MI, were collected for the two St.Petersburg exhibitions (1869, 1870), as well as for the Moscow Polytechnical (1872) and Anthropological (1879) exhibitions by natural scientist A. P. Fedchenko and General-Governor. K. P. Kaufman. The collection they compiled contains Sartian instruments - membranophones doira (chirmanda) (8761-12787, 8761-12788, 8761-12789, 8761-12790), Nagora (8761-12800, 8761-12801), aerophones koshnai (8761-12804), surnai (8761-12812), chordophones dutar (8761-12819, 8761-12820), gijak (8761-12817), redjack (8761-13779), etc.

The first expeditions to collect ethnographic collections for the still unformed Ethnography Department (1900-1902) of the Russian Museum were undertaken by the artist and photographer S. M. Dudin. Dudin's large-scale collection includes MI of the second half of the 19th century. Dudin includes MI from the second half of the 19th century relating to the culture of the Sarts (membranophones nagora (239-44, 239-45), doira (239-46/1, 239-46/2), chordophones dutar (39-65, 239-49, 239-50), tanbur (39-66)), Uzbeks (membranophones tavyly (239-47a, b, 239-48), chordophones tanbur (16-167, 239-51), "tsimbals" (chang) (16-174), "gyzhak" (22-76/1)), Tajiks (idiophones zan (zang) (31-71/3, 31-71/4) aerophone nai (31-74)), Afghans (chordophones (rubub) (38-10, 38-11)), and Turkmens (chordophone dutor (12-24), aerophones tuyuduk (12-25a, 12-26a); Uighurs (chordophone (ravap) (16-164)) and others.

Thanks to subsequent acquisitions, the museum's collection was enriched with MI of Turkmens (1938, purchased and donated by A. S. Morozova), Persians (1907, collected by A. N. Petrov; 1927, transferred from the Leningrad Museum Fund; 1948, transferred from the Museum of Soviet Peoples), Turks (1916, collected by N. I. Vorobyov; 1930, gift from the Ankara Ethnographic Museum); Arabs (1916, collection by N. I. Vorobyov), Azerbaijanis (1904, purchase; 1968, gift from Baku Museums; 1974 and 1975, expeditionary collections by E. G. Torchinskaya; 2016, gift from A. S. Takhmazov) and other Muslim peoples.

¹ 1902–1934 – Ethnographic Department of the Russian Museum, 1934–1992 – State Museum of Ethnography.

Александр Борисович НИКАНОРОВ

кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора

инструментоведения РИИИ

Санкт-Петербург, Россия

nikanorov04@mail.ru

**ТРАДИЦИОННЫЕ УЗБЕКСКИЕ ИДИОФОНЫ:
ИХ ОПИСАНИЕ И БЫТОВАНИЕ ПО МАТЕРИАЛАМ ДИССЕРТАЦИИ
ОЛЬГИ АЛЕКСАНДРОВНЫ БОЧКАРЁВОЙ (1937–2003)**

Диссертация О. А. Бочкарёвой «Музыкальные инструменты Узбекистана и закономерности мелодики узбекской народной инструментальной музыки» (1969) – одно из первых этноинструментоведческих исследований монографического жанра. К сожалению, в наши дни оно незаслуженно забыто. Работа была выполнена в Ташкенте в Институте искусствознания имени Хамзы Хаким-заде Ниязи. Защищена диссертация в Алма-Ате, в Институте литературы и искусства им. М. О. Ауэзова. Труд включает 190 листов текста и фотоальбом большого формата на 95 листах в отдельном переплете. Он содержит изображения музыкальных инструментов и народных исполнителей. Исследование носит обобщающий историко-теоретический характер. Оно выполнено О. А. Бочкарёвой на основе собственных полевых записей, фотофиксаций, изучения музейных памятников, выявления рукописных и печатных источников. Важным достоинством данного труда является натурная фиксация и тщательное organологическое описание традиционных узбекских инструментов с учетом их функционирования в локальных традициях середины XX века. Особый интерес в этой связи представляют традиционные узбекские идиофоны, большая часть которых практически утрачена в настоящее время. Это *Кайрак (Kairok)* – «каменные кастаньеты в виде четырех, плоских, хорошо отшлифованных, продолговатых камней длиной 120–150 мм, и шириной 50–60 мм»; *Кошук, (Koshuk)* – «четыре круглые ложки, вырезанные из цельного куска тутового дерева и попарно связанные у ручек тесьмой. Длина каждой ложки равна 100–120 мм»; *Сафайль* – «разновидность систра следующего устройства: на один или два стержня, сделанных из кости или дерева, длиной 400–450 мм, и часто украшенных резьбой, одевается одно или два небольших металлических кольца, в одном месте прикрепленных к стержню, но так, чтобы они могли свободно поворачиваться. На эти кольца нанизаны в большом числе маленькие металлические колечки». *Занг* – «круглые, небольшие бубенчики окружностью около 100 мм, отлитые из бронзы». «Применяются скороходами и особенно часто танцовщиками. Для этого их по 5–7 штук закрепляют на кожаных повязках, которые исполнитель одевает на руки и на ноги». *Якказан* – верблюжьи колокольчики – «большие, удлиненной формы колокольцы длиной до 140 мм с низким и гулким звуком».

Alexander NIKANOROV

Candidate of Science (in Art History), Senior researcher of the Russian Institute for the History of the Arts

Saint-Petersburg, Russia

nikanorov04@mail.ru

**TRADITIONAL UZBEK IDIOPHONS:
THEIR DESCRIPTION AND EXISTENCE ACCORDING
TO THE MATERIALS OF THE DISSERTATION
OF OLGA ALEXANDROVNA BOCHKAREVA (1937–2003)**

O. A. Bochkareva's dissertation, "Musical Instruments of Uzbekistan and the Patterns of the Melody of Uzbek Folk Music Instrumental" (1969), is one of the first undeservedly forgotten

ethno-instrumental studies of the monographic genre. It was performed in Tashkent at the Institute of Art Studies Khamza Hakim-zade Niyazi, and defended in Almaty, at the Institute of Literature and Art named of M. O. Auezov. The work includes 190 sheets of text and a photo album in a separate binding with images of musical instruments and folk artists. The study has a generalizing historical and theoretical character. It was made by the author on the basis of field recordings, photographs, work with museum monuments, the study of manuscripts and printed sources. One of the most important research achievements to date is the fixation and organological description of traditional instruments that function in the middle of the 20th century taking into account local traditions. Of particular interest in this regard are the traditional Uzbek idiophones, most of which are almost lost at present. This is *Kairak (Kairok)* – “stone castanets in the form of four, flat, well-polished, oblong stones with a length of 120–150 mm and a width of 50–60 mm”; *Koshuk, (Koshik)* – “four round spoons carved from a single piece of mulberry tree and taped in pairs at the pens. The length of each spoon is 100–120 mm ”; *Safail* – “a type of systra of the following device: on one or two rods made of bone or wood, 400–450 mm long, and often decorated with carvings, one or two small metal rings are worn, in one place attached to the rod, but so that they could turn freely. A large number of small metal rings are strung on these rings”. *Zang* – “round, small bells with a circumference of about 100 mm cast from bronze”. “Used by walkers and especially often by dancers. For this, 5–7 of them are fixed on leather dressings, which the performer puts on his hands and feet”. *Yakkazan* – camel bells – “large, elongated bells up to 140 mm long with a low and booming sound”.

Санубар БАГИРОВА

кандидат искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник отдела истории и теории азербайджанской народной музыки Института архитектуры и искусства Национальной Академии наук Азербайджана, Заслуженный деятель искусств Азербайджана

Баку, Азербайджан

sanubar.baghirova@gmail.com

**О НЕКОТОРЫХ НОВЫХ ТЕНДЕНЦИЯХ
В СОВРЕМЕННОЙ МУГАМНОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ**

Мугамная исполнительская практика представляет собой социально и художественно подвижный культурный феномен, изменяющийся под влиянием конкретных политических и общественных факторов. Рассматривая историю светского мугамного исполнительства в Азербайджане под таким углом зрения, мы видим, как в разные периоды, в ответ на общественные вызовы, умонастроения и устремления своего времени, возникали те или иные новые общественные или художественные формы мугамного исполнительства. Это – достаточно масштабная тема, которая до сих пор не разрабатывалась в азербайджанском музыковедении (и, насколько мне известно, пока не нашла своего обстоятельного, системного изучения в исследованиях других макаменных культур).

В настоящем сообщении, существенно ограничивая хронологические и научные рамки этой темы, мы сосредоточим свое внимание на некоторых новых тенденциях в современной мугамной исполнительской практике, которые сформировались под влиянием новых общественных условий. Мы, в частности, будем говорить о роли медиа в мугамном исполнительстве, о тех трендах и творческих экспериментах, которые возникли в условиях открытого общества и глобального информационного обмена, об эмансипации

роли традиционных музыкальных инструментов в мугамном ансамбле и ряде других явлений, наблюдаемых в современной мугамной исполнительской культуре.

Sanubar BAGHIROVA

*Candidate of Science (in Art History), Associate Professor, Leading researcher of the Department of History and Theory of Azerbaijani traditional music of the Institute of Architecture and Art, Azerbaijan National Academy of Sciences, Honored Art Worker of Azerbaijan,
Baku, Azerbaijan
sanubar.baghirova@gmail.com*

ON SOME NEW TENDENCIES IN CONTEMPORARY MUGHAM PERFORMANCE PRACTICE

The mugham performance practice represents a cultural phenomenon of high social and artistic fluidity, which is changing under the given political and social factors. At this angle, taking a glance at the history of secular mugham performance in Azerbaijan, we find that at certain periods, as a result of a response on social challenges, flows and mindsets of the time, new public and artistic forms of mugham performance emerged. This is a fairly large-scaled topic that has not yet found its thorough, systematic investigation in Azerbaijani ethnomusicology (and, as far as I know, nor in the studies of other makam cultures).

In the current presentation we have to limit significantly the chronological and scientific framework of the topic, and to focus only on some of the new tendencies in modern mugham performing practice, formed under new social circumstances. In particular, we will observe how media influences on mugham performance, the trends and creative experiments that arose in conditions of an open society and global exchange of information, as well as the emancipation of the role of traditional musical instruments in the mugham ensemble, and a number of other phenomena emerging in modern mugham performing culture.

