

МЕТОДОЛОГИЯ  
СОВРЕМЕННОГО  
МУЗЫКОЗНАНИЯ

THE METHODOLOGY  
OF MODERN MUSICOLOGY

*Н. В. Чахвадзе*

**К вопросу о концепции макома**

**Аннотация**

В статье анализируются пространственно-временные образы, создаваемые мелодией и ритмом (усулем) в макомах цикла «Шашмаком». Автор показывает, что эти звуковые пласты сохраняют автономность, но корреспондируют друг с другом. Выявляются принципы их связи, способствующие созданию метаобразов двух типов. Несмотря на сложную структуру (наложение схем), они остаются в рамках нерасчленимого хронотопа, что позволяет сделать вывод — моделируемая в макоме картина мира максимально близка к мифопоэтической.

**Ключевые слова:** маком, мифопоэтический, хронотоп, пространство, время.

*N. V. Chakhvadze*

**On the issue of the maqom concept**

**Summary**

The article analyzes the spatiotemporal images created by melody and rhythm (an usul) in the maqoms of the “Shashmakom” cycle. The author shows that these sound layers retain autonomy, but correspond with each other. The principles of their connection are revealed, contributing to the creation of meta-images of two types. Despite the complex structure (superimposition of schemes), they remain within the framework of an indivisible chronotope, which allows us to conclude that the picture of the world modeled in the maqom is as close as possible to the mythopoetic one.

**Keywords:** maqom, mythopoetic, chronotope, space, time.

В настоящее время исследование профессиональных жанров устной музыкальной традиции, таких как маком, мугам, рага, крайне актуально. Эти жанры обретают новую жизнь в диалоге культур Востока и Запада, давно и активно влияют на композиторское творчество. И хотя их изучение началось уже в XX веке, многое до сих пор представляется неясным или спорным.

Так, например, ещё советские музыковеды неоднократно пытались охарактеризовать образно-семантическую концепцию, лежащую в основе макома или мугама, но осознавая масштабность, философскую многозначность и сложность рассматриваемого явления, делали это как бы в первом приближении. Проблема так и не была окончательно разрешена, поэтому и не утратила актуальности.

И сейчас наиболее употребимым для определения образности, экспонируемой жанрами устно-профессиональной традиции, остаётся словосочетание «медитативно-лирическая». Однако отдельные исследователи стремились конкретизировать эту характеристику, сравнивая концепцию макомно-мугамного цикла с симфонической [См.: 18; 19]. Аналогия, пусть не совсем научно-корректная (сравнивались разностадийные феномены), была не случайной. За ней стояло интуитивное ощущение: маком или мугам (как и симфония) отображают определённую систему восприятия и осознания мира.

В настоящий момент представляется возможным продвинуться в решении проблемы далее и получить новые результаты.

Цель статьи — предложить свой вариант видения концепции, лежащей в основе макомов, составивших цикл «Шашмаком».

Это можно осуществить, если использовать сведения и методы, выработанные литературоведами<sup>1</sup>. Отечественное литературоведение в XX веке реконструировало экспонируемые художественными образцами исторически различные или национально-характерные «модели мира» и представления об их опорных координатах — пространстве и времени

(О. М. Фрейденберг, М. М. Бахтин, А. Я. Гуревич, В. Н. Топоров, Е. М. Мелетинский, Г. Д. Гачев).

В трудах А. Н. Веселовского, О. М. Фрейденберг, В. Я. Проппа, В. Н. Топорова, С. Н. Бройзмана получили описание организующие принципы, определяющие структуру художественных образов на разных этапах развития человеческого сознания. Были выделены и соответствующие этим этапам схемы организации событий во времени и пространстве. Древнейшие из них, кумулятивная и циклическая, зародились в эпоху мифопоэтического мышления (дореклексивного традиционализма), когда время и пространство воспринимались как нерасчленимый хронотоп. Означенные схемы продолжили существовать в эпоху рефлексивного традиционализма; господствующее положение сохранило и хронотопичное восприятие основных координат картины мира (в музыке в это время происходило формирование музыкальных устно-профессиональных жанров, таких как маком). Позднее, вследствие постепенного сложения «рационализированной» модели мира, появилась схема «становления», утвердившаяся в эпоху антитрадиционализма.

