



**Ф. А. АЗИЗИ**

*Таджикская национальная консерватория им. Т. Сатторова*

*г. Душанбе, Таджикистан*

*ORCID: 0000-0002-5758-0304, farog48aziz@mail.ru*

## **К вопросу о логике макомной композиции**

Феномен макомной композиции занимает центральное место в макомотворчестве. Его пониманию способствует макомное мышление, к сожалению, постепенно исчезающее. Это обусловлено ослабеванием канонов макома, изменениями процесса его познания и методических установок традиционной школы *устод-шогирд*.

Трактат «Баёзи Шашмаком» известного таджикского макомиста Фазлиддина Шахобова (1911–1974) – важнейший источник, содержащий классическое толкование данного вопроса. Он является единственным трудом, написанным в советское время представителем классической школы Шашмакома. Достоинство позиции Фазлиддина Шахобова состоит в том, что он приводит процессуальное толкование ладов-макомов в макомной композиции, демонстрируя логику её становления. Главными условиями развития выступают умения и навыки использования ладов-макомов в драматургии макома. На нескольких примерах в статье показано процессуальное толкование композиции макома через каноны лада, ритма и формообразования. Имеющиеся в трактате Шахобова сведения служат основанием для выводов о том, что главным композиционным методом в макоме является *асл-фаръ*. Этот метод уходит корнями в средневековые традиции, скрытую теорию макома, глубинное знание *парда/маком*. Именно *асл-фаръ* способен возродить макомное мышление.

**Ключевые слова:** музыкальная культура Таджикистана, Шашмаком, маком, асл-фаръ, Хороранг, Чоргох-Мухайяр, Уззолранг, фарсакиль, аслпарда.

**Для цитирования:** Азизи Ф. А. К вопросу о логике макомной композиции // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 2. С. 63–75. DOI: 17674/1997-0854.2019.2.063-075.

**FAROGHAT A. AZIZI**

*Tajik National Conservatory named after T. Sattorov*

*Dushanbe, Tajikistan*

*ORCID: 0000-0002-5758-0304, farog48aziz@mail.ru*

## **Concerning the Issue of the Logic of Maqom Composition**

The phenomenon of maqom composition takes up a central position in the maqom musical tradition. Its comprehension is assisted by maqom thinking, which, unfortunately, is gradually becoming extinct. This is stipulated by the weakening of the maqom canons, the changes of the process of cognition of the maqom and the methodological notions of the traditional school of *ustod-shogird*.

The treatise “Bayozi Shashmaqom” by the famous Tajik maqom player Fazliddin Shakhobov (1911–1974) presents a most important source containing a classical interpretation of this question. It is the only work written during the Soviet period by a representative of the classic school of

the Shashmaqom. The merit of Fazliddin Shakhobov's position lies in that it brings a procedural interpretation of the maqom scalar modes in a maqom composition, demonstrating the logic of its formation. The main conditions of its development are represented by the ability and skill of using maqom scalar modes in the maqom dramaturgy. With the aid of several examples, the article demonstrates a procedural interpretation of maqom composition in adherence with the canons of modality, rhythm and form-generation. The information contained in Shakhobov's treatise serves as a foundation for drawing conclusions that the chief compositional method in maqom is the *asl-far*. This method hearkens back into medieval traditions, the hidden theory of the maqom, and profound knowledge of the *parda/maqom*. It is the *asl-far* in particular which is capable of reviving maqom musical thinking.

**Keywords:** the musical culture of Tajikistan, Shashmaqom, maqom, *asl-far*, Khororang, Chorgokh-Mukhayar, Uzzolrang, *farsaqil*, *aslparda*.

*For citation:* Azizi Faroghat A. Concerning the Issue of the Logic of Maqom Composition. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 2, pp. 63–75. (In Russ.) DOI: 17674/1997-0854.2019.2.063-075.

**П**онятие «макомная композиция» в таджикском музыковедении не новое. Ещё в эпоху Средневековья вопросы макомной композиции доминировали в музыкальных трактатах. Учению о композиции – *илм ул-таълиф* – уделялось особое внимание, посвящался самостоятельный раздел. Однако в современном макомоведении<sup>1</sup> столь значимый для средневековых теоретиков и музыкантов вопрос ушёл в тень. Несмотря на обилие работ по макомату, теория макомной композиции<sup>2</sup> до сих пор не рассматривалась как специальный вопрос исследования.

Недостаточная изученность теории макомной композиции нивелирует существенное отличие макомной композиционной формы. И это грозит тем, что начинает формироваться некое общее толкование данного вопроса для всех форм восточного макомата. Хотя, несмотря на наличие в них принципа макомности, композиционное решение далеко не одинаково. В связи с этим отметим, во-первых, что в отличие от других форм макомата, в композицион-

ной форме Шашмакома (и других формах таджикского макомата: таджикских локальных макомах, Фалаке и Фалаке-Мадхие) импровизация в активном смысле сведена до минимума. Это обусловлено вовлечением в таджикский макомат поэтики как системы. На примере и гиганта – Шашмакома, и других форм таджикского макомата, следует говорить о выработанном на протяжении веков музыкально-поэтическом мышлении в культуре таджикского народа. Этим обусловлено иное композиционное решение в Шашмакоме, что требует к себе особого внимания со стороны современного макомознания.