Аббасгулу Исмаил оглы НАДЖАФЗАДЕ

*доктор искусствоведения, профессор, Национальная консерватория Азербайджана
Баку, Азербайджан
a.najafzade@yahoo.com*

Сехрана Алескер кызы КАСИМИ

*кандидат искусствоведения, доцент, Институт архитектуры и искусства
Национальной Академии наук Азербайджана
Баку, Азербайджан
sekasimi@mail.ru*

О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ СВЯЗИ РЕЛИГИИ И МУГАМНОГО ИСКУССТВА АЗЕРБАЙДЖАНА

Дозволенная (*халал*) и запрещенная (*харам*) музыка является одной из актуальных и обсуждаемых тем не только в науке об Исламе, но и в музыковедении. В данном сообщении даётся характеристика этих понятий, приводятся мнения известных мусульманских философов, поэтов и ученых-музыкантов, подтверждающих дозволенность Исламом му-

зыкального искусства и необходимость занятий музыкой. В некоторых средневековых трактатах о музыке и литературных произведениях того периода создание макамно-мугамных произведений связывают с именами мусульманских пророков, известных суфийских деятелей.

Изучение азербайджанских мугамов и анализ этимологии некоторых названий выявили их религиозные корни. Отмечается, что именно по этой причине в учебных программах мугамной музыки, составленных в советское время, эти части практически не исполнялись. Мугамные интонации слышны также при исполнении в Азербайджане традиционного призыва к молитве «Азан», наиболее часто при этом используются ладомелодические особенности мугама «Замин-хара». Такие мугамы и мугамные части как «Джафари», «Хейдари», «Хиджаз», «Хусейни», «Кешишоглу» («Сын священника»), «Мансури» («Победный»), «Мирза-Хусейн сегяхы» (Мугам «Сегях» Мирзы Хусейна) и другие рассматриваются с разных сторон: исторической, музыкально-теоретической и практической. Доклад сопровождается исполнением профессором А. Наджафзаде мугамных фрагментов на смычковом инструменте *кяманче*, а также на духовых *балабана* и *зурне*.

Abbasqulu NAJAFZADE

*Doctor of Art, Professor of National Conservatory of Azerbaijan,
Baku, Azerbaijan
a.najafzade@yahoo.com*

Sehrana KASIMI

*Candidate of Science (in Art History), Associate Professor of the Institute of Architecture and Art of Azerbaijan National Academy of Sciences
Baku, Azerbaijan
sekasimi@mail.ru*

ON SOME ASPECTS OF THE RELATION IF RELIGION AND MUGHAM ART OF AZERBAIJAN

The permitted (*halal*) and forbidden (*haram*) music is one of urgent themes and subjects under discussion not only in the science about Islam but also in musicology. In this report there is given the characteristics of these notions, adduced opinions of the famous Moslem philosophers, poets and musicians who confirm the permission of musical art by Islam and necessity of studies with music. In some medieval treatises about music and literary works of that period, the creation of *makam-mugham* works are connected with the names of Moslem prophets, famous *Sufi* figures.

The study of Azerbaijan *mughams* and analysis of etymology of some names revealed their religious roots. It is noted that just for this reason in educational programs of *mugham* music made up in soviet times; these parts were not practically performed. *Mugham* intonations are also heard when performing a traditional appeal to the prayer “*Azan*”, most often there are used the modal features of mugham “*Zamin Khara*”. The mugham parts as “*Jafari*”, “*Heydari*”, “*Hijaz*”, “*Huseyni*”, “*Keshishoglu*”, (“*the Priest’s son*”), “*Mansuri*” (“*Triumphal*”), “*Mirza Huseyn segahy*” (*Mirza Huseyn’s mugham “Segah”*) and others are considered from various aspects: historical, musical-theoretic and practical. The report is accompanied by performing of *mugham* fragments in bow instrument *kamancha* as well as in wind instruments *balaban* and *zurna* by Professor A. Najafzade.

Фаттах ХАЛЫК-ЗАДЕ

кандидат искусствоведения, профессор Азербайджанской национальной консерватории, Заслуженный деятель искусств Азербайджана, член Союза композиторов Азербайджана
Баку, Азербайджан
halikzade@mail.ru

УЗЕЙР ГАДЖИБЕЙЛИ И СОВРЕМЕННАЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ МУГАМНАЯ КУЛЬТУРА

Основной целью нашего доклада является стремление утвердить роль Узеир бека Гаджибейли, или Гаджибекова (1885-1948) в качестве мугамоведа (1) и показать значение его многогранной деятельности для развития современной азербайджанской мугамной культуры (2).

Композитор и ученый, блестящий знаток азербайджанского мугамного искусства – разновидности макамовой музыки народов Востока, – он создал оригинальную научную концепцию. Однако его ценные идеи, разбросанные по различным статьям и публикациям, ещё не собраны воедино, в результате чего тема Узеир Гаджибейли как мугамовед до сих пор остаётся «белым пятном» этномузыковедческой науки.

Достойный преемник традиции исторического изучения музыки Азербайджана и Востока, в целом, У. Гаджибейли в то же время, является основоположником не только национальной композиторской и (этно)музыковедческой школы, но также создателем современной и, по сути, европейской системы музыкального образования с некоторыми специфическими особенностями.

Известный труд «Основы азербайджанской народной музыки», безусловно, свидетельствует об основательных и глубоких знаниях У. Гаджибейли в области мугамата. Большой практический опыт, приобретённый талантливым юношей в родном городе Шуша, впоследствии был использован им в научно-теоретическом плане.

Особого внимания заслуживает неординарный взгляд ученого на различные аспекты данного жанра (например, общая научная концепция мугамного искусства, значение средневековых источников, историческая эволюция лада и формы, соотношение метрики аруза и музыки, особенности звуковой системы, законы композиции дастгяха, этос ладов макамов, вопросы этноорганологии и исполнительства, некоторые параллели между музыкальными культурами Востока и др.).

Огромное значение в становлении мугамной концепции У. Гаджибейли сыграли также самостоятельно выявленные им методы современного этномузыковедения: 1) единство музыкально-антропологического и теоретического подходов; 2) опора исследований на исполнительскую практику; 3) особое внимание к творческим процессам; 4) институционализация традиционных инструментов и мугамного жанра; 5) идеи о подготовке научных кадров; 6) учебная программа по искусству мугамат и другие.

Fattakh KHALIG-ZADE

Candidate of Science (in Art History), Professor of Azerbaijan National Conservatory, Honored Art Worker of Azerbaijan, Member of the Union of Composers of Azerbaijan
Baku, Azerbaijan
halikzade@mail.ru

UZEYIR HAJIBEYLI AND CONTEMPORARY AZERBAIJAN MUGHAM CULTURE

The main purpose of this work will be, at first, an attempt to reveal and confirm the great role of Uzeyir Hajibeyli/Hajibeyov or Gadjibekov (1885–1948) as a prominent researcher of

the classical Azerbaijan *mugham*, a national form of the Eastern *maqam* music, and, secondly, to discuss the significance of his enormous activities directed to the development of the contemporary *mugham* practice.

As a great connoisseur of the orally classical music in question, U. Hajibeyli had worked out an idiosyncratic scientific conception of the *mugham* music. However, a series of valuable ideas dispersed in various sources and articles had not yet been submitted to the thorough scholarly examination. Hence, Hajibeyli's undeniable role in this field remains up to now as an unexplored subject of ethnomusicology.

Closely connected to Azerbaijan and Eastern past, U. Hajibeyli, at the same time, had accomplished, to create a strong foundations not only of the national schools of composition and (ethno)musicology, but also created the European-oriented music educational system with some of its peculiarities, entirely changing the traditional scholarly approach to the study of the national music heritage, and first of all, the art of Azerbaijani *mugham*.

The best known theoretical work by U. Hajibeyli – ‘Principles of Azerbaijan Folk Music’ witnesses his comprehensive knowledge about the *mugham* music, which he had initially studied in the practical way in his native Shusha and subsequently unceasingly increased during all of his creative life.

A special attention deserves also a number of unordinary views on the different aspects of the genre: a general concept of *mugham* studies, the role of medieval sources and treatises, relationship between arud metrics and music, issues of the sound system, compositional principles of *dastgah*, ethnoorganology, art of music performance, as well as some parallels among the different musics of Eastern cultures.

In the formation of U. Hajibeyli's *mugham* conception a significant role belonged to the ethnomusicological principles, independently discovered by him before the term had been coined in 1950. For example: 1) unity of anthropological and musicological approaches; 2) the role of practice-based researches; 3) study of music as a process of the creativity; 4) institutionalization of the traditional Azerbaijan instruments and music (*mugham*); 5) special teaching program; 6) his prominent significance in the *mugham* studies etc.

Марина Владимировна БУСЫГИНА

преподаватель кафедры музыковедения и музыкально-прикладного искусства
Санкт-Петербургского государственного института культуры
Санкт-Петербург, Россия
marinabusigina90@gmail.com

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ АКТУАЛИЗАЦИИ МУГАМА В СОВРЕМЕННОМ АЗЕРБАЙДЖАНЕ

Несмотря на популярность эстрадной, легкой музыки, мугам сохраняет свою устойчивость и занимает центральное место в современной азербайджанской культуре, будучи неотъемлемой частью жизни народа и проводимой государственной культурной политики.

В данном исследовании продемонстрирована уникальная особенность мугама – оставаться актуальным и способным адаптироваться в каждом историческом этапе. Как и в начале XX века, мугам в современном Азербайджане синтезируется с различными жанрами, предполагающими использование академических и электронных музыкальных инструментов, что делает его более доступным для понимания представителям других

культур. Продолжается развитие мугамной формы, что выражено в большей динамичности, отточенности, многообразии средств выразительности, соответствии композиции художественной идее. Расширяя возможности звука путем интеграции западных музыкальных инструментов, в том числе электронных, раскрывается самобытность национального мелоса. Яркими примерами могут послужить оратория «Карабах Шикестеси» композитора Васи́фа Адигезалова, представляющая собой синтез мугамных и ашыгских соло, с расширенным составом оркестра, хора и инструментальным мугамным ансамблем, «Коран, хутба, мугам» Фараджа Караева, «Бахрамнаме» Эльдара Мансурова, струнный квартет «Мугам Саягы», септет «Дервиш» Франгиз Ализаде (септет для виолончели, скрипки, народных инструментов, с декламацией стихов средневекового поэта Насими), новая постановка первой мугамной оперы «Лейли и Меджнун» Узеира Гаджибекова, введение мугамных вставок в классический балет и множество других экспериментов

Несмотря на интенсивные процессы глобализации и модернизации, основными тенденциями развития древней музыкальной традиции мугама в современном Азербайджане являются расширение национального репертуара, появление ряда учителей и исполнителей – певцов и инструменталистов, имеющих разностороннее музыкальное образование, развитие современных методов изучения теории и истории мугама, синтез традиционной формы с современными музыкальными инструментами, стилями и жанрами и, наконец, интенсивные процессы интеграции азербайджанского искусства мугама, как самостоятельной культурной традиции, в мировое культурное пространство.

Marina BUSIGINA

Lecturer at the Department of Musicology and Applied Music at the Saint Petersburg State Institute of Culture

St. Petersburg, Russia

marinabusigina90@gmail.com

BASIC TRENDS IN THE ACTUALIZATION OF MUGHAM IN MODERN AZERBAIJAN

Despite the popularity of pop, light music, mugham retains its stability and occupies a central place in modern Azerbaijani culture, being an integral part of nation's life and the state cultural policy.