Опираясь на эти научные данные, можно, руководствуясь опробованной литературоведами методикой, провести ряд аналогичных аналитических операций и реконструировать пространственно-временные представления, отражённые в макомах. Затем, отталкиваясь от полученных характеристик опорных координат модели мира, составить об этой модели представление.

Ещё в 1959 году Ю. Г. Кон отметил: ритмика мелодий и усулей (ритмоформул) макома автономна [См.: 1]. В 1996 году появилась работа А. Ф. Назарова «Классическая теория ийкакъ (учение о музыкальном ритме Фараби и Ибн Сины)», где утверждалось, что уже в раннем Средневековье традиционная восточная музыка экспонировала в одновременности разные «хроноартикуляционные пласты» [7. С. 30].

Проделанный автором настоящей статьи анализ позволил определить, какие парал-

лельно развивающиеся образные пласты лежат в основе ритмики и мелодики инструментальных («Мушкилот») и вокальных («Наср») частей макомов и какой тип мировосприятия их инспирирует [См.: 16].

Образ целого, создаваемый всеми усулями (ритмоформулами) в «Мушкилоте», напоминает «путь» мифологического героя, «космизирующего» пространство по мере продвижения [См.: 14]. Это образ сакрального «перво времени», постепенно превращающийся в «линейную и динамическую форму пространства» [11. С. 341].

В вокальной части усули продуцируют образ «статического или радиального пространства, воспринимаемого в виде серии расходящихся от сакрального центра концентрических кругов» [11. С. 341].

Мелодика раздела «Мушкилот» вызывает к жизни отличающиеся по историческому генезису образы<sup>2</sup>. По ним можно проследить, как менялись представления об опорных координатах модели мира — от хромотопичного к зарождению элементов «рационализированной модели», к однородному пространству и времени, понимаемому как изменение и развитие [См.: 15].

Мелодика основных напевов (шэбе) «Наср» экспонирует образы, возникшие в результате напластования исторически различных по происхождению схем, — именно с ними связан эффект «остановленного времени» [17].

Подытоживая, можно сказать, что мелос и усуль, как в отдельных пьесах, так и в разделах инструментальном и вокальном, создают две параллельно развивающиеся «линии» хромотопичных образов. Они автономны, структура их соответствует разным этапам развития образного сознания.

Осталось выяснить, какой принцип или тип связи обуславливает соотношение между охарактеризованными пластами и лежит в основе целостного хромотопичного образа пьес и разделов макома<sup>3</sup>.

Если суммировать означенные результаты, станет понятно, какие образы корреспондируют друг с другом в каждой пьесе макома. Это позволит сделать очередное обобщение: целостные образы, создаваемые мелодией и усулем, относятся к двум типам.

Первый тип возникает вследствие такого взаимодействия хромотопичных структур усуля и мелодии, которое можно назвать разнонаправленным, второй, соответственно, — однонаправленным.

Один из них экспонируется в пьесах, открывающих инструментальную часть («Гасниф», «Тарджи»), и во всех шэбе (основных напевах) вокального раздела — как результат развёртывания параллельно становящихся, но «взаимоотрицающих» друг друга феноменов. Это наложение экспонируемого усулем образа пространства, не знающего ни движения, ни времени и создаваемого мелодией образа движения, «пути» в космизируемом пространстве.

Второй тип рождается вследствие наложения взаимосоотносимых образов. В пьесах «Гардун», «Мухаммас», «Сакил» инструментального раздела создаются образы пространства, которое распространяется в процессе движения (мелодия) и «движения в статике» (усуль). В пьесах вокальной части (тарона, уфар) сочетаются образы радиального (мелодия) и не знающего ни движения, ни времени (усуль) пространств.

Примечательно, что образы первого типа в процессе восприятия ассоциируются с сакральным пространством и временем, а второго — с профанным. Именно первые делают тайное явным: позволяют не только выявить принцип, обуславливающий рождение метаобразов фонического целого на уровне пьес или разделов макома, но и приблизиться к постижению семантики макомной образности.