Во-вторых, напомним, что в условиях изменившейся в первой четверти XX века музыкально-художественной реальности, маком сменил свой художественный контекст. Сегодня ясно, что поиски осмысления макома в векторе взаимодействия с европейскими жанрами составляют иную направленность, относящуюся к новым тенденциям прошлого столетия, нежели собственно к макому. В этой ситуации маком нуждается в проч-

ной теоретической базе, на основе которой могут вырабатываться конкретные исследовательские стратегии. И вопрос изучения композиции макома возможно является одним из центральных.

Традиционно макомная композиция создавалась в непосредственном исполнительском акте. Известно, что директивными для музыканта-макомиста являлись ладовый и ритмический каноны. Своей значимостью они и определили двухчастность средневековых музыкальных трактатов с составными разделами – учение о композиции (*илм ул-таълиф*) и учение о ритме (*илм ул-икоръ*). По содержанию первого раздела можно судить об уровне познания вопроса лада-макома в ту или иную эпоху. Важно, что оба главнейших канона – лад-маком и *ритм-усул* (корневая ритмоформула) – отличаются друг от друга не только строением и особенностями внутренней организации, но и своим статусом – *асли* (основной, корневой) и *фаръи* (производный). Поскольку в макомных композициях процесс ладообразования подобен процессу формообразования, *асл-фаръ* выступает и ведущим композиционным компонентом<sup>3</sup>.

Сквозь призму принципа *асл-фаръ* действующие каноны рассматривались, например, в музыкальном трактате Амира Хусрава Дехлави (XIII в.). В разделе *илм ул-таълиф*, где синтаксические элементы располагались в строгой иерархической системе, они характеризовались не только с точки зрения своей сущности или ладофункциональной значимости, но и с позиций композиционных функций. Основной целью трактатов всегда оставалось создание макомной композиции. При адекватном осознании формы изложения средневекового автора, обнаруживается, что все элементы, включаемые в раздел *илм ул-таълиф*, даны в контексте их роли в макомной композиции.

Функциональная значимость элементов актуализировалась в зависимости от степени познания вопроса в разные эпохи. В подобных толкованиях иногда наблюдается и переменность, и совершенство функций составляющих. Например, Абунасер Фараби (IX–X вв.) пишет о кадансовом назначении интервала кварты [4, с. 105–108]. Если у Фараби речь идёт лишь о мелодическом интервале, то у другого учёного-теоретика, Абу Али Ибн Сины (X–XI вв.) – и об её одновременном, «уплотнённом» звучании, в чём проявляются первичные формы осмысления гармонического интервала [5]. В традиционной таджикской музыке и на современном этапе кварта всегда сохраняет свою «кадансовость» вне зависимости от жанра и формы.

Так, начиная с IX–X веков учёных интересовал сам процесс создания композиции с соблюдением функциональных значений всех составляющих. Известно, что в вокальных произведениях распеваемое слово ведёт к синтетическому роду искусств. Понимание вокальных произведений Шашмакома тоже требует выхода за пределы чисто музыкальных закономерностей. Напомним, что если в средневековом Дувоздахмакоме имело место значение поэтического текста, то заимствование поэтики как системы произошло именно в Шашмакоме. Макомная композиционная форма, в равной степени и инструментальная, и вокальная – сложное явление, находящееся на стыке двух областей научного знания – музыки и поэтики.

По мере развития теории композиции в музыкальных трактатах большее внимание уделяется уже не синтаксическим категориям, а композиционно-драматургическим.

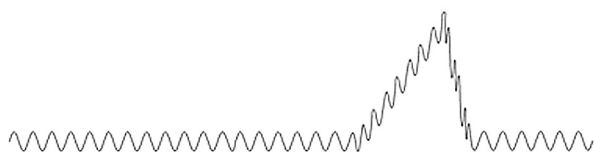
Необходимость отражения этой сложности и многомерности, по всей

вероятности, и породила *баёз* – новую форму трактата<sup>4</sup>. Согласно традиции *баёза* макомисту-исполнителю предоставляется возможность на масштабном уровне музыкального произведения показать собственное видение. Макомное произведение проявляет себя в следующих известных ипостасях:

- макомная композиционная форма как процесс;
- макомная композиционная форма как принцип;
- макомная композиционная форма как данность<sup>5</sup>.

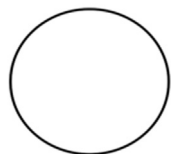
Графическое изображение макомной композиционной формы как процесса, с учётом месторасположения кульминации и спуска – *фаровард*, выглядит следующим образом:

Схема 1



Макомная композиционная форма как принцип – это бесконечно повторяющийся круг в контексте своего ритмо- и ладо-корня (*асл*):

Схема 2



Познания музыканта-макомиста позволяют ему трактовать форму-принцип и реализовать форму-процесс согласно своему видению и получить как результат форму-данность.

Согласно изустной традиционной методике *устод-шогирд* (мастер-подмастерье) теоретическое знание, освоенное по трактатам, касалось формы-принципа. Изустным путём, от своего Учителя подмастерье получал знания по созданию формы-процесса. Эти знания штудировались, практически отрабатывались до полного овладения, а затем превращались в директиву навсегда. Знание от Учителя относилось всегда к глубинному знанию. Оно передавалось от Учителя ученику наедине, изустно и, в определенной степени, тайно. Вероятно поэтому ладовая категория ещё в самой первой ладовой системе иранских (конкретно – таджиков и современных персов) народов именуется *Хафтпарда* (VI – начало VII века) (парда – досл. с таджикско-персидского – занавес; хафт – семь)<sup>6</sup>. Самоё же учение о ладах всегда оставалось «скрытой» теорией.