This paper deals with a unique feature of mugham which is ability to remain relevant and able to adapt to each historical stage. Alike the processes in the beginning of the XX century, mugham in modern Azerbaijan is synthesized with various genres, classical and electronic musical instruments that makes this ancient tradition more comprehensible for other cultures. At the same time, the originality of the national melos is even more emphasized by expanding the possibilities of sound. The development of the mugham form continues, this process is expressed in a greater dynamism, including a variety of means of expression, and the correspondence of the composition and the artistic idea. Vivid examples are the oratorio "Karabakh Shikestes" by composer Vasif Adigezalov, which is a synthesis of mugham and ashig solos, with an expanded composition of the orchestra, chorus and instrumental mugham ensemble, "Koran, khutba, mugham" by Faraj Garayev, "Bahramname" by Eldar Mansurov, "Mugam Sayagy", "Dervish" by Frangiz Alizadeh (septet for cello, violin, folk instruments, with recitation of poetry by the medieval poet Nasimi), new production of the first mugham opera "Layli and Majnun" by Uzeir Hajibeyov, mugham inserts in classical ballets and many other experiments.

Despite the intensive processes of globalization and modernization, which have impact on the quality of mugham performances, the main trends in the development of mugham in modern Azerbaijan are the following: expansion of the national repertoire, the emergence of a list of

schoolmasters and performers – singers and instrumentalists with a profound musical education, the development of new approaches in mugham study, the synthesis of the traditional form with modern musical instruments, styles and genres and, finally, intensive processes of integration of the Azerbaijani art of mugham as an independent cultural tradition into the world culture.

Лили Халыгкызы ГУРБАНОВА

соискатель кафедры «Теории музыки» Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова

Санкт-Петербург, Россия

liliko_66@mail.ru

ОСОБЕННОСТИ МЕЛОДИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ МУГАМОВ (НА ОСНОВЕ АНАЛИЗА ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ВЕРСИЙ О. ДЖАББАРОВА, М. МУСЛЮМОВА, А. АБДУЛЛАЕВА, Д. ДЖЕФЕРОВА, М. ШУКЮРОГЛУ, Ш. ИМАНОВА, Ф. ЭЛИЕВА, М. МИХАЙЛОВА)

Основной материал исследования в представленном докладе – мелодика азербайджанских инструментальных мугамов. В первую очередь, анализируются особенности строения мелодической линии, во многом определяющие общую структуру, а также процесс формообразования.

Значительное внимание уделяется классификации традиционных для мугама типов мелодического движения, играющих наиболее значимую роль в рассматриваемых музыкальных примерах. На их основе формируются многочисленные мелодические обороты, показательные для конкретных мугамов, нередко тематически значимые на уровне всей композиции. К наиболее характерным следует отнести различные квартетные скачки, ходы в объеме терции, движение по звукам тетрахордов, а также секвенции, прежде всего, на основе секундовой интонации.

В докладе выявляются общие принципы мелодического строения инструментальных мугамов, взаимодействия типовых мелодических формул, определяется характер их функциональных отношений.

Lili GURBANOVA

Applicant at the Department of "Music theory" of the Saint-Petersburg conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov

Saint-Petersburg, Russia

liliko_66@mail.ru

FEATURES OF THE MELODIC ORGANIZATION OF AZERBAIJANI INSTRUMENTAL MUGHAMS (BASED ON THE ANALYSIS OF PERFORMANCE VERSIONS OF O. DZHABBAROV, M. MUSLUMOV, A. ABDULLAEV, D. DZHEFEROV, M. SHUKIUROGLU, SH. IMANOV, F. ALIYEV, M. MIKHAYLOV)

The main research material in the report submitted is the melodic of Azerbaijani instrumental mughams. Author analyzes the features of the melodic line which largely determine the overall structure as well as the process of composition.

Considerable attention is paid to the classification of traditional mugham types of melodic movement that play the most significant role in the musical examples analysed. They form the basis for numerous melodic turns that are indicative of specific mughams and often thematically significant at the level of the entire composition. Among the most characteristic features there are various quartal jumps, moves in tertiary volume, movement along tetrachordal sounds and sequences primarily based on secundum intonation.

The report reveals the general principles of the melodic structure of instrumental mughams, the interaction of typical melodic formulas and defines the nature of their functional relations.

Рафет Халед ШИХА

*выпускник Высшего института музыки Тунисской Республики, магистр
Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского
Красноярск, Россия*

Мария Михайловна ЧИХАЧЁВА

*кандидат искусствоведения, доцент, начальник научного отдела исследований
искусства
Сибири Сибирского государственного института искусств
имени Дмитрия Хворостовского
Красноярск, Россия
mgokhfeld@yandex.ru*

К ОСОБЕННОСТЯМ ТРАКТОВКИ ТУНИССКОЙ МОДЕЛИ МАКАМА – ТАБАА

Макамат, как известно, является одним из оснований культуры исламского мира – базой профессиональной музыки устной традиции. В то же время специфика ведущих исполнительских школ макама неотделима от особенностей национальных традиций конкретного региона.

В русскоязычной музыковедческой литературе разные исполнительские школы макама освещены неравномерно. Внимание со стороны исследователей было уделено, прежде всего, музыкальным традициям среднеазиатского (Азербайджан, Таджикистан, Узбекистан) и турецкого макама и макама стран Персидского залива (на примере Ирана).

В известных нам русскоязычных работах не затрагиваются исполнительские особенности макама Северной Африки, в частности – Туниса. Однако непосредственная музыкальная практика свидетельствует о характерных особенностях культуры тунисского макамата, отличных от других школ макама.

В связи с вышесказанным, задача данной работы – осветить особенности трактовки тунисской модели макама – табая. Табая (мн. touboa) представляет собой школу макама Северной Африки (Тунис, Алжир, Марокко) – «l'école du Maghreb». Данная школа формировалась на основе традиций классического макама, но также вобрала в себя черты культуры берберов, отчасти – Андалузии.

Сплав традиций отразился, прежде всего, в особенностях музыкального звучания тунисского макамата. Своеобразие «магрибской школы» представлено и на терминологическом уровне.

Так само наименование «табая» близко по значению «maqām», но и имеет свои смысловые оттенки. Понятие «табая» объединяет три взаимосвязанных смысловых уровня:

– букв. «индивидуальная печать», «оттиск», «гравировка»: то есть обозначение определенного положения в пространстве;

– «эффект воздействия», «принадлежность»: соотношение между частями и целым – субординация и координация;

– создание определенного «настроения», «впечатления»: психологический, эмоциональный уровень.

Каждая из обозначенных смысловых граней в определенной мере отразилась и в многозначности музыкальной трактовки «tabaa» (как ладовой системы, совокупности композиторских техник, центон-композиции).

Rafet Haled SHIKHA

*graduate of the Higher Institute of Music of the Tunisian Republic (specialty “Ethnomusicology”);
Holder of a master's degree of the Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
Krasnoyarsk, Russia*

Mariya CHIKHACHYOVA

*Candidate of Science (in Art History), Associate Professor, Head of Siberian Art Scientific
Department, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
Krasnoyarsk, Russia
mgokhfeld@yandex.ru*

THE INTERPRETATIONAL FEATURES OF THE TUNISIAN MAQAM MODEL – TABAA

Maqamat is known to be one of the foundations of the Islamic culture. It is the basis of Islamic professional oral music. The specifics of the leading performing maqam schools are inseparable from the peculiarities of the national traditions in any region.

The works of musicologists in Russian are devoted to the study of various performing schools of maqam. The attention of the researchers was devoted to the maqam of the Central Asia (Azerbaijan, Tajikistan, Uzbekistan), Turkish maqam and maqam of the Persian Gulf countries (on the example of Iran).

But there is no information about maqam in North Africa (Tunisian maqam) in studies in Russian.

The intention of this work is to study the interpretation's features of the Tunisian maqam model (tabaa). Tabaa (pl. Touboa) is a maqam school in North Africa (Tunisia, Algeria, Morocco) – “l'école du Maghreb”. This school was formed on the basis of the traditions of classical maqam, but also incorporated the features of the Berber and, partly Andalusia, culture.

The Tunisian maqam includes fusion of tradition. Also the originality of the “Maghreb school” is presented in the relevant terms.

So the name “tabaa” is close in meaning to “maqām”, but it also has its own semantic connotations. The concept of “tabaa” combines three interconnected semantic levels:

– “Individual print”, “engraving”: this is the designation of a certain position in space;

– “impact effect”, “belonging”: this is the relationship between parts and the whole – subordination and coordination;

– “mood”, “impression”: this is a psychological and emotive level.

Each of the indicated semantic levels was reflected to the great variety of the musical interpretation of “tabaa” (as a fret system, a combination of composer techniques, centon composition).

Anas GHRAB

Higher Institute of Music, University of Sousse

Associated Researcher at the IreMus, Paris

ICTM Liaison Officer for Tunisia

Tunisia

anas.ghrab@gmail.com

PRINCIPALS OF THE MUSICAL MODALITY THROUGH THE GRECO-ARAB TRANSMISSION

The Greco-Arab transmission is a systematic research field that arises nowadays in the history of sciences studies. If it's known that one of the sources for understanding theoretical roots of the maqam are the Greek texts, we are still in a lack of systematical studies of this transmission.

Our paper looks into concepts we find in musical Arabic texts of first translators and writers (al-Kindī, Ḥunayn ibn Ishāq, Ibn al-Munağğim, etc.) and aims to analyse their link with Greek ones (Aristide Quintilianus, Alypius, etc.) based on digital systematic analysis of their terminology.

Al-Ġāhiz has already noticed in the ninth century that singing (al-ghina) was considered by Persians as adab (« literature » / « arts ») and by Romans as a philosophy. We can suppose that locating and understanding these Greco-Arab concepts leads us later to a better understanding of the maqam from its oriental origins and to distinguishing its Central-Asia and Persian parts.

Наиля Нигматовна ГЛАЗУНОВА

кандидат искусствоведения, профессор, старший научный сотрудник

сектора фольклора РИИИ;

Санкт-Петербург, Россия

riiischool@rambler.ru

О ПРЕЕМСТВЕННОСТИ И РАЗВИТИИ ИЗУЧЕНИЯ ТУРКМЕНСКИХ МУКАМОВ

Искусство макамата – одно из художественных явлений, входящих в собирательное понятие традиционной музыкальной культуры Востока – представляет для современного искусствознания значительный интерес. Оно являет собой исторически сложившуюся культурную традицию, обусловленную общей логикой развития близких между собой художественных идей и форм средневековой культуры Средней Азии и Ирана. Распространяясь во времени и пространстве у разных народов региона, это явление обрело в каждой национальной культурной традиции собственную оригинальность, и проявлялось это не в том, что локальное музыкальное явление не повторяло черты других самобытных традиций, а в развитии собственной стилистики художественного языка и формы. Туркменский мукам занял свою нишу в системе макамата. Однако, в музыковедении еще не вскрыто наличие глубинного историко-генетического родства мукама-мугама-макама. В последние несколько десятилетий, с формированием туркменского музыковедения, предпринимаются шаги по осмыслению места мукама в туркменской музыке.