Целостные образы первого типа возникают вследствие действия сравнения, «предполагающего сознание раздельности сравниваемых предметов» [4. С. 125–126], в их основе единовременный контраст. Это и неудивительно. В процессе анализа творимых мелодией и усулем хромотопов отмечались особенности, свидетельствующие об исторических изменениях в восприятии времени и пространства — различные образные схемы представляли как отражение разных этапов развития образного сознания и разного (в рамках мифопоэтического) восприятия основных координат картины мира [См.: 14; 15; 16; 17]. Исторически позднейший

вариант хронотопа (наметившуюся тенденцию к обособлению времени от пространства) репрезентировала структура образов «Тасниф», «Тарджи» и шёбе — порождение образного сознания эпохи рефлексивного традиционализма, свободно оперирующего наследием дорефлективной (мифопоэтической, архаической) эпохи — приёмом сравнения. Интересно другое: реализуемый принцип сравнения хронотопичных образов, творимых мелодией и усулем, осознаваемых как «различные», нацелен в названных пьесах не на разрушение и отрицание<sup>4</sup> исходного синкретизма<sup>5</sup>, а на выявление и утверждение его.

Если вспомнить этапы становления хронотопов, создаваемых мелодией в названных пьесах, и соотнести их с аналогами, продуцируемыми усулем, обнаружится интересная закономерность: с третьей четверти формы (аудж) проявляется их сходство. Так, в «Тасниф» и «Тарджи» нерасчленённый хронотоп, порождаемый мелодией, как бы «расслаивается» [15]: в форме «пешрав» линия хона начинает ассоциироваться с раздающимся пространством и постепенно растягивающимся (останавливающимся) временем, бозгуй — с образом первопространства без времени и движения<sup>6</sup> или, что одно и то же, — «стоячего» (циклического, пульсирующего) времени, а именно этот образ с начала пьесы утверждает усуль. Подобные метаморфозы претерпевает и образ, источник которого мелодия шёбе: в момент ауджа (кульминация) возникает эффект «остановленного времени» (связанный с действием глубинных структурных закономерностей), то есть проявляется образ первопространства (без времени, без движения) — аналог образу, создаваемому усулем [См.: 17]. Различие образов, творимых мелодией и усулем, очевидное в начале развёртывания мелодии, к моменту окончательной кристаллизации формы снимается. При помощи разных средств в названных инструментальных и вокальных пьесах в ходе развёртывания автономных параллельно становящихся хронотопов (мелодия и усуль) осуществляется одна и та же цель: проявляется их тождество.

То есть в описанном случае сравнение действует как приём, который за внешним разли-

чием форм позволяет увидеть семантическую идентичность. В таком контексте усуль представляется репрезентантом изначально данных сущностных начал, а мелодия — тех же начал, но обнаруживающих себя не сразу.

Принимая во внимание, что окончательному сложению макома предшествовала многовековая история и что усуль — феномен более древнего происхождения [См.: 14], можно предположить, что усуль выражает извечные природные ритмы, а мелодия несёт на себе отпечаток изменчивой человеческой истории. Взаимодействие этих образов приводит к возникновению особого хронотопа, открывающего слушателю возможность ощутить глубинную взаимосвязь между человеком и Космосом.

Причём постижение этого единства в процессе становящегося целого осуществляется в духе суфийской рефлексии — предполагает особое интеллектуальное усилие и чаемый эмоциональный результат. В известной мере первое аналогично «беседе с мыслью на ристалище признания божественного единства» [2. С. 502], второе — «кратковременным настроениям, своего рода порывам, налетающим на путника во время прохождения им пути... божественной милости („хал“)» [2. С. 510], которая «собственными усилиями путника достигнута быть не может» [2. С. 511].

Хронотопичные метаобразы второго типа, вызывающие ассоциации с «профанным», — результат сопоставления в одновременности взаимосоотносимых образов по принципу подобия.