Ситуация изменилась в XX столетии, столкнувшем две разнотипные музыкальные культуры, два различных пути музыкального профессионализма в единых культурах. Первоначальное неприятие профессионализма традиционной таджикской музыки и её института *устод-шогирд* определило его дальнейшую судьбу. Данная ситуация прервала изустную традицию передачи макомных канонов, официально прервала доселе непрерывный процесс функционирования школы *устод-шогирд* как социально-культурного института. Это означало, что с уходом из жизни мастеров-устодов, знатоков макома, исчезнет и традиция изустной передачи, традиционная школа *устод-шогирд*, исчезнет и скрытая теория макома.

В этой обстановке в качестве защитного механизма выступил, как известно, акт нотной фиксации музыкальных текстов Шашмакома<sup>7</sup>. Постепенно стала



исчезать функция канона в качестве «узлов на память» (термин Ю. Лотмана). С появлением нотного текста поменялось соотношение музыканта-макомиста и макомной композиции: если раньше он участвовал в самом процессе создания формы, драматургии произведения, то теперь музыкант-макомист заучивал текст наизусть – либо по написанному варианту, либо по слуху.

Изменившееся соотношение играет большую роль в сущности искусства макома. Музыкант-макомист теряет свою прежнюю творчески-созидательную функцию внутри традиции. Меняется отношение музыканта-макомиста к макомному тексту. Музыкант-макомист оказывается вне школы, вне той скрытой теории, которая была ему наедине изустно передана Учителем. Тем самым теряется онтологический признак макомного искусства. Целью традиционной школы макома *устод-шогирд* является не простое освоение технологии профессиональных навыков, но и постижение правил – канона во всех его проявлениях, – мировоззренческом, эстетическом, технологическом<sup>8</sup>, в постепенном прохождении всех стадий процесса познания, в особой форме обучения. До 20–30-х годов XX века, в период исключительно изустной передачи макома, его основные каноны сохранялись «в голове» (в памяти) исполнителя, а со временем, на определённых стадиях познания, у него вырабатывалось *макомное мышление*<sup>9</sup>.

С разрушением системы преподавания *устод-шогирд* и появлением нотной записи макомов разрушилось и макомное мышление. Осознанный творческий созидательный процесс музыканта-макомиста постепенно ослаб и угас. Угасло и макомное мышление. В 1960–1970-е годы уже зародился тип музыканта-мако-

миста, не обладавшего макомным мышлением, относящегося к Шашмакому как к тексту, который надо заучивать, которому надо следовать и в котором ничего менять нельзя<sup>10</sup>.

Весьма скоро видоизменился понятийный аппарат анализа макомной композиционной формы, начал использоваться научный аппарат музыкально-теоретических разработок европейского музыкознания. Но вскоре стала ясна несостоятельность его применения в контексте традиционной музыки. В нашей памяти сегодня известны анахронизмы уподобления форм макомного *мушкилота* европейскому рондо, *пешрава* – секвенции и пр.

Одним из первых музыковедов советского периода, обративших внимание на иную логику макомной композиционной формы, является известный корифей макомного искусства, классик Шашмакома, таджикский макомист, музыковед, композитор Фазлиддин Шахобов (1911–1974)<sup>11</sup>. В своём научно-теоретическом наследии уже в 1940–1950-е годы он представил прекрасные толкования Шашмакома<sup>12</sup>. Им введено в макомоведение такое фундаментальное бинарное понятие, как *асл-фаръ*. До первого выхода его трактата в свет (2007) никто из исследователей Шашмакома ни в Таджикистане, ни в Узбекистане не пользовался понятиями *асли* и *фаръи*. Именно Устод Фазлиддин Шахобов показал макомную композицию функционально-процессуально. И это ценно, поскольку демонстрирует видение представителя Классической школы Шашмакома, кем он и является. Анализ его взглядов обнаруживает, что Устод Шахобов рассматривает макомную композицию с трёх её позиций посредством: – принципа *асл-фаръ* в форме-процессе (1);

– функций разделов в форме-принципе (2);

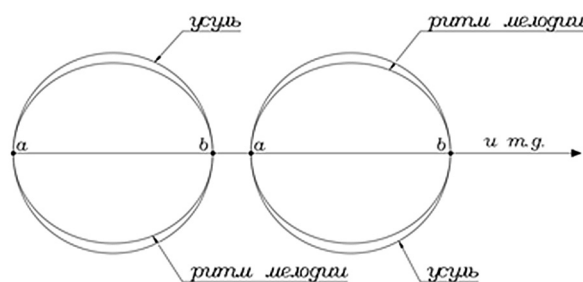
– возможных композиционных решений в форме-данности (3).

Рассмотрим эти позиции.

1) Устод Шахобов, хотя и пользуется преимущественно ладовыми категориями *пардахои асли* (с тадж. – основные лады), *пардахои фуруъи* (с тадж. – производные лады), в своих композиционных решениях демонстрирует значимость принципа *асл-фаръ* в драматургии макомного произведения и раскрывает его проявления и в ритме, и в формообразовании. На всех масштабных уровнях как макомного произведения, так и Шашмакома *асл-фаръ* им выделен как основной композиционный принцип.