В наши дни термин “мукам” употребляется в туркменской народной музыке в двух основных значениях. Первое из них более широкое: мукамами называются все сложные, развитые инструментальные произведения, то есть те пьесы, исполнение которых под силу только профессиональным музыкантам. Второе содержание слова гораздо бо-

лее узкое – это обозначение только нескольких конкретных пьес, собственно мукамов. К ним, в первую очередь, относится ряд пьес, исполняемых на дутаре. Однако, понятие «мукам», в туркменской культуре гораздо шире, оно полисеманлично. В туркменско-русском словаре слово мукам определяется как мелодия, музыка [1]. В знаменитой работе «Туркменская музыка» В. А. Успенского и В. М. Беляева мукам как жанр инструментальной музыки не называется. Лишь однажды, характеризуя пьесу «Варсаки», В. А. Успенский определяет ее как мукам (песня без слов) [2: 4]. Ссылаясь на сведения, полученные от слепого музыканта Бабаджанишан гыджакчы об употреблении в прежнее время в туркменской музыке 62 «нама» 32 «макамов», «которые игрались», исследователи туркменской музыки полагают, что макама (лад, в смысле звукоряда) нечто близкое к определенным мелодическим оборотам [2: 68].

Спустя почти пятьдесят лет, с организацией Туркменского гос. педагогического института искусств, преобразованного впоследствии в Национальную консерваторию, стали появляться научные работы, в которых предпринимается попытка осмыслить характерные жанровые особенности мукама. Уровень и статус работ самый разный: это дипломные работы, написанные студентами-дударистами на основе своих нотных расшифровок и исполнительской практики (О. Аннанепесов, Н. Мередов, Б. Кутлымурадов, Й. Нурымов, А. Чарыев), научные статьи и диссертации (Ч. Джумаев, З. Джумакулиева). Все эти и другие работы (Б. Худайназаров, А. Реджепов и др.) имеют большое познавательное значение и вскрывают всю многосложность не исследованных еще проблем сравнительного изучения туркменского мукама в системе макамата. Дальнейшее продвижение науки в этом направлении позволит исследовать глубинные истоки туркменской музыкальной культуры.

Литература

1. Туркменско-русский словарь. М.: «Советская энциклопедия», 1968. С. 458.

2. Успенский В. А., Беляев В. М. Туркменская музыка. В 2-х т. Алматы, 2003. С. 4.

Nailya GLAZUNOVA

Candidate of Science (in Art History), Professor, Senior Researcher of the Folklore

Department of the Russian Institute for the History of the Arts

Saint-Petersburg, Russia

riiischool@rambler.ru

ON CONTINUITY AND DEVELOPMENT OF THE TURKMEN MUQAMAT STUDY

The art of maqamat is one of artistic phenomena that are part of a collective concept of the traditional musical culture at the East. It represents one of the historically formed cultural traditions, conditioned by the general logic of closely related artistic ideas development and forms in the medieval culture of Central Asia and Iran. Spreading in time and space among different peoples of the region, this phenomenon found its own originality in each national cultural tradition, not repeating the features of other original traditions, but developing its own artistic language and form. The Turkmen mukam has its own niche in the system of maqamat. However, the musicology has not yet revealed the deep historical and genetic linkages of mukam-mugham-makam. In the last few decades, with the formation of the Turkmen musicology, some steps have been taken to comprehend the place of mukam in the Turkmen music.

Nowadays, the term “mukam” is used in Turkmen folk music in two main meanings. The first of them is broader: all complex and developed instrumental works, those pieces, performance of which is possible only for professional musician called as mukams. The second meaning of the word is much more narrow, it refers to only a few specific pieces, the mukams per se, represented by series of dutar played pieces. However, the concept of “mukam” is much broader

in the Turkmen culture and has polysemantic meaning. The Turkmen-Russian Dictionary defines the word mukam as a melody, music [1]. Mukam as a genre of instrumental music is not mentioned in the famous work "Turkmen music" by V. A. Uspenskiy and V. M. Belyaev. Only once, describing "Varsaky", V.A.Uspenskiy defines it as Mukam (song without words) [2: 4]. Referring to information received from blind musician Babajan ishan gydjakchy about 62 "nama" 32 "maqams" used in Turkmen music in old times, researchers of Turkmen music believe that maqam (harmony, in the sense of a sound scale) is something close to some certain melodic turns [2: 68].

Almost fifty years later, when Turkmen State Pedagogical Institute of Arts was established in Turkmenistan, later transformed into the National Conservatoire, scientific works that tried to comprehend typical genre peculiarities of muqam began to appear. The level and status of these works vary: they include diploma works written by the students of Dutar on the basis of their musical transcriptions and performing practice (O. Annanepesov, N. Meredov, B. Kutlymuradov, Y. Nurymov, A. Charyev), research articles and dissertations (Ch. Jumayev, Z. Jumakulieva). All these and other studies (B. Khudaynazarov, A. Redzhepov and others) have an important value and reveal the depth of unexplored problems of comparative study of Turkmen mukam in the maqamat system. Further advancement of the science in this direction will allow exploring the deep roots of the Turkmen musical culture.

Literature

1. Turkmen-Russian Dictionary. Moscow: Soviet Encyclopedic Publishing, 1968. P. 458.
2. Uspenskiy V. A., Belyaev V. M. Turkmen Music. 2 volumes. Almaty, 2003. P. 4.

Сагыналы СУБАНАЛИЕВ

кандидат искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник Института философии, права, социально-политических исследований им. А. Алтымышбаева Национальной академии наук Кыргызской Республики, заслуженный деятель культуры Кыргызской Республики
Бишкек, Киргизия
subanalievasuluu@gmail.com

АПОЛОГИЯ АНАЛОГИЯМ, ИЛИ ПРЕЛИМИНАРНЫЕ ЗАМЕТКИ О ТИПОЛОГИЧЕСКИХ ПАРАЛЛЕЛЯХ МЕЖДУ МАКОМОМ И КЫРГЫЗСКИМ КЮУ

1. Осознание абсолютного примата «музыкального орудия» и его звуковой организации в осмыслении традиционной инструментальной музыки – бесспорное научное достижение современной этноорганологии и отрасли науки, изучающей профессиональную музыку изустной традиции. Это позволило по-новому взглянуть на привычные постулаты и открыть для себя принципиально новое научное направление и в этноорганологии, и в изучении общевосточной, региональной и национальной моделей макомата.

2. В соответствии с основной аксиомой системно-этнофонического метода (Мацеевский, 2011), в органологии фундирующим детерминантом возникновения типологических параллелей между органологическими разделами макомата и кыргызскими инструментальными композициями кюу становится процесс конвергенции, связанный со спецификой звуковой организации «музыкального орудия» в целом и щипковых хордофонов в частности. Это виртуально-теоретическая двухструнка В. М. Беляева, танбур

ал-багдади, танбур ал-хурасани и уд, описанные ал-Фараби, Сафи ад-Дином ал-Урмави и другими средневековыми восточными инструменталистами. Присовокупим сюда и кыргызский комуз как релевантного репрезентанта, имеющего иной от землевладельческой цивилизации культурный код кочевого социума.

3. Возникновение двенадцати макомов тоже восходит к специфике звуковой организации инструментария. Это лигатуры-лады – парда уда, танбура, сетара и др. (вопрос исследовался в советское время). А для кыргызских кюу – это жесткая привязанность к игровым позициям трехструнного безладкового щипкового хордофона – комуза, которые совпадают с фиксированными лигатурами хорасанского танбура ал-Фараби, и определяются теми же квартовыми, квинтовыми унисонами и октавой (Беляев, 1931). Согласно ал-Урмави, лигатуры на шейке уда имели специальные точки, соответственно которым струны издают звуки разной высоты (Вызго, 1980, с. 86). Каждый модус получил специальные наименования: Ушшак, Нава, Раст, Новруз, Ирак и т. д.

4. Об аналогичном относительно кыргызских кюу комуза писал В. С. Виноградов: «На грифе каждого комуза имеются два вытертые пальцами пятна. Образовались они от частого применения двух излюбленных позиций 3-й и 6-й» (Виноградов, 1958, с. 169; далее с. 157, 159). Таких «пятен» на шейке инструмента (у комуза нет накладных пластин грифа. – С. С.) больше: в различных строях кварто-квинтовые унисоны и октавы извлекаются на 4-й, 6-й и 7-й позициях. Виноградов указал на «широко известные инструментальные пьесы, имеющие более или менее отстоявшиеся очертания и входящие в репертуар каждого комузчи; объединяющим началом күү с одним названием, например, Камбаркан или Ботой и т. п. служит: а) эмоциональный характер, б) строй инструмента, в) лад, г) известная мелодическая общность». О дифференциации кюу по строям инструмента писал и А. В. Затаевич (1971). Таким образом, каждый кюу как модус-лад имеет свое наименование и дифференцируется по позициям как маком по лигатурам: Камбаркан (1-3 позиции), Ботой (6-я позиция), Кербез (2-я позиция), Шынгырама (7-я позиция) и т. д.¹ Маком – отдельный лад щипкового струнного инструмента и, кроме того, обозначает мелодию, напев, мотив и определенную модальную (или ладовую) структуру (Кароматов, Эльснер, 1984, с. 101).

5. Говоря о напевах и мотивах, как элементах структуры макама (Кароматов, Эльснер), и о комбинаторике определенного числа тематических элементов в воображении исполнителя-создателя (Мацеевский, 2007), укажем и на принцип развития «тем» в кыргызском кюу, где звуковые группы образуют краткие ячейки-попевки, которые будут развиваться на основе «многоплановой комбинаторики элементов и структур разного уровня в пределах типа» (Бойко, 1982, с. 16). Способы реализации такой комбинаторики в кюу рассмотрены в нашем исследовании (Субаналиев, 2003, с. 187–188). Укажу только на некоторые из них: а) мелодико-интонационного комбинирования определенного количества звуков и создания различных версий одной ячейки-попевки; б) ритмического варьирования интонационно сходных структур внутри каждой ячейки-попевки; варьирования различных элементов: в) числа ячеек-попевок; г) фактуры ячеек-попевок; д) ладово-регистровых сфер и их чередования; е) их протяженности и т. п.