В отличие от образов первого типа, они проще по структуре, здесь «подобие» открывается достаточно скоро, на начальном этапе развития формы. Возникает ассоциация с закреплением уже установленной связи макро- и микрокосма. В инструментальных пьесах, следующих за «Тасниф» и «Тарджи», — в процессе становления ритмоформулы, в вокальных тарона и уфарах — к концу первой строфы.

Здесь реализуется структура более древняя, чем сравнение, — параллелизм, подчёркивающий общее между разными явлениями. По мнению Веселовского, когда «аналогия сказывалась особенно рельефно... параллелизм склонялся к

идее уравнивания, если не тождества» [4. С. 129]. В данной ситуации различие оказывается «выраженным», а характерный для архаического мифопоэтического сознания синкретизм<sup>7</sup> «проявляется» постепенно.

Описанные принципы, или типы связи, обуславливающие взаимоотношения мелодии и усуля (нацеленный на выявление тождества сравниваемых феноменов единовременный контраст, параллелизм, сквозь который явно просвечивает тождество), — не что иное, как формы проявления архаического генетического кода на уровне пространственно-временной структуры целого. И одна из форм реализации диалога образных языков раннего (семантическое тождество, параллелизм) и позднего (сравнение) генезиса. Целостный хронологический образ позднего происхождения, продукт творческой воли создателя-импровизатора эпохи рефлексивного традиционализма, осознающего не только «раздельность сравниваемых предметов», художественного и реального времени<sup>8</sup>, но и «раздельность» микро- и макрокосма, в процессе развёртывания «перерождается»<sup>9</sup> в образ архаический, проявляет свою синкретическую природу и отражает мифопоэтическое мироощущение импровизатора, на интуитивном уровне сохранившего память о восприятии мира «в форме равенств и повторений» [13. С. 51]. В условиях господства эстетики традиционализма и устного бытования жанра<sup>10</sup> последнее свидетельствует, что у носителей традиции непосредственное переживание физических (не только художественных) пространства и времени не претерпевает кардинальных изменений — в основе своей остаётся мифопоэтическим [См.: 16].

Осталось отметить, что на уровне макама в целом параллельно развёртывающиеся усуль и мелодия, действуя относительно автономно, но однонаправленно (и здесь связь между ними осуществляется по принципу параллелизма — при выраженном различии проявляется синкретизм), продуцируют мифопоэтические хронологические структуры: господствующий образ линейного динамического пространства (пути)<sup>11</sup> в «Мушкилот», статического или радиального пространства в «Наср».

Необходимо отметить, что в данной ситуации в воображении современника при прослушивании инструментальной части возникают аналогии с векторно-направленным временем, а восприятие вокальной рождает образ «оставленного» или кругового времени. Непосредственное восприятие целостной хронологической модели макама как схемы «от вектора к кругу» и породило, вероятно, трактовку отдельными исследователями «Мушкилот» как «вступления», а «Наср» как «основного» раздела макама [См.: 8. С. 70]. Думается, это не совсем верно. В рамках мифопоэтической системы координат семантические функции инструментальной и вокальной частей макама предстают равнозначными (хотя и не идентичными). Представляется, в «Мушкилот» и «Наср» можно увидеть отражение и общих для любого мифопоэтического сознания черт восприятия пространства-времени, и тех, что обусловлены особенностями образа жизни людей в архаическую эпоху [См.: 11. С. 341]. Эта характеристическая примета выделяет маком среди прочих устно-профессиональных жанров. Все они (маком в том числе) относятся к наследию, ассоциирующемуся с достижениями городской культуры, и, казалось бы, должны отражать мифопоэтические пространственные представления, сложившиеся у земледельческих народов. Так и обстоит дело с рагой или мугамом. Но осуществляющийся в макоме способ пространственно-временной организации музыкальной материи наталкивает на мысль об отражении мифопоэтических пространственных представлений как земледельческих, так и кочевых народов.

Исторические данные не опровергают того факта, что столь грандиозное музыкальное полотно, как «Шашмаком», могло окончательно оформиться в городской среде. Однако его истоки правомерно искать в том центрально-азиатском регионе, через который проходили многовековые военные и торговые маршруты.

