

В. А. СЕДЫХ

*Ростовская государственная консерватория (академия)
им. С. В. Рахманинова*

УДК 781.7: 82-1

**ТУРЕЦКИЙ МАКАМ:
К ПРОБЛЕМЕ НАЦИОНАЛЬНОГО СВОЕОБРАЗИЯ**

На протяжении нескольких столетий в Турции активно развивалась классическая музыка устной традиции, основным определением которой является понятие «макам». В советском-российском музыкознании имеется представление об арабско-иранской музыкальной традиции. В фундаментальной работе Г. Шамилли демонстрируется большое разнообразие толкований термина, которые касаются религиозных понятий, стиля мысли, литературы, особенностей музыкального языка и т. д. [3, с. 193, 227]. Термин «макам» применяется в теоретическом музыкознании в двух основных значениях: 1) его связывают с понятием лада, 2) макамом обозначают характерные жанры устной традиции стран Ближнего и Среднего Востока [2, с. 399-400]. Однако о турецком макаме в