6. И в заключение: О. Матякубов, ссылаясь на труды средневековых ученых, пишет, что, наряду с терминами макам и парда употреблялись «куг», «куй», «улукуг», т. е. общетюркские аналоги кыргызского термина кюу. Тюркские аналоги «куг» и «куй» имеют

¹ Как известно, при исполнении макома Рост у многих народов Среднего и Ближнего Востока инструмент настраивается на квинту, и он считается «ум ал-макам», т. е. «матерью всех макомов» (Матякубов, 1984, с. 143). Так и при исполнении Камбаркана комуз настраивается «в квинту» и у киргизов считается началом всех кюу («Күүнүн башы Камбаркан» – «Камбаркан – глава всем кюу» (Юдахин, 1965, с. 587).

и дутарные макамы (помимо персидских названий «Навба» или «Рох») (Матякубов, 2018). Все вышеизложенные типологические параллели – продукт многовековой конвергенции, основанный на взаимосвязи и взаимодействии звуковой организации музыкального инструмента и его продукции – инструментальной музыки и их конгруэнтность друг другу. Эта конгруэнтность может служить предметом продуктивной контестации в контексте вышеприведенных утверждений и аргументов.

Sagynaly SUBANALIEV

Candidate of Science (in Art History), Leading researcher of the Institute of philosophy and social political sciences of the National Academy of sciences of Kyrgyz Republic, Honored Art Worker of Kyrgyz Republic

Bishkek, Kyrgyzstan

subanalievasuluu@gmail.com

APOLOGY FOR ANALOGIES OR PRELIMINARY NOTES ON TYPOLOGICAL PARALLES BETWEEN MAQOM AND KYRGYZ KYUU

1. The realization of the absolute primacy of “musical instrument” and its sound organization in the comprehension of traditional instrumental music is an indisputable scientific achievement of modern ethno-organology and the branch of science studying professional music of the oral tradition. It allowed us to look at the usual postulates in a new way and to discover a fundamentally new scientific direction, both in ethnoorganology and in the study of all-Eastern, regional and national models of maqomat.

2. In accordance with the basic axiom of the system-ethnophonic method (Maciewski, 2011), in organology the process of convergence associated with the specificity of sound organization of “musical instrument” as a whole, and plucked chordophones in particular, becomes the fundamental determinant of the appearance of typological parallels between the organological sections of maqomat and Kyrgyz instrumental compositions of kyuu. These are virtual-theoretical two-string V. M. Belyaev, tanbur al-bagdadi, tanbur al-khurasani and oud described by al-Farabi, Safi ad-Din al-Urmavi and other medieval Eastern instrumentalists. Let us add here the Kyrgyz komuz as a relevant representative having a cultural code of the nomadic society different from the landowning civilization.

3. The emergence of the twelve maqoms also goes back to the specificity of the instrumental sound organization. They are ligatures-modes – parda of ud, tanbur, setara, etc. (the issue was investigated in the Soviet time). And for the Kyrgyz kyuu, it is a rigid adherence to the playing positions of the three-stringed tuneless plucked chordophone, komuz, which coincide with the fixed ligatures of al-Farabi tanbur of Khorasani, and are determined by the same quartal, quintal unison and octave (Belyaev, 1931). According to al-Urmawi, the ligatures on the neck of the oud had special points, according to which the strings produce sounds of different pitch (Vyzgo, 1980, p. 86). Each modus received special names: Ushshaq, Nava, Rast, Nowruz, Irak, etc.

4. V. S. Vinogradov wrote about similarity to the Kyrgyz komuz kyuu: “On the fingerboard of each komuz, there are two finger-rubbed spots. They were formed from the frequent use of the two favourite positions 3 and 6” (Vinogradov, 1958, p. 169; further p. 157, 159). There are more such “spots” on the neck of the instrument (the komuz has no fingerboard plates – S. S.): in various strings the quarto-quinto unisons and octaves are extracted at the 4th, 6th and 7th positions. Vinogradov pointed to the “widely known instrumental pieces that have more or less established outlines and are part of the repertoire of every komuzchi; the unifying beginning of the kyuu with one name, such as Kambarkan or Botoy, etc. serves: a) the emotional character, b) the instrument structure, c) the harmony, d) the known melodic commonality”. A. V. Zataevich (1971) also wrote about differentiation of kyuu according to the structure of the instrument.

Thus, each kyuu as a modus versicle has its own name and is differentiated by positions, such as maqom by ligatures: Kambarkan (1-3 positions), Botoi (6th position), Kerbez (2nd position), Shyngyrama (7th position), etc.¹ Maqom is a separate harmony of a plucked string instrument and, in addition, denotes a melody, tune, motive, and certain modal (or harmony) structure (Karomatov, Elsner, 1984, p. 101).

5. Speaking about tunes and motives as elements of maqam structure (Karomatov, Elsner), and about combinatorics of a certain number of thematic elements in the imagination of the performer-creator (Maciewski, 2007), let us also point out the principle of “theme development” in Kyrgyz kyuu, where sound groups form brief cells-songs, which will develop based on “multi-planned combinatorics of elements and structures of different levels within type” (Boyko, 1982, p. 16). The ways of realization of such combinatorics in kyuu are considered in our study (Subanaliev, 2003, pp. 187–188). I will mention only some of them: a) melodic-intonational combination of a certain number of sounds to create different versions of a single cell-song; b) rhythmical variation of intonation-like structures within each cell-song; variation of various elements: c) number of cells-songs; d) texture of cells-songs; e) harmony-register spheres and their alternation; f) their length, etc.

6. And finally: O. Matyakubov, referring to the works of medieval scholars, writes that along with the terms maqam and parda were used “kug”, “kuy”, “ulugkug”, i.e. general Turkic analogues of the Kyrgyz term kyuu. Dutar maqoms also have Turkic analogues “kug” and “kuy” (besides Persian names “Navba” or “Roh”) (Matyakubov, 2018). All the above typological parallels are the product of centuries-old convergence, based on the relationship and interaction between the sound organization of the musical instrument and its products – instrumental music and their congruence with each other. This congruence can serve as a subject of productive contention in the context of the above statements and arguments.

¹ As is known, when performing the maqom Rost in many peoples of the Middle and Near East the instrument is tuned to the quint, and it is considered «um al-maqam», i.e. «the mother of all maqoms» (Matyakubov, 1984, p. 143). So, when performing Kambarkan the komuz is tuned «in a quinta and with the Kirghiz is considered the beginning of all kyuu» («Кыргыз башы Камбаркан» – «Kambarkan is the head of all kyuu» (Yudakhin, 1965, p. 587).

Алиса Анатольевна ТИМОШЕНКО

кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник
сектора инструментоведения Российского института истории искусств
Санкт-Петербург, Россия
alisa2507@yandex.ru

ВИЗАНТИЙСКАЯ ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ И МАКАМАТ КАК ДВЕ ЦИВИЛИЗАЦИОННЫЕ МОДЕЛИ: ВЗАИМОСВЯЗИ И ПАРАЛЛЕЛИ

Макамат и Византийская церковно-певческая традиция – явления одного масштаба в рамках мировой музыкальной культуры, воплощение цивилизационной модели мироощущения, понимания структуры и смысла мироздания и роли человека в нем, увиденные во всех пространственных координатах – высоте, глубине, широте и протяженности – двух мировых религиозно-философско-культурных систем. Выявление взаимовлияний этих двух «супертрадиций» – один из важных вопросов современной западной византистики (К. Kalaitzidis, 2012; O. Gerlach, 2018, форум «Byzantium and Islam», 2003–2017). В мугамоведении так же не раз отмечалась значимость влияния на формирование звукового мира и теоретических основ макамата эллинского теоретического наследия, которое транслировалось через византийскую традицию (Т. М. Джани-Заде, 2002; Г. Б. Шамилли, 2009). В центре внимания предстоящего доклада – обзор научных мнений и тенденций, сложившихся в данной области по этому вопросу.

Если задаться вопросом, почему же все-таки этот диалог был неизбежен и оказался столь значимым для обеих традиций, то поиски ответа на этот вопрос могли бы находиться в типологически близком поле музыкальных и немусикальных характеристик, наиболее важные из которых можно сформулировать следующим образом:

1. Религиозно-философский фундамент обеих традиций;
2. Воплощение культурного кода традиции через практику «глубоких состояний» (молитва, созерцание, размышление);
3. Монодическая природа, предполагающая богатую орнаментуку и роль тембра (инструментального и/или певческого);
4. Свободная, нерегулярная, просодическая ритмико-метрическая система в основе;
5. Природа тематизма (интонирование в пределах модуса, система попевок).
6. Импровизационность/каноничность и орнаментальность как непреложные критерии профессионального мастерства музыкантов обеих традиций;
7. Существование традиции в условиях исключительно ансамблевой культуры.

Alisa TIMOSHENKO

Candidate of Science (in Art History), Senior researcher in the Organology Department
of the Russian Institute for the History of the Arts
Saint-Petersburg, Russia
alisa2507@yandex.ru

THE BYZANTINE CHURCH-SINGING TRADITION AND MAQAMAT AS TWO CIVILIZATION MODELS: INTERRELATIONS AND PARALLELS

Maqamat and the Byzantine church-singing tradition are phenomena of the same scale within the world musical culture, the embodiment of the civilization model of world-feeling, understanding the structure and meaning of the universe and the role of man in it, seen in all spatial coordinates – height, depth, breadth and length – of the two world religious, philosophical and cultural systems. The identification of mutual influences between these two “supertraditions

“is one of the important issues of modern Byzantium studies (K. Kalaitzidis, 2012; O. Gerlach, 2018, forum” Byzantium and Islam”, 2003–2017). In mugham studies also mentioned the importance of the influence on the formation of the sound world and the theoretical foundations theoretical of Maqamat Hellenic heritage, which was broadcast through the Byzantine tradition (T. M. Djani-zade, 2002; G. B. Shamilli, 2009). The report will focus on reviewing scientific opinions and trends in the field on this issue.

If we ask why this dialogue was unavoidable and turned out to be so significant for both traditions, then the search for an answer to this question could be located in a typologically similar field of musical and extra-musical characteristics, the most important of which can be formulated as follows:

1. Religious and philosophical foundation of both traditions;
2. Embodying the cultural code of tradition through the practice of “deep states” (prayer, contemplation, reflection);
3. Monodic nature, suggesting rich ornamentation and the role of timbre (instrumental and/or singing);
4. Free, irregular, prosodic rhythmic-metric system as a base;
5. The nature of its thematic structure (intonation within the modus system, «popovki»).
6. Improvisation/canon and ornamentation as immutable criteria of professional skill of musicians of both traditions;
7. The existence of a tradition exclusively as a ensemble culture.

Гузель Рустемовна САЙФУЛЛИНА

кандидат искусствоведения, независимый исследователь
Казань, Россия / Амстердам, Нидерланды
gsayfi@gmail.com

МАКАМ ВНЕ МАКАМНОЙ КУЛЬТУРЫ. К ПОНИМАНИЮ ФЕНОМЕНА МАКАМ В ТАТАРО-МУСУЛЬМАНСКОЙ СРЕДЕ

Географическая удаленность татар-мусульман, населяющих территорию России (Поволжье, Урал, Сибирь), от основных центров исламской цивилизации, вместе с другими факторами, обусловила специфику преломления и интерпретации ряда общих традиций мусульманского Востока в татарской среде. Категория *макама* как феномена религиозной и музыкальной культуры – одно из тому свидетельств.