Подвергаясь постоянным набегам кочевников, оседавших и ассимилировавшихся на этих землях, эта часть Азии представляла собой «гигантский котёл», где в течение веков постоянно переплавлялись и перемешивались разнообразные этносы и этнические группы (арабо-му-

сультманский элемент был здесь не первым и не последним).

Особенности пространственно-временного становления (ладоинтонационного и ритмического) раги или мугама делают правомочным их сравнение с серией расходящихся от центра концентрических кругов (в качестве центра выступают начальные части: в раге — алапа, в мугаме — дерамед, «зёрна» становящегося целого) и позволяют говорить об отражённом восприятии пространства «статического» или «радиального», «концентрического» — такое восприятие названной координаты было присуще земледельческим народам. Начальные же части макомов («Тасниф») — «сгустки» музыкальной материи — в процессе ритмического и ладоинтонационного развёртывания демонстрируют тенденцию к наложению двух пространственно-временных моделей: и концентрической, и линейно-динамической — аналога «пути» кочевника [См.: 11. С. 341]. Открывающие маком пьесы являются «прологом» всего цикла, где в процессе последовательного развёртывания находят реализацию обе модели: линейно-динамическая (в инструментальном разделе «Мушкилот»<sup>12</sup>), концентрическая (в вокальном разделе «Наср»).

Напрашивается вывод: представленная в макоме времяпространственная система может быть результатом сосуществования в памяти его импровизаторов-создателей разных по происхождению моделей пространства и времени: моделей, восходящих к переживаниям-представлениям об этих координатах, сложившимся у земледельческих и кочевых народов [См.: 11. С. 341].

Подводя итоги, заметим: сказанное не исключает моментов семантической общности между разными жанрами устной профессиональной традиции: рагой, мугамом, макомом и т. п. Как указывалось, уже внешняя форма их реализации, предполагающая полифонию (или последовательность) инструментально-вокального и хореографического начал, заставляет вспомнить об одном и том же — синкретическом архаическом обряде. На сходство с обрядом указывает и логика становления репрезентируемых этими жанрами простран-

ственно-временных структур (обуславливающих возможность «выхода» за пределы эмпирического пространства и времени).

Опираясь на результаты, полученные при исследовании макома, можно выдвинуть предположение: в основе своей логика развёртывания музыкального хронотопа определяется мифопоэтическими космологическими представлениями<sup>13</sup>.

Так, ряд операций и их последовательность — установление космического пространства, создание космической опоры, наполнение пространства и т. д. — вызывают аналогии с постепенным выявлением во вступительной части макома («Тасниф») опорных звуков лада, кристаллизацией типичных для данного лада оборотов — формированием интонационно-ладовых «первомоделей», «первообразов», предопределяющих дальнейшее или предвосхищающих дух целого<sup>14</sup>. Ряд этот может быть продолжен: в вокальной части («Наср»), завершаемой танцевальными «уфарами», происходят события, вполне сравнимые с распространением космоса вовне (интонационное и ладовое развитие); установлением связей между микро- и макрокосмом (шёбе), всеми объектами, наполняющими пространство, и сакральным центром (ладоинтонационные связи, «намуды»); с пластическим (танец) освоением пространства, напоминающим «семантическое обживание» в мифе.

Проведённая аналогия кажется тем более перспективной, что открывает возможность приблизиться к пониманию философской сути концепции, утверждаемой рассматриваемыми жанрами. Уже отмечалось, что ещё советское музыковедение проводило параллели между симфонией и макомно-мугамным циклом. Если вспомнить, что жанр классической симфонии отражает «рационализированную» научную картину мира, ту, какой она представлялась просвещённому и знакомому с философией Гегеля и Фейербаха европейцу, можно точнее обозначить различия. Инструментально-вокальный макомный цикл также являет собой образ «картины мира». Но совсем другой. Маком видится отражением метафизических представлений, основанных на интуитивном знании и созер-

цании; он заставляет вспомнить философские и мистические идеи наследовавших Платону и Плотину мусульманских мыслителей и позволяет говорить о концепции, связанной с воссозданием картины мира, в котором ещё живо синкретическое представление о Космосе как нерасчленённом единстве «я» и природы. Картины мира, максимально близкой мифопоэтической.