В современном Шашмакоме на уровне формы-принципа известны два типа композиций: в инструментальных произведениях макомная композиция формируется последовательностью составных разделов *хона – бозгуй*, а в вокальных произведениях – разделами *сархат – миёнхат – дунастра – аудж – фаровард*. В обоих типах центральным композиционным методом является *асл-фаръ*. В области ритма многослойность проявляется в: 1) действии ритмоформулы *усуль* (мн. число от *асл*), 2) ритме мелодической линии и 3) ритме стиха. Вместе с тем полифункциональность *усуля* раскрывается также в нескольких композиционных срезах: в сохранении пульса звучащего материала (1), конструктивной функции *усуля* к составляющим мелодии (2), в инициировании самого макомного произведения (3). Таким образом, на всех масштабных уровнях макомной композиционной формы сохраняется константность всевозможных соотношений ритмической компоненты (схема 3).

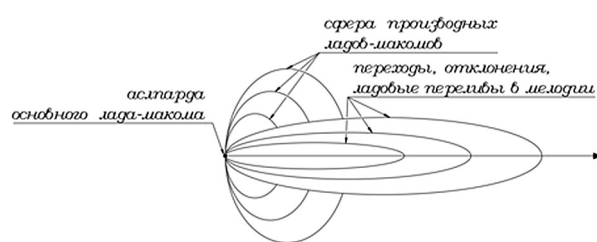
Схема 3



Отрезок *ab* демонстрирует равенство объёмов ритмических кругов во времени, что наглядно свидетельствует о конструктивной роли *усуля* на данном масштабном уровне.

Таким же потенциалом обладает и ладовый компонент: основной тон лада-макома – *асларда* соотносится с другими местными устоями – *фаръпарда*<sup>13</sup>. Здесь процесс может быть бесконечно разнообразным: всевозможные переходы, ладовые переливы, отклонения – всё разворачивается в виде ладового круга, где действует *метод обрастания* (термин Н. Тагмизяна), подразумевающий всегда возвращение к *асларда* (схема 4).

Схема 4



Если определить характер модуляции в макоме, руководствуясь установившимися понятиями теории музыки Запада, – это всегда модуляция первой степени родства. То есть, в процессе одной композиции переходы в отдаленные лады-макомы возможны лишь постепенно. Вне зависимости от продолжительности процесса, «корневая» функция ладового



(*аслпарда*) и ритмического (*усул*) компонентов не меняется. Принцип *асл-фаръ* допускает развитие одного корня (*асл*) в макомной композиции. В этом развитии не может быть двух или более корней. В трёх функциях развития макомной композиционной формы *асл* – импульс (i), *фаръ* (производное от корня построение) – движение (m) и снова *асл* – завершение (t). В новом качестве (t) *асл* наделён кадансовостью: *асл*, находящийся в новых функциональных условиях, при «возвращении» к первоначальному, усиливает глубинность концепта *асл-фаръ*. Развитие макомной композиции обретает форму круга. Макомное произведение всегда монодраматургично, монообразно. Оно возникло и развивалось всегда в контексте монодического мышления, Маком культивирует моно. И это моно – *асл*.

2) Устод Фазлиддин Шахобов уделяет большое внимание функции раздела в форме. Этот аспект им представлен с наименьшей конкретикой. По его мнению, здесь логика обеспечивается функциональным назначением каждого элемента, и оно достаточно отчётливо выражено в терминологии макома. В контексте макомной музыки нет и быть не может случайных терминов. Здесь каждый термин функционален. Гениальность устодов-мастеров и знатоков макомного искусства проявилась и в том, что они допускали в лексикон макомной практики лишь те термины, которые были просты в названии, ёмки по сущности и легки в обращении. Например, термин *фарсакиль*, который встречается только у Фазлиддина Шахобова, это «часть *сархона сакиля*, располагающаяся после основной части». И далее – краткое пояснение: «... функцию *бозгуя* в *сакиле* выполняет *фарсакиль*» [6, т. 1, с. 14]. Анализ всех десяти *сакилей*

Шашмакома обнаруживает, что составные разделы *хона*, как правило, чередуются с неизменно повторяющимся построением, функция которого идентична функции *бозгуев* в других *шуъба мушкилота*. Так, два функционально одинаковых явления формоструктуры названы в двух случаях по-разному: *бозгуй* – в одном случае и *фарсакиль* – в другом.

Сравнительный анализ приводит к выявлению того, что *бозгуй* – равнозначный *хона* самостоятельный раздел макомной композиции (схема 5), тогда как *фарсакиль* – «лишь часть [разрядка моя. – Ф. А.] *сархона сакиля*» (Ф. А. Шахобов) (схема 6).

Схема 5

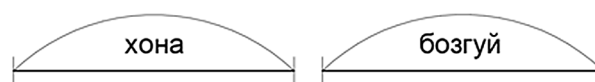
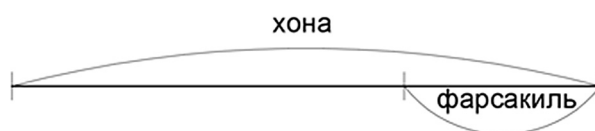


Схема 6



Наше объяснение в этом случае следующее. В Шашмакоме встречается только два вида соотношений *усуля* и раздела формоструктуры:

- *усуль* равен разделу формы;
- *усуль* меньше раздела формы.