По данным письменных источников, в средневековье макаменные традиции в той или иной мере присутствовали в светской музыкальной практике татар. С течением времени это понятие сохранилось преимущественно в рамках общей для разных этнических групп татар конфессиональной культуры – как религиозно-философская категория и как обозначение музыкальной основы рецитации религиозных текстов (Корана, азана и др.). До революции у татар существовало два направления в искусстве чтения Корана: с использованием *милли* /«национальных»/ макамов, характеризующих локальные школы чтецов (*Кизляу, Шаймурза* и др.), и – макамов, «привозимых» мусульманами из центров мусульманского Востока (*Мисыр, Шэм, Кудс-и Шэриф* и др.).

Изучение фольклора отдельных этнорегиональных групп позволяет обнаружить «след» макаменной традиции и в других формах: ее своеобразное проявление – «могам» сибирских татар (часть которых составляют выходцы из Бухары). Это инструментальные наигрыши, имеющие конкретные обрядовые функции – исполнения при скачках, при обряде изгнания шайтана из больного, а также в контексте исламских ритуалов.

В докладе рассматриваются особенности понимания категории *макам* татарами-мусульманами в разных исторических и социальных условиях, и в этом аспекте – формирование популярного в последние десятилетия концепта «татарский макам».

Guzel SAYFULLINA

Candidate of Science (in Art History), independent scholar

Kazan, Russia / Amsterdam, The Netherlands

gsayfi@gmail.com

MAQAM OUTSIDE THE MAQAM CULTURE. UNDERSTANDING THE PHENOMENON OF MAQAM IN THE TATAR-MUSLIM ENVIRONMENT

The geographical remoteness of the Muslim Tatars, who inhabit the territory of Russia (the Volga region, the Urals, Siberia), from the main centers of Islamic civilization, together with other factors, determined the specificity of the refraction and interpretation of a number of common traditions of the Muslim East in the Tatar environment. The category of *maqam* as a phenomenon of religious and musical culture is one of the evidence of this.

According to written sources, in the Middle Ages the *maqam* traditions were to some extent present in the secular musical practice of Tatars. Over time, this term is retained primarily within the confessional culture common to different ethnic groups of Tatars - as a religious and philosophical category and as a designation of the musical basis for the recitation of religious texts (Qur'an, *azan* and others). Before the revolution, there were two directions in the art of recitation the Qur'an by Tatars: with the usage of *milli* /national/ *maqams*, characterizing local schools of reciters (*Kizlyau*, *Shaymurza*, etc.) and the *maqams*, "brought" by Muslims from the centers of the Muslim East (*Misyr*, *Sham*, *Quds-i Sharif* etc.).

A study of folklore of individual ethno-regional groups shows the "trace" of the *maqam* tradition in other forms: its peculiar manifestation is the "*mogham*" of the Siberian Tatars (part of which are descendants of the Turks from Bukhara). These are instrumental tunes of concrete ritual functions (to be performed at the beginning of races, in the ritual of expelling the *shaytan* from a sick one, as well as in the context of Islamic rites).

The report intends to cover the peculiarities of understanding the category of *maqam* by Tatar Muslims in different historical and social conditions, and in this aspect – consideration of the concept of "Tatar *maqam*", popular in recent decades.

Альфия Камельевна ШАЯХМЕТОВА

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Сибирского

государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского

Красноярск, Россия

alfiya007@list.ru

ПРИНЦИП МАКАМА В РЕГИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЯХ МУСУЛЬМАНСКОГО БОГОСЛУЖЕНИЯ: ЕДИНСТВО И МНОГООБРАЗИЕ ПРОЯВЛЕНИЙ

В результате сопоставления нескольких образцов коранической речитации в исследуемом материале в регионах России (Казань, Красноярск, Москва) выяснилось, что на музыкальный компонент звучащего слова оказывает влияние традиция макамов (как ладовая структура). В этом можно усмотреть проявление локальных особенностей восприятия самой системы макамата. С другой стороны, здесь могли по-своему сказаться и те

различия, которые имеются между устной и письменно-книжной традициями искусства макама. Первая из них во многом зависит от опыта и профессионализма исполнителей, и хотя они оперируют в своей практике системой макамов, однако их выбор в том или ином случае достаточно произволен. Это тем более значимо, что и книжная традиция не предлагает каких-либо четких критериев выбора макамов.

В анализируемом материале опора на макамы – основу основ ладовой организации профессиональной музыки устной традиции Ближнего и Среднего Востока – имеет закономерный характер. При этом, однако, наблюдается известная избирательность, а порой – и произвольность в использовании тех или иных форм макама. Но эта избирательность по-своему также закономерна и ее влияние на интонирование священных текстов заметно.

Alfiya SHAYAKHMETOVA

Candidate of Science (in Art History), Associate Professor of the Department

of Music History of Dmitri Hovorostovsky Siberian State Academy of Arts

Krasnoyarsk, Russia

alfiya007@list.ru

MAKAM PRINCIPLE IN REGIONAL MUSLIM TRADITIONS WORSHIP: UNITY AND DIVERSITY OF MANIFESTATIONS

Comparing several samples of Qur'anic recitation in the studied material in the regions of Russia (Kazan, Krasnoyarsk, Moscow) presented that the tradition of the *maqams* (as a modal structure) affects the musical component of the sounding word. This can be seen as a manifestation of local peculiarities of perception of the *maqamat* system itself. On the other hand, the differences that exist between the oral and written-book traditions of the art of the *maqam* could also have their own effect here.

Also, the first of them largely depends on the experience and professionalism of the performers, and although they operate in their practice with the system of *maqams*, their choice in this or that case is quite arbitrary. This is all the more significant since the book tradition doesn't offer any clear criteria for choosing *maqams*.

Moreover, in the analyzed material, reliance on *maqamas*, the basis of the foundations of the modal organization of professional music in the oral tradition of the Near and Middle East has a natural character. At the same time, however, there is a certain selectivity, and sometimes even arbitrariness in the use of certain forms of *maqam*. But this selectivity is also natural in its own way, and its influence on the intonation of sacred texts is noticeable.

Зиля Агзамовна ИМАМУТДИНОВА

кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного

института искусствознания, декан Московского исламского института

Москва, Россия

ziliman@mail.ru

НОТНАЯ ФИКСАЦИЯ ЧТЕНИЯ КОРАНА НА МАКАМ: ОТ ИСТОРИИ К СОВРЕМЕННОЙ ПРАКТИКЕ

Проблема отражения в чтении Корана стилистики классической арабской музыки и опоры на макам затрагивается зарубежными исследователями, начиная с первой половины XIX века, при этом имея уникальный прецедент в средневековье.

Исходя из этих наблюдений, в докладе воссоздается общая картина рассматриваемого явления в соотношении с современной практикой. Обобщается опыт графического отображения чтения Корана в виде нотаций и графиков. Обосновывается необходимость параллельного использования при нотной записи также и компьютерных мелогрмм, позволяющих откорректировать, насколько это возможно, высоту звуков.

В докладе охватывается материал в широком географическом охвате, прежде всего, рассматриваются образцы классического профессионального чтения Корана выдающимися арабскими курра', представляющими традиции не только Ближнего Востока (Саудовская Аравия, Египет), но также и Восточной Африки (Судан). Помимо этого, привлекаются записи чтецов российской Урало-Поволжской традиции, следующих арабской традиции, собранные автором в полевых исследованиях. Тем самым показывается сосуществование в исламском мире традиций, с одной стороны, опирающихся на макамные ладо-интонационные модели, а с другой, – на пентатонику, – бытующих как параллельно, так и в синтезе.

Zilya IMAMUTDINOVA

Candidate of Science (in Art History), Senior researcher of the State Institute for Art Studies, Dean of the Moscow Islamic Institute:

Moscow, Russia

ziliman@mail.ru

MUSICAL NOTATION OF READING THE QUR'AN ON MAQAM: FROM HISTORY TO MODERN PRACTICE

The problem of reflecting the stylistics of classical Arabic music and reliance on the maqam modes in the reciting of the Qur'an has been touched upon by foreign researchers since the first half of the XIX century, while having a unique precedent in the Middle Ages.

Based on these observations, the report recreates an overall picture in relation to modern practice. The experience of graphical displaying of the Qur'anic recitation in the form of notations and graphs is summarized. The necessity of parallel use of computer melograms for musical notation is substantiated, which allow to adjust the pitch of sounds how much it possible.

The report covers material in a wide geographical scope, first of all, the samples of classical professional reading of the Qur'an by outstanding Arabic qurra' are considered, while representing the traditions not only of the Middle East (Saudi Arabia, Egypt), but also of East Africa (Sudan). In addition to this, the records of readers of the Russian Ural-Volga tradition, following the Arabic tradition, collected by the author in field research, are involved. Thus, the coexistence in the Islamic world of traditions is shown, on the one hand, basing on the maqam melodic modes, and on the other – pentatonic scale, existing both in parallel and in synthesis.

Гузель Файзрахмановна ЮНУСОВА

*научный сотрудник отдела театра и музыки Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан
Казань, Россия*

gyzelyunusova@gmail.com

ПОНЯТИЕ «МАКАМ» В ТАТАРСКОЙ КУЛЬТУРЕ

В докладе уделено внимание понятию «макам» в татарской культуре. Рассмотрены три его значения. Кратко охарактеризованы первые два. Одно из них выступает в качестве синонима слова «мелодия». Оно является более старинным эквивалентом этого термина в татарской культуре, чем «кюй». Другое значение понятия «макам» относится к стилю чтения Корана. Автор статьи отмечает его разные типы. Особо выделены самые распространенные и популярные напевы, например, каирский. Данные об их использовании в быту татар в прошлых веках прежде всего были найдены в различных произведениях татарских писателей, просветителей и богословов. Они относятся к жанрам художественной литературы, публицистики, научной и научно-популярной работы. Указаны в работе и макамы современных священнослужителей ислама в Татарстане.

Основная часть доклада посвящена рассмотрению макамов, связанных с лечением людей или подготовкой домашних животных к состязаниям. Все эти напевы исполняли на струнных инструментах, в основном, на скрипке. Зафиксирована игра макама на мандолине (это отдельный случай: у исполнителя был именно этот инструмент). Материалом для анализа стали аудиозаписи Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан. Они хранятся в его Центре письменного и музыкального наследия. Все они были записаны в Тюменской и Челябинской областях России преимущественно в 70-х годах XX века сотрудниками указанного института. Среди них: И. Кадыров, К. Хуснуллин и другие. Кроме того, была привлечена публикация одного макама. Она издана в сборнике татарских народных песен известного этномузыколога М. Нигмедзянова. В докладе уделено внимание различным обозначениям термина «макам» в татарской культуре. Рассмотрено образование лексем с этим понятием. Указаны причины использования макамов. Дано представление об условиях их исполнения. Отмечены музыкальные особенности напевов, специфика их воспроизведения.