## *Примечания*

- <sup>1</sup> Сходный путь избран в исследовании А. В. Кудрявцева и Е. М. Смирновой [5].
- <sup>2</sup> Все они основываются на разных вариантах формы «пешрав» (букв. «движущийся вверх»). Форма «пешрав» с её композиционными единицами «хона» и «бозгуй» представляет собой отдалённый аналог рондо. Хона экспонирует развивающееся и растущее мелодическое построение, бозгуй — неизменное и повторяющееся. Близки по интонационному строю.
- <sup>3</sup> Уточним: цель, которая здесь ставится, ориентирована на выявление некоего «первопринципа», отражающего определённый тип сознания, а не конкретного «музыкального механизма», позволяющего соотнести в одновременности разные хроноартикуляционные пласты. Последняя проблема требует самостоятельного исследования.
- <sup>4</sup> С. Н. Бройтман, анализирующий систему тропов в словесном творчестве, указывает, что «сравнение, особенно его полная форма», включает в себя субъект сравнения, его объект и компаративную частицу («не») [См.: 3. С. 146.].
- <sup>5</sup> Напомним, что в эпоху синкретизма (мифопоэтическую, дорефлективного традиционализма) «на всех уровнях целого (в образе, сюжете, персонаже) действует принцип семантического тождества при различии форм, причём различие есть лишь внешнее проявление внутреннего единства» [3. С. 16].
- <sup>6</sup> На определённом участке формы очередное вступление бозгуя начинает ощущаться как *ostinato*.
- <sup>7</sup> Напомним, архаический образ — продукт синкретического мышления, базируется на восприятии различия как внешней формы проявления внутренней нерасчленённости: «образ выполнял функцию тождества; система первобытной образности — это система восприятия мира в форме равенств и повторений...» [13. С. 51].
- <sup>8</sup> Возможно даже проводящего различие между пространством и временем, о чём писалось при анализе инструментальной части [См.: 14].
- <sup>9</sup> Точнее было бы сказать «модулирует», поскольку «перерождение» такого рода возможно только в музыке (модулирующая форма).
- <sup>10</sup> С XVIII века по первую половину XX века.
- <sup>11</sup> За исключением пьес «Тасниф» и «Тарджи». «Тасниф», как уже отмечалось, является «прологом» всего макомного цикла и предвосхищает «образное движение» обеих частей, поэтому господствующим оказывается образ «первовремени»-«первопространства». «Тарджи» примыкает к «Таснифу».
- <sup>12</sup> От пьесы, следующей после «Тасниф» и «Тарджи», — к последней, завершающей раздел.
- <sup>13</sup> Как установлено, мифопоэтическое космологическое мировоззрение, а главное, операционные приёмы, выработанные в его рамках, сохраняют значение «образца и модели» и в последующие эпохи [См. об этом: 10].
- <sup>14</sup> Как пишет И. Р. Раджабов, «первая инструментальная часть — тасниф — определяет характер всего макома, её мелодико-интонационный материал часто используется в других частях (не только инструментальных, но и вокальных), подвергаясь мелодико-ритмическому варьированию» [9. Стб. 478]. Сходные процессы происходят и в мугаме [См.: 6. С. 48].