В случае с *фарсакилем* это правило нарушается: *усуль сакиля* оказывается больше раздела формы – *хона*. Это недопустимое соотношение не позволяет данный раздел в *сакиле* именовать *бозгуем*. А терминологическое выделение данного подраздела обусловлено его функциональным отличием от *хона*. Этимологическое же значение слова *фарсакиль*, на наш взгляд, – это сокращённая форма от *фароварди сакиль* (досл. с тадж. – спуск

сакиля). Такое толкование данного термина правомерно, потому что действительно *фарсакиль* всегда помещается в заключительной части *сархона сакиля*. И, во-вторых, как известно, заключительные разделы *шуьба макомов*, как и произведений традиционной таджикской музыки вообще, именуются термином *фаровард* (*фуровард*, *фуромад*)<sup>14</sup>.

3) Многообразие композиционных решений в форме-данности демонстрируется творчеством самого Устода Фазлиддина Шахобова. Являясь автором таджикского нотного издания и автором трактата по Шашмакому, он практически показывает различные композиционные решения одного и того же макомного произведения<sup>15</sup>. Толкование им многих макомных произведений в двух случаях различно. Не свидетельствует ли это о том, что макомист-музыкант представляет своё композиционное решение в зависимости от своего состояния?

Композиционную форму макомного произведения Устод Фазлиддин Шахобов делит на структурные единицы *хат* и соотносит каждый мелодический *хат* с основной структурной единицей газели – *байт*. Например, в «Сарахбори Бузрук» на газель Анвари одним из представленных им вариантов-толкований является следующее:

*Сархат* – первый *байт*;

*Миёнхат* – второй *байт*;

*Бозгуй первый* – третий *байт*;

*Из Уззола* – четвёртый *байт*, первая *мисраъ* (строчка);

*Из Ушиока* – следующая *мисраъ*;

*Мухайяр* – пятый *байт*;

*Аудж Мухайяра* – шестой *байт*, первая *мисраъ*;

*Супориши Мухайяра* – следующая *мисраъ*;

*Бозгуй второй* – седьмой *байт* [6, т. 1, с. 16–17].

Эта форма объяснения композиционных решений была характерна для устной методики, когда певец-макомист запоминал мелодии по байтам газели. Композиционное решение в Шашмакоме – это поле творческого выражения макомиста-певца. Главное мастерство автора-певца связано с умением передать тончайшие ладовые переходы, красочные ладовые нюансы при устойчивом базисе *асларда*. В вопросе ладов-макомов Устод Фазлиддин Шахобов приводит термины и обороты, которые так и остались только им использованными. Наверняка это связано с тем, что его уровня знаний в вопросе лада-макома до сих пор никто не достиг. У него встречается наряду с традиционной, также иная, лишь ему присущая форма обозначения ладов – *Ушиокранг* (досл. с тадж. – похожий на *Ушиок*), *Навоандак* (досл. с тадж. – чуть-чуть от *Наво*), *аз Уззол* (из *Уззола*), *аз Мухайяр* (из *Мухайяра*)» и т. п.

Наряду с общеизвестными, он приводит те лады, названия которых встречаются лишь у него – *Хороранг*, *Чоргох-Мухайяр* и др. Подобная мобильность подхода к ладам-макомам свидетельствует о наличии высокого уровня макомного мышления, что позволяет использовать лады-макомы не только в виде данностей, а процессуально: в их развитии, вариантах, фрагментах в зависимости от композиционных функций. При этом он говорит о различии между этими видоизменениями, как, например, между *Уззол*, *аз Уззол*, *Уззолранг*, *андаке аз Уззол* и др. При частичном введении лада-макома он сохраняет так называемый «характерный штрих» того или иного лада-макома, выраженного, как правило, в виде мотива<sup>16</sup>. «Преобразование» конкретного лика лада в связующий элемент других двух ладов осуществляется использованием его





фрагмента или несколько измененного варианта. В приводимом отрывке «Талкинчай Амали Бузрук» (вокального произведения) прекрасно соотнесены различные лики одного и того же лада *Уззол*, в развитие которого мастерски введён перелив лада *Мухайяр* (пример № 1).

Пример № 1 Талкинчай Амали Бузрук

The musical score consists of ten staves of music in G major, 3/4 time. It is divided into three sections:
 

- IV. 1. Аз Уззол:** Staves 1-4. Features a melodic line with a first ending (1) and a second ending (2).
- V. 1. Аз Мухайяр:** Staves 5-6. Continues the melodic development with a second ending (2).
- 2 а. Аз Уззол:** Staves 7-8. Returns to the 'Uzsol' mode with a second ending (2).
- VI. 1. Бозгуи охири:** Staves 9-10. Concludes with a melodic line and a second ending (2).

Наряду с ладами-макомами, он конкретизирует функционально и композиционные единицы. Терминологически подобный акт порождает семейство терминов, например, *бозгуй*, в зависимости от его месторасположения и выполняемой функции, обозначается как *бозгуи аввал* (с тадж. – первый бозгуй), *бозгуи дюум* (второй бозгуй), *бозгуи охири* (последний бозгуй), *бозгуй дар дунасра* (бозгуй в дунасре)<sup>17</sup>.