Gyzel YUNUSOVA

Researcher of the Department of theater and music of the Institute of Language, Literature and Art after the name of G. Ibragimov of the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan

Kazan, Russia

gyzelyunusova@gmail.com

THE CONCEPT OF "MAKAM" IN THE TATAR CULTURE

Keywords: "makam shaitan", "makam horse", dance of the patient, violin tunes, expulsion of the disease.

The report focuses on the concept of "poppies" in Tatar culture. Three of its meanings are considered. The first two are briefly described. One of them acts as a synonym for the word "melody". It is an older equivalent of this term in Tatar culture than "kyu". Another meaning of the concept of "makam" refers to the reading style of the Quran. The author of the article notes its various types. Particularly highlighted are the most common and popular tunes, for example, Cairo. Data on their use in the everyday life of the Tatars in past centuries was primarily found in various works of Tatar writers, enlighteners and theologians. They belong to the genres of

fiction, journalism, scientific and popular science work. The makamas of modern Islamic clergymen in Tatarstan are indicated in the article.

The main part of the report is devoted to the consideration of makams related to treating people or preparing pets for competitions. All these tunes were performed on stringed instruments, mainly on the violin. A performance of makam on a mandolin was recorded, but this happened due to the presence of this instrument by the artist. The material for analysis was audio recordings of the Institute of Language, Literature and Art. G. Ibragimova of the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan. They are kept at its Written and Musical Heritage Center. All of them were recorded in the Tyumen and Chelyabinsk regions of Russia mainly in the 70s of the twentieth century by the staff of this institute. Among them: I. Kadyrov, K. Khusnullin and others. In addition, the publication of one makam was attracted. It is published in the collection of Tatar folk songs of the famous ethnomusicologist M. Nigmedzyanov. The report focuses on the various meanings of the term “makam” in Tatar culture. The formation of lexemes with this concept is considered. The reasons for using makamas are indicated. An idea of the conditions for their implementation is given. The musical features of tunes, the specifics of their reproduction are noted.

Melik Ertuğrul BAYRAKTARKATAL

Professor of Music Theory and Composition in Başkent University State Conservatory in Ankara, director of the Conservatory and the chairman of the Department of Music, composer

Ankara, Turkey

bayraktarkatal@gmail.com

Cenk GÜRAY

Professor of Music Theory in Hacettepe University Ankara State Conservatory, bağlama performer

Ankara, Turkey

cenk.guray@gmail.com

PROPOSING A “MAKAM MODEL” BASED ON MELODIC NUCLEI

Makam structures that can be identified as the main melody building system in eastern music, follow both the “semantic” of a language and the pattern based execution of an algorithm. Thus, maqam structures can be identified as “melodic formulas” that can easily be resembled to an “expressive” algorithm designed to execute a previously defined pattern to create similar “audible” products namely “melodies based on certain makams”. The special semantics and unique algorithms of these formulas make them distinguishable from any other similar formula. This paper proposes a “melodic nuclei” based interpretation to the maqam structures. A melodic nuclei can be described as a group of sounds that relate each other within a hierarchy of melodic functionalities, like the “central identifier”, “the co-identifier”, “reinforcing” and “ornamental” sounds. A modular system developed by the connection of several “melodic nuclei” to each other following a specific route and sound hierarchy is believed to identify the “melodic formula” of the related makam. This original theoretical approach of the paper has been exemplified by seven makams namely as Huseyni, Gulizar, Muhayyer, Uşşak, Neva, Bayati and Gerdaniye that are using the similar family of “melodic nuclei” and which are among the oldest “constructive” melodic structures of Anatolian music. The examples and the theoretical background of the paper depend on the theoretical manuscripts of the Ottoman Period and melodic examples that have reached to the current date.

Juliano ABRAMOVAY

PhD student in Ethnomusicology at Durham University (UK),

Bachelor Research Coach and Teacher at Codarts – University for the Art (Rotterdam, The Netherlands); musician and composer

Italy / Rotterdam, The Netherlands

juliano.abramovay@gmail.com

TAKSIM IMPROVISATION AND FREE-RHYTHM MUSIC: EXPLORING ANALYTICAL POSSIBILITIES

Free rhythm is defined as the rhythm of music without pulse-based periodic organisation. Taksim improvisations are generally categorised as free-rhythm, and analyses of its rhythmical aspects are often constrained by a lack of tools that can adequately investigate free rhythm music. This paper is divided into two parts: first, it will discuss the implications of analysing the rhythmical aspects of *taksim* music, reviewing past literature on the topic. In sequence, it will propose a methodology to explore rhythmical aspects of *taksim*, presenting partial outcomes from the analyses of *taksim* improvisations. These analyses use onset detection and statistical tools to determine categories of duration that are predominant during the performance. Preliminary findings suggest that rhythmical layers work in different time scales, offering a possible explanation of how musicians can develop individual rhythmical styles. The methodology proposed in this paper has the potential to be used for the broader understanding of rhythmicity within different improvisational genres labelled as free-rhythm, hoping to contribute to the discussion of rhythm and improvisation.

Ardian AHMEDAJA

Senior Postdoctoral Researcher at the Institute for Folk Music and Ethnomusicology of the University of Music and Performing Arts in Vienna

Vienna, Austria

ahmedaja@mdw.ac.at

ABOUT THE PHENOMENON OF MAQĀM IN MUSICAL PRACTICES IN ALBANIA

The phenomenon of maqām in musical practices in Albania is one of the traces from the Ottoman era, which lasted from the end of the 14th to the beginning of the 20th century. Information and research about it are scarce. They originate mostly from the middle of the last century. In interviews and written memoirs, local musicians from the urban areas of Central and North Albania talk about repertoires based on maqāms, whereby disagreements in defining the term and the maqāms’ designations are obvious.

Among the most-commonly used terms employed to refer to maqām in Albania are *makam*, *mekam*, *perde*, which also means “curtain” and “fret” (of plucked lutes) and *aheng*, which is also used to mean “music” and “pleasure and joy through music”. The latter term is also used for *ahengu shkodran* or “music of Shkodër” (a town in northern Albania). This repertoire of songs on different aspects of love, its sorrows and passion has been at the core of the discussions about maqam as a phenomenon. Very special aspects of this are the *jare* (from the Ottoman Turkish *yar* - “lover”) with their long phrases, extensive tonal range, rich ornamentations and complex rhythmic and metrical structures.

Maqām-related music is still performed regularly in everyday life in Albania, in spite of the disputes about changes in performance practice, in accompanying instruments and in current understandings of the phenomenon. The relationship between the diversity of these understandings and musical practice will be a key element of the proposed presentation.

Mohammad Reza AZADEHFAR

*Professor and Vice President of Research at Tehran Arts University
and ICTM Liaison Officer for Iran*

Tehran, Iran

azadehfar@art.ac.ir

Mehrdad HEMMATDAR

Independent Researcher and musician

Tehran, Iran

hematdar.mehrdad@gmail.com

**LULLABY AS A CULTURAL AND SENSATIONAL MEAN
BETWEEN MOTHER AND BABY IN FAMINE CRISES IN SOUTHERN IRAN**

Lullabies as one of the most significant medium between mother and baby play a vital role in calmness and peacefulness for both the infant and the mother. Studying lullabies sheds light on the nature of culture, the values and world views of every society. Most of previous studies carried out researches on the musical structure of lullabies and the contents of the songs. In the current project we focus on the healing functions of lullabies on infant and the mother in Dashtestan in southern Iran. To pursue this research we applied an interdisciplinary approach consisting anthropological music study and a psychological line of investigation. Our field study took place in summer and autumn 2019 in various villages of Dashtestan. We interviewed 21 mothers and recorded their lullabies. Our study enjoyed qualitative research methods. The result of this study showed a direct link between the situations a song is sung and the mood of both mothers and babies. We tried to draw a link between formal structure of lullabies and the mood of mothers and babies, however we could find little or no significance relation between structural elements of lullabies and the mood either the performer or the listener. This showed that the mood mostly related to the situations and the content of the song – and to some extent the mother’s voice timbre – more than formal outlook of the songs. Our study also showed that lullabies are helpful in coping the pains and bad moods both for mothers and babies.

Фанк Ибрагим оглы ЧЕЛЕБИ (ЧЕЛЕБИЕВ)

*Этномузыковед, являлся ведущим научным сотрудником сектора фольклора
Российского института истории искусств, профессором кафедры палеоазиатских
языков, фольклора и литературы РГПУ им. А. И. Герцена,
таристом, представителем бакинской мугамной школы.*

**МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКИЕ СОБРАНИЯ «СИРАН»
В ГОРОДЕ ШЕКИ**

В развитии азербайджанской поэзии, созданной по системе аруз на тюркском (азербайджанском), персидском и арабском языках, а так же мугамного искусства, в течение веков очень большую роль играли постоянно действующие поэтические и музыкальные меджлисы (меджлис – букв. собрание). Ими руководили крупные поэты, музыканты и правители городов, нередко сами являющиеся поэтами или музыкантами. Каждый меджлис имел свое собственное название и поддерживал связи с другими меджлисами.

Меджлисы «сиран», действующие в городе Шеки, несколько отличались от других меджлисов (в том числе и от меджлисов, постоянно проводимых во дворце шекинских ханов) по своему способу существования. Их устраивали отдельные группы профессиональных музыкантов, литераторов и ценителей искусства. Меджлис проходил каждый раз в доме одного из членов группы. Отсюда и название этих собраний – сиран, от слова *сыра* – букв. ряд.

В сиране участвовали исполнители-мастера и знатоки мугамного искусства. Исполнялись *дастгяхи* – многочастные циклические композиции, частями которого являются вокально-инструментальные *мугамы* с различными ладовыми основами, обладающие свободным метроритмом и допускающие импровизацию в рамках определенных правил. Потом шли обсуждения. Среди большого ряда проблем дастгяхного исполнения, два вопроса всегда находились в центре внимания: какие мугамы должны входить в состав конкретного дастгяха, и какими способами можно переходить из одного мугама в другой внутри дастгяха (речь идет о модуляции из одного мугамного лада в другой).

В меджлисах «сиран» кроме мугаматистов участвовали поэты и филологи. Читались и обсуждались рукописные поэтические сборники и филологические трактаты разных веков, полученные из других городов Азербайджана и стран Востока на тюркском, персидском и арабском языках. В XIX веке самая большая библиотека рукописных и печатных книг в Шеки была у выдающихся филологов Абдул-Гани Нухеви и несколько позже, у поэта и ученого Салмана Мумтаза.