## Список литературы

## References

1. Акбаров И. А., Кон Ю. Г. Бухарские макомы // Узбекская народная музыка. Т. 5: Бухарские макомы. Ташкент: Госиздат художественной литературы УзССР, 1959. С. XVIII–XXX.  
*Akbarov I. A., Kon Yu. G. Buharskie makomy [Bukhara Maqam]. Uzbekskaia narodnaia muzyka. Vol. 5: Buharskie makomy. Tashkent, Gosizdat hudozhestvennoy literatury UzSSR, 1959, pp. XVIII–XXX. (In Russ.)*
2. Бертельс Е. Э. Происхождение суфизма и зарождение суфийской литературы // Суфии. Восхождение к истине. М.: ЭКСМО, 2003. С. 477–621.  
*Bertel's E. E. Proiskhozhdenie sufizma i zarozhdenie sufijskoj literatury [Origin of Sufism and the birth of Sufi literature]. Sufii. Voskhozhdenie k istine. Moscow, EKSMO, 2003, pp. 477–621. (In Russ.)*
3. Бройтман С. Н. Историческая поэтика // Теория литературы: В 2 т. Т. 2. 2-е изд., испр. М.: Издательский центр Академия, 2007. 368 с.  
*Brojtmann S. N. Istoricheskaya poetika [Historical poetics]. Teoriya literatury: in 2 Vol. Vol. 2. 2nd ed. Moscow, Izdatel'skij centr Akademiya, 2007, 368 p. (In Russ.)*
4. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. 3-е изд. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. 647 с.  
*Veselovskij A. N. Istoricheskaya poetika [Historical poetics]. 3rd ed. Moscow, Izdatel'stvo LKI, 2008, 647 p. (In Russ.)*
5. Кудрявцев А. В., Смирнова Е. М. Соотношение слова и музыки в «русской песне»: к вопросу о генезисе жанра // Музыка. Искусство, наука, практика. 2023. № 2(42). С. 9–25.  
*Kudryavcev A. V., Smirnova E. M. Sootnoshenie slova i muzyki v "russkoj pesne": k voprosu o genezise zhanra [The relationship between words and music in the "Russian song": on the question of the genesis of the genre]. Music. Art, research, practice. 2023, no. 2(42), pp. 9–25. (In Russ.)*
6. Махаммадзаде Ф. И. Бардашт в азербайджанском мугамном дастгяхе «Хумаюн» // Музыка. Искусство, наука, практика. 2023. № 1(41). С. 47–55.  
*Mahammadzade F. I. Bardasht v azerbajdzhanskom mugamnom dastgyahe "Humayun" [Bardasht v azerbajdzhanskom mugamnom dastgyahe "Humayun"]. Music. Art, research, practice. 2023, no. 1(41), pp. 47–55. (In Russ.)*
7. Назаров А. Ф. Классическая теория ийкак (учение о музыкальном ритме Фараби и Ибн Сины). Автореф. дис. ... д-ра. искусствоведения. Ташкент: НИИ искусствознания им. Хамзы, 1996. 34 с.  
*Nazarov A. F. Klassicheskaya teoriya ijka (uchenie o muzykal'nom ritme Farabi i Ibn Siny) [Classical theory of iyq (the doctrine of musical rhythm by Farabi and Ibn Sina)]. Abstract of Doctor's degree dissertation. Tashkent, Nauchno-issledovatel'skiy institut iskusstvovoznaniya im. Hamzy, 1996, 34 p. (In Russ.)*
8. Плахов Ю. Н. Художественный канон в системе профессиональной восточной монодии (на материале инструментальной музыки народов Средней Азии). Ташкент: ФАН, 1988. 160 с.  
*Plahov Yu. N. Hudozhestvennyj kanon v sisteme professional'noj vostochnoj monodii (na materiale instrumental'noj muzyki narodov Srednej Azii) [The artistic canon in the system of professional eastern monody (based on the instrumental music of the peoples of Central Asia)]. Tashkent, FAN, 1988, 160 p. (In Russ.)*
9. Раджабов И. Р. Маком // Музыкальная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1976. Т. 3. Стб. 407–409.  
*Radzhabov I. R. Makom [Maqam]. Muzykal'naya enciklopediya. Vol. 3. Moscow, Sovetskaya Enciklopediya, 1976, col. 407–409. (In Russ.)*
10. Топоров В. Н. Космогонические мифы и космологические представления // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1997. С. 6–9.  
*Toporov V. N. Kosmogonicheskie mify i kosmologicheskie predstavleniya [Cosmogonic myths and cosmological ideas]. Mify narodov mira: Enciklopediya: in 2 Vol. Vol. 2. Moscow, Sovetskaya Enciklopediya, 1997, pp. 6–9. (In Russ.)*
11. Топоров В. Н. Пространство // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1997. С. 340–342.  
*Toporov V. N. Prostranstvo [Space]. Mify narodov mira: Enciklopediya: in 2 Vol. Vol. 2. Moscow, Sovetskaya Enciklopediya, 1997, pp. 340–342. (In Russ.)*
12. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. 3-е изд. испр., доп. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. 896 с.  
*Frejdenberg O. M. Mif i literatura drevnosti [Myth and literature of antiquity]. 3rd ed. Ekaterinburg, U-Faktoriya, 2008, 896 p. (In Russ.)*
13. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.  
*Frejdenberg O. M. Poetika syuzheta i zhanra [Poetics of plot and genre]. Moscow, Labirint, 1997, 448 p. (In Russ.)*
14. Чахвадзе Н. В. Усули макома и продуцируемый ими пространственно-временной образ // Вест-