В подобных примерах, касающихся композиционных и ладовых аспектов, проглядывается мобильная перемен-

ность функций разделов и функциональных соотношений элементов макомной композиционной формы: *фаръ* выполняет по отношению к *асл* две функции – и подобия, и обновления. Подобия не изменяют корню (*асл*) в своём развитии, наоборот, они укрепляют его позицию (как корня), показывая его многогранность. Так, *фаръ* по отношению к *асл* выступает в качестве и уподобления, и обновления. Такое совмещение функций в макоме является постоянным. Следовательно, *асл-фаръ* уже содержит в себе процессуальность развития: *асл* (корень) всегда порождает свои «ответвления» – *фаръ*, чем демонстрирует своё бытие в постоянном движении. Устод Шахобов весьма отчётливо показывает это постоянное движение, наличествующее в макомной композиционной форме, подчёркивая её функционально-процессуальную сущность.

Появление первичной ладо-мелодической данности в различных процессах становления макомной композиции сопряжено с выполнением конкретной драматургической функции. Подобное толкование лада-макома и композиционной единицы встречается только у Устода Шахобова.

Эти наблюдения позволяют сделать вывод о том, что Устод Фазлиддин Шахобов рассматривает макомную композицию как открытую данность, которая может иметь различные толкования своих канонов в рамках удивительно эстетичной логики. Руководствуясь формой-принципом, исследователь даёт прекрасные варианты форм-данностей. И это возможно лишь на уровне развитой глубинности макомного мышления. Именно это культивирует универсальный метод макомной композиционной формы – *асл-фаръ*. Реализацию столь гибкого оперирования методом *асл-фаръ*

на уровне ладов-макомов и на различных масштабных композиционных уровнях и демонстрирует Устод Фазлиддин Шахобов. Нет сомнения, что научно-теоретические взгляды и практические разработки Устода Фазлиддина Шахобова сыграют основополагающую роль в возрождении макомного мышления на современном этапе.

Итак, макомное мышление предполагает адекватные формы развития. И макомная композиция, как плод этого мышления, должна рассматриваться в контексте своих традиций, поскольку она могла возникнуть и развиваться не на рыхлых, необдуманных решениях, а на стройной, продуманной веками логике макомного мышления. Без сохранения этой логики исконных традиций макома невозможно его дальнейшее совершенствование (в области исполнительства и сочинительства). На наш взгляд, именно об этом сказал нам, потомкам, Устод Фазлиддин Шахобов, когда в сложной идеологической обстановке советской эпохи, будучи в прошлом сыном придворного поэта и мударриса, не побоялся в исконных «дореволюционных» традициях написать гениальный трактат по Шашмакому<sup>18</sup>.

Сегодня трудно однозначно определить будущий путь развития Шашмакома. В XX веке его текст был нотирован, тем самым он оказался перенесённым в лоно письменной традиции. Вместе

с тем время показывает, что у музыканта-макомиста не выработалось адекватное отношение к нотному тексту. И наверняка это не случится и через многие годы. Причин здесь несколько. Приведём некоторые из них:

- исполнение текста по записи противоречит природе Шашмакома;
- феномен Шашмакома – единое существование исполнительского искусства и сочинительского;
- музыкант-макомист не сформируется, если не овладеет особым знанием, способным порождать различные толкования и стили исполнения;
- необходима особая форма обучения;
- Шашмаком охватывает не только сферу музыки (хотя она и главная), но и другие сферы (поэзию, этику, эстетику, философию, математику, психологию и многое другое), следовательно, музыканту-макомисту необходимо быть сведущим в них.

Перечисленное лишь вкуче формирует тот необходимый тип музыканта, который будет наделён макомным мышлением. Возрождение макомного мышления на современном этапе, хотя и не подразумевает очередную трансформацию письменной традиции снова в устную, тем не менее, требует соблюдения всех онтологических свойств такого прекрасного явления, как маком.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Под термином «современное макомоведение» в данной статье подразумевается исследование макома, Шашмакома, активизировавшееся преимущественно со второй половины прошлого столетия.

<sup>2</sup> В данной статье вопрос макомной композиции касается только Шашмакома, но не других форм макомата.

<sup>3</sup> См.: Азизи Ф. А. Характер творческого процесса: принцип асл-фаръ [2, с. 220–239].



<sup>4</sup> См.: Азизи Ф. Баёз (учительская традиция) и его роль в процессе обучения [2, с. 146–172].

<sup>5</sup> Известные определения Б. Асафьева, В. Бобровского.

<sup>6</sup> В процессе эволюции искусство скрытой теории (*парда*) постепенно превращается в искусство состояния (*маком*).

<sup>7</sup> Впервые таджикский Шашмаком был записан в 1924 году от таджикских макомистов, Устадов Бобо Джалола Носирзода, Мирзо Гиёса Абдуганизода и Мирзо Назрулло в Бухарской народной республике и нотирован В. А. Успенским. В советском Таджикистане Шашмаком записывался самими носителями Шашмакома, представителями Классической школы Шашмакома, таджикскими макомистами Бобокулом Файзуллоевым, Шохназаром Сохибовым и Фазлиддином Шахобовым в конце 1940-х и в 1950-х годах, в пяти томах издан в Москве (см. примеч. 15).