Меджлисы «сиран» сыграли исключительную роль в формировании шекинской мугамной школы и, безусловно, данная тема заслуживает особого исследовательского.

Faik CHELEBI (CHELEBIEV)

*Ethnomusicologist, leading researcher at the Folklore Department of the Russian Institute f
or the History of the Arts, professor at the Department of Paleo-Asian Languages,
Folklore and Literature of Herzen Russian State Pedagogical University, tar player,
representative of the Baku mugham school
Saint-Petersburg, Russia*

SYRAN MUSIC AND POETRY GATHERINGS IN SHEKI CITY

The development of Azerbaijani poetry, created by the system of aruz in the Turkic (Azerbaijani), Persian and Arabic languages, as well as the art of mugham, for centuries played an important role in the development of poetic and musical meetings (mejlis – lit. “meeting”)

constantly operating in the cities of the country. They were led by major poets, musicians, and rulers of cities, who were often poets or musicians themselves. Each mejlis had its own name and maintained ties with other mejlis.

The syran mejlises operating in the city of Sheki differed somewhat from other mejlises (including the mejlises permanently held in the palace of the Sheki khans) in their mode of existence. They were organized by separate groups of professional musicians, writers and art connoisseurs. The mejlis was held each time in the house of one of the group members. Hence the name of these gatherings, *siran*, from the word *syrah*, literally “row.”

Singers-masters and connoisseurs of *mugham* took part in *syran*. They performed *dudgyakhs*, multi-part cyclic compositions, whose parts are vocal and instrumental *mughams* in different keys, having free metrrhythm, and allowing improvisation within the framework of certain rules. Then there were discussions. Among many problems of *dathgah* performance two questions were always in the focus of attention: what *mughams* should be included in a particular *dathgah*, and what ways one can move from one *mugham* to another within a *dathgah* (we mean modulation from one *mugham* harmony to another).

Poets and philologists, in addition to *mughamatists*, participated in the *siran* mejlises. Manuscript poetry collections and philological treatises of different centuries received from other cities of Azerbaijan and Eastern countries in Turkic, Persian and Arabic were read and discussed. In the 19th century the largest library of handwritten and printed books in Sheki was owned by the outstanding philologist Abdul-Gani Nuhevi and somewhat later by the poet and scholar Salman Mumtaz.

Majlis “*Siran*” played an exceptional role in the formation of the Sheki *mugham* school, and, undoubtedly, this topic deserves special research attention.

Зульфия Оразовна ДЖУМАКУЛИЕВА

Старший преподаватель кафедры «Теория музыки» Туркменской национальной консерватории им. Маи Кулиевой
zulfiyaoraz@mail.ru

ТУРКМЕНСКИЕ МУКАМЫ КАК ЛОКАЛЬНАЯ РАЗНОВИДНОСТЬ МАКАМАТА

Туркменские мукамы – национальная реализация общевосточной системы макамата. В цикле «*Mukamlar*» традиции макома-мугама проявили себя в специфической форме. Использование термина «мукам» в двух основных значениях: мукамы – это все сложные инструментальные пьесы, исполнение которых под силу лишь профессиональным сазанда; мукамы – это только несколько конкретных дутарных пьес (“*Aýralyk mukamy*”, “*Gökdepe mukamy*”, “*Goňurbaş mukamy*” и др.) Нецикличность туркменских мукамов, бытование только как инструментального вида творчества. Строгая канонизированность мукамов. Проявление импровизации лишь в отдельных деталях. Монообразность. Лирико-философский и лирико-драматический характер содержания. Связывание содержания мукамов с определенными преданиями, конкретными историческими событиями. При индивидуальности формы каждого мукама наличие в их строении ряда общих закономерностей. Условное подразделение их развития на четыре основные фазы-этапа: экспонирующий – *heň bölümi*; предкульминационный – *ösüş bölümi*; кульминационный – *şirwan*; заключительный – *mukamlama*. Драматургическое и интонационное единство первых трех этапов. Особое значение четвертого этапа. Появление в нем новой темы и

лада кырклар, в предыдущих разделах не задействованных. Интонационная общность заключительных разделов всех мукамов. Расшифровка понятия «мукамлама» как «импровизация на мукам». Трактовка термина «мукам» как лада, канонизированная мелодическая модель, развертываемая в пределах определенного лада. Проблема семантики раздела «мукамлама». Характеристика мукамов как особого жанра туркменской классической народной музыки: это – многораздельные внутри себя инструментальные произведения с ярко выраженной тенденцией мелодического развертывания снизу вверх – к звуковысотной кульминации и возвращением мелодии к исходному регистру, с дальнейшим переходом к заключению – мукамлама.

Бытование в средние века на территории нынешнего Туркменистана искусства макамата. С течением времени постепенный выход из обихода классического циклического вокально-инструментального мукама. Историческая обусловленность этого явления. Современный туркменский мукам как отдельная ветвь мукамного искусства, развивавшаяся параллельно и в тесной связи с классической разновидностью макамата. Сохранение актуальности и художественной ценности мукамов в наши дни.

Zulfiya JUMAKULIYEVA

Senior lecturer Department of Theory of Music, Turkmen National Conservatory named after Maýa Kulyyewa
zulfiyaoraz@mail.ru

TURKMEN MUKAMS AS A LOCAL VARIETY OF MAKAMAT

Turkmen mukams are a national implementation of the all-eastern makamat system. In the “Mukams” cycle, the traditions of makam-mugam shower themselves in a specific form. The use of the term “mukam” in two basic meanings: mukam is all complex instrumental pieces. The performance of which is only possible by a professional musician; mukams are just a few specific of dutar plays (“*Aýralyk mukamy*”, “*Gökdepe mukamy*”, etc.). The non-cyclical nature of the Turkmen mukams, existence only as an instrumental form of creativity. Strict canonization of mukams. The manifestation of improvisation is only in certain details. Disclosure of one image. The lyrical-philosophical and lyrical-dramatic nature of the content. Linking the content of mukam with certain traditions, historical events. With the individuality of the form of each mukam, the presence in their structure of number of general laws. The conditional subdivision of their development into four main phases-stages: exhibiting – *heň bölümi*; preculminating – *ösüş bölümi*; culmination – *şirwan*; conclusion – *mukamlama*. Dramatic and intonational unity of the first three stages. The special significance of the fourth stage. The appearance in it of a new theme and fret kyrklar, in the previous sections unused. Intonation community of the final sections of all mukams. Deciphering the concept of «*mukamlama*» as «improvisation on mukam». The interpretation of the term «mukam» is like a fret, a canonized melodic model deployed within a certain fret. The problem of semantics of the «*mukamlama*» section. Characterization of mukam as a special genre of Turkmen classic folk music: these are instrumental works with a distinct tendency to develop melodic deployment from the bottom up to a high-pitched culmination and return the melody to its original register, with a further transition to the conclusion – *mukamlama*.

The existence of the art of makamat in the Middle Ages in the territory of present day of Turkmenistan. Over time, the gradual withdrawal from use of the classical cyclic vocal-instrumental mukam. The historical conditionality of this phenomenon. Modern Turkmen mukam is a separate branch of mukam art, which developed in parallel and in close connection with the classical variety of makamat. Preservation of relevance and artistic value of mukam today.

Гулджахон ЮССУФИ

кандидат искусствоведения, музыковед, этноинструментовед, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин и фортепиано в музыкальной школе г. Таллина
Таллин, Эстония
jussufi@mail.ru

О ТЕРМИНЕ МУКОМ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ ПРИПАМИРЬЯ

Материалами для сообщения послужили экспедиционные записи автора на территории Таджикистана в районы Припамирья в 70–80-е гг. прошлого столетия. Вторым источником стали музыкально-этнографические публикации, осуществленные собирателями прошлого.

В инструментальной культуре Припамирья отсутствуют жанры профессиональной музыки устной традиции – вокально-инструментальные циклические произведения восточной монодии, такие как макал, мугам, широко бытующие и по сей день в огромном регионе Ближнего и Среднего Востока и в прилегающих к ним странах – Индии, Пакистане и др. Однако при беглом взгляде просматриваются интересные аналогии.

В среде народных исполнителей бытуют термины, связанные с наименованием инструментальных композиций. Общими названиями для них являются: *навозиш* (наигрыш); *наво*, *оханг* (мелодия, мотив); *мукуми дерина* (старинный напев); *муком*, *соз* (мелодия). В других названиях конкретизируют инструмент, на котором исполняется та или иная композиция: *мукоми сетор* (мелодия, исполненная на сеторе).

Памирские инструменталисты также используют термин *маком* или *муком* для названия инструментальных версий вокальных жанров. В сознании народных исполнителей та или иная песня связана с определенной мелодико-ритмической моделью, на которую он ориентируется и которую стремится воссоздать. Такие мелодические модели именуется в среде инструменталистов термином *муком*. Именно это обстоятельство является определяющим и дает название наигрышам. Так, в репертуаре народных инструменталистов часто можно услышать *мукоми даргилик* (напев даргилика), *мукоми лалайик* (напев лалайика) и др.

В связи с обсуждаемым памирским термином *муком* необходимо обратить внимание на то, что слово это входит в название одного из памирских инструментов – *баландумком*, что означает «сильно звучащий».

Guljahon YUSSUFI

Candidate of Science (in Art History), musicologist, ethnoorganologist, lecturer of music theoretical disciplines and piano at music school in Tallin,
Tallin, Estonia
jussufi@mail.ru

MUKOM IN PAMIR'S INSTRUMENTAL TRADITION

The material was collected from Pamir people living in Tajikistan during expeditions of the author in the 70s and 80s of the last century. Another source was ethnomusicological, historical and linguistic publications.

The instrumental culture of the Pamir region lacks professional genres of oral tradition. Vocal-instrumental cycles of the eastern monody like *makam* and *mugam* are widespread even today in large parts of the Middle East and neighboring countries in India, Pakistan, etc. However, at a glance, interesting analogues can be found.

Some musicians use the following terms to describe compositions: *navoziš*, *navo* (melody, motif); *oohang* (melody); *мукуми дерина* (old melody); *мукум*, *муком*, *соз* (melody). Other names designate the instrument on which the composition is performed: *mukomsetor* (a melody played on a *setor*); *mukomibalanzikom* (melody played on *balanzikom*).

Pamir's musicians also use the term *mukom* or *makom* to refer to instrumental versions of vocal genres. Folk players think that this or that song is associated with a particular melodic-rhythmic pattern that they focus on and want to recreate. Such melodic models are called *mukom* by the instrumentalists. This also gives name to the tune. Thus, in the repertoire of folk musicians, you can often hear the *mukomi dargilik* (melody of *dargilik*), the *mukomi lalaik* (melody of *lalaik*), and so on.

The term *mukom* is also included in the name of one of the Pamir instruments, *balandmukom*, which means “loud sounding”.