- ник ЧелГУ. Филология. Искусствоведение. 2011. Вып. 58. № 25(240). С. 174–181.
- Chakhvadze N. V.* Usuli makoma i produciruemyj imi prostranstvenno-vremennoj obraz [The efforts of the maqam and the spatio-temporal image they produce]. *Vestnik ChelGU. Filologiya. Iskustvovedenie*. 2011, Iss. 58, no. 25 (240), pp. 174–181. (In Russ.)
15. *Чухвадзе Н. В.* Мелодика инструментальных частей Шашмакома как отражение меняющихся представлений о времени и пространстве // Музыкаведение. 2012. № 1. С. 18–22.
- Chakhvadze N. V.* Melodika instrumental'nyh chastej Shashmakoma kak otrazhenie menyayushchihsy predstavlenij o vremeni i prostranstve [Melody of instrumental parts of Shashmaqam as a reflection of changing ideas about time and space]. *Muzykovedenie*. 2012, no. 1, pp. 18–22. (In Russ.)
16. *Чухвадзе Н. В.* О некоторых особенностях пространственно-временной системы, моделируемой в Шашмакоме // Музыкаведение. 2011. № 8. С. 24–28.
- Chakhvadze N. V.* O nekotoryh osobennostyah prostranstvenno-vremennoj sistemy, modeliruemoj v Shashmakome [On some features of the space-time system modeled in Shashmakam]. *Muzykovedenie*. 2011, no. 8, pp. 24–28. (In Russ.)
17. *Чухвадзе Н. В.* Образ остановленного времени в шебе Шашмакома // Музыка. Искусство, наука, практика. 2023. № 3(43). С. 45–54.
- Chakhvadze N. V.* Obraz ostanovlennogo vremeni v shyobe Shashmakoma [The image of the established time in the Shashmaqom sheba]. *Music. Art, research, practice*. 2023, no. 3(43), pp. 45–54. (In Russ.)
18. *Шахназарова Н. Г.* Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. М.: Советский композитор, 1983. 152 с.
- Shahnazarova N. G.* Muzyka Vostoka i muzyka Zapada. Tipy muzykal'nogo professionalizma [Music of the East and music of the West. Types of Musical Professionalism]. Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1983, 152 p. (In Russ.)
19. *Янов-Яновская Н. С.* Макомы и узбекская симфоническая музыка (к проблеме взаимодействия восточного и европейского профессионализма) // Советская музыкальная культура. История. Традиции. Современность: Сборник статей. М.: Музыка, 1980. С. 107–135.
- Yanov-Yanovskaya N. S.* Makomy i uzbekskaya simfonicheskaya muzyka (k probleme vzaimodejstviya vostochnogo i evropejskogo professionalizma) [Maqam and Uzbek symphonic music (to the problem of interaction between Eastern and European professionalism)]. *Sovetskaya muzykal'naya kul'tura. Istoriya. Tradicii. Sovremennost'*. Moscow, Muzyka, 1980, pp. 107–135. (In Russ.)

---

### Об авторе

**Чухвадзе Натэлла Владимировна** — доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории и истории музыки Магнитогорской государственной консерватории (академии) имени М. И. Глинки. Россия, Магнитогорск. natella-artur@mail.ru

---

### About author

**Chakhvadze Natella Vladimirovna** — Doctor of Art History, Associate Professor, Professor of the Department of Theory and History of the Music Magnitogorsk State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka. Russia, Magnitogorsk. natella-artur@mail.ru