<sup>8</sup> О традиционной школе макомов *устод-шогирад* см. подробнее: [2, с. 116–172].

<sup>9</sup> Отношение к явлению «фиксации канона в голове» обозначается в музыковедении по-разному, в частности, определением – *танбурное мышление* [1]. Но живая практика не оправдывает это. Известно, что некоторые выдающиеся певцы-макомисты не играли на мелодических музыкальных инструментах, но играли на ударном инструменте – дойре. К таким макомистам относится (автору статьи это известно по совместной работе) выдающаяся певица Шашмакома, народная артистка Таджикистана Барно Исхакова (1927–2002); под дойру пел знаменитый тенор-макомист Домулло Халим Ибодов (1878–1940) [3, с. 84]. На наш взгляд, наиболее точно передаёт концептуальную сущность данного явления термин *макомное мышление*, охватывающий принцип макомности. Сегодня в таджикской традиционной музыке макомным мышлением обладают, наряду с исполнителями Шашмакома и таджикских локальных макомов, также исполнители и других форм таджикского макомата – Фалака и Фалака-Мадхии.

Данный мыслительный концепт обеспечивается не прикладным предназначением музыкального (пусть даже базового!) инструмента, а обязательным пребыванием внутри традиции макома. Так как именно последнее приводит к познанию глубинного знания *парда/макома*.

<sup>10</sup> В этой ситуации Шашмаком был отодвинут в ранг «музейного экспоната», который подлежит сохранению без изменений. Подобное определение дало повод американскому музыковеду Теодору Левину назвать Шашмаком «frozen music» [10, р. 45–51].

<sup>11</sup> Фазлиддин Шахобов – один из тех незаурядных личностей своего времени, кому удалось получить как традиционное образование в классической школе Шашмакома в Бухаре, так и академическое образование в Московской государственной консерватории уже к концу 1940-х годов.

<sup>12</sup> В его научно-теоретическом наследии (более 1000 страниц рукописного текста) естественным образом проглядываются особенности всестороннего блестящего образования. Ему принадлежит единственный трактат по Шашмакому, написанный в советское время, изданный уже дважды: первое издание осуществлено в рамках проекта ЮНЕСКО в 2007 году (Шахобов Ф. Баёзи Шашмаком. Душанбе: СИЭМТ, 2007. 288 с.), второе – в честь 100-летия автора в 2011 году, в 3-х томах [6]. Композитору Ф. Шахобову (в соавторстве) принадлежит также и симфоническая поэма «Сегох».

<sup>13</sup> Термины *аслпарда* (с тадж. – *основной лад*) и *фаръпарда* (с тадж. – *производный лад*) вводятся нами с опорой на аналогичные термины Устада Фазлиддина Шахобова, приводимые им во множественном числе в виде *пардахои асли* и *пардахои фуруъи*.

<sup>14</sup> По всей вероятности, незнанием таджикского языка обусловлено ошибочное переименование В. А. Успенским и В. М. Беляевым этого термина на «уфарсакиль». Данный термин обращает на себя внимание своей несостоятельностью в Шашмакоме [2, с. 74].

<sup>15</sup> Во втором издании трактата Ф. Шахобова [6] эти многочисленные различия

указаны в комментариях редактора – автора настоящей статьи: целесообразно было проделать сравнительно-сопоставительный анализ первой фундаментальной нотной записи Шашмакома (Шашмаком: в 5 т. / сост. Б. Файзуллоев, Ш. Сохибов, Ф. Шахобов; под ред. В. Беляева. М.: Музгиз, 1950–1967), осуществлённой самими знатоками Шашмакома, одним из авторов которого был Устод Шахобов, с данными трактата и аудиозаписями фонда Таджикского радио и ТВ, также произведёнными Устодом Фазлиддином Шахобовым.

<sup>16</sup> Музыковед А. Даниелу называет это в индийской раге «критическим моментом».

<sup>17</sup> Аналогичным образом он пользуется и другими композиционными терминами, например термин *миёнхат* (с тадж. – *срединная строка*) у него встречается как *миёнхати аввал* (первый миёнхат), *миёнхат дар дунасра* (миёнхат в дунасре), *миёнхати дуюм* (второй миёнхат) и др.

<sup>18</sup> Отрадно, что последние нотные публикации Шашмакома [7; 9], осуществлённые после выхода трактата Устода Фазлиддина Шахобова как в Таджикистане, так и за его пределами, основаны на методе толкования великого Устода. В этих изданиях Шашмаком нотирован, как у Фазлиддина Шахобова – с указанием композиционных разделов.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Абдурашидов А. А. Танбур и его функция в изучении ладовой системы Шашмакома: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ташкент, 1991. 25 с.
2. Азизи Ф. А. Маком и Фалак как явления профессионального традиционного музыкального творчества таджиков. Душанбе: Адиб, 2009. 396 с.
3. Афзаход А. Мавчи сурур [Волна радости] // Садои Шарк [Голос Востока]: лит. журнал Союза писателей Таджикистана. 1972. № 4. С. 73–94. На тадж. яз.
4. Даукеева С. Д. Философия музыки Абу Насра Мухаммада Аль-Фараби. Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. 351 с.
5. Иванова Л. А. Ибн Сина в зеркале музыки. Некоторые музыкально-теоретические воззрения Абу-Али Ибн Сины // Музыкальные традиции современной России: матер. науч.-практ. конф. 28–30 ноября 2005 г. / ред. Е. Р. Сизова. Челябинск, 2005. Вып. 1. С. 11–17.
6. Фазлиддин Шахобов. Осор ва пажухиш [Наследие и исследование]: в 3 т. / ред.-сост., авт. коммент. Ф. А. Азизи. 2-е изд. Душанбе: Эр-Граф, 2011. Т. 1. 288 с.; Т. 2. 264 с.; Т. 3. 216 с. На тадж. яз.
7. Шашмаком: в 6 т. / под ред. А. А. Абдурашидова. Душанбе: Адиб, 2016. Т. 1: Рост. 496 с.; Т. 2: Наво. 508 с.; Т. 3: Бузург. 366 с.; Т. 4: Дугох. 392 с.; Т. 5: Сегох. 496 с.; Т. 6: Ирок. 352 с. На тадж. яз.
8. Azizi F. Falak: Spiritual Songs of the Mountain Tajiks // The Music of Central Asia. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2016, pp. 504–520.
9. Der Shashmaqam aus Buchara. Angelika Yung (Hg.). Die Notenaufzeichnung von Ari Babakhanov. Berlin: Schiller, 2010. 486 S.
10. Levin Th. The Hundred Thousand Fools of God. Music Travels in Central Asia and Queens. New York, Indiana: Indiana University Press, 1996. 320 p.

*Об авторе:*

**Азизи Фарогат Абдукаххорова**, ректор, доктор искусствоведения, профессор, Таджикская национальная консерватория им. Т. Сагторова (734025, г. Душанбе, Таджикистан), **ORCID: 0000-0002-5758-0304**, farog48aziz@mail.ru

 REFERENCES 

1. Abdurashidov A. A. *Tanbur i ego funktsiya v izuchenii ladovoy sistemy Shashmakoma: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Tanbur and its Function in the Study of the Shashmakom Modal System: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Tashkent, 1991. 25 p.
2. Azizi F. A. *Makom i Falak kak yavleniya professional'nogo traditsionnogo muzykal'nogo tvorchestva tadzhikov* [The Makom and the Falak as Phenomena of Professional Traditional Musical Creativity of the Tajiks]. Dushanbe: Adib, 2009. 396 p.
3. Afzakhzod A. Mavchi surur. Volna radosti [Wave of Joy]. *Sadoi Shark. Golos Vostoka: lit. zhurnal Soyuzha pisateley Tadzhikistana* [Voice of the East: Literary Journal of the Writers' Union of Tajikistan]. 1972. No. 4, pp. 73–94. (In Tajik)
4. Daukeeva S. D. *Filosofiya muzyki Abu Nasra Mukhammada Al'-Farabi* [Philosophy of Music by Abu Nasr Muhammad Al-Farabi]. Almaty: Soros Foundation-Kazakhstan, 2002. 351 p.
5. Ivanova L. A. Ibn Sina v zerkale muzyki. Nekotorye muzykal'no-teoreticheskie vozzreniya Abu-Ali Ibn Siny [Ibn Sina in the Mirror of Music. Certain Musical Theoretical Views of Abu Ali Ibn Sina]. *Muzykal'nye traditsii sovremennoy Rossii: mater. nauch.-prakt. konf., 28–30 noyabrya 2005 goda* [Musical Traditions of Modern Russia: Materials of the Scholarly-Practical Conference on November, 28–30, 2005]. Ed. by E. R. Sizova. Issue 1. Chelyabinsk, 2005, pp. 11–17.
6. Fazliddin Shakhobov. *Osor va pazhukhish. Nasledie i issledovanie: v 3 t.* [Fazliddin Shakhobov. Heritage and Research: In 3 Vol.]. Edited, Compiled and with Commentaries by F. A. Azizi. 2nd Ed. Dushanbe: Er-Graf, 2011. Vol. 1. 288 p.; Vol. 2. 264 p.; Vol. 3. 216 p. (In Tajik)
7. *Shashmakom: v 6 t.* [Shashmakom: In 6 Vol.]. Ed. by A. A. Abdurashidov. Dushanbe: Adib, 2016. Vol. 1: Rost. 496 p.; Vol. 2: Navo. 508 p.; Vol. 3: Buzurg. 366 p.; Vol. 4: Dugokh. 392 p.; Vol. 5: Segokh. 496 p.; Vol. 6: Irok. 352 p. (In Tajik)
8. Azizi F. Falak: Spiritual Songs of the Mountain Tajiks. *The Music of Central Asia*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2016, pp. 504–520.
9. *Der Shashmaqam aus Buchara*. Angelika Yung (Hg.). Die Notenaufzeichnung von Ari Babakhanov. Berlin: Schiller, 2010. 486 S.
10. Levin Th. *The Hundred Thousand Fools of God. Music Travels in Central Asia and Queens*. New York, Indiana: Indiana University Press, 1996. 320 p.

*About the author:*

**Faroghat A. Azizi**, Dr.Sci. (Arts), Rector, Professor, Tajik National Conservatory named after T. Sattorov (734025, Dushanbe, Tajikistan), **ORCID: 0000-0002-5758-0304**, farog48aziz@mail.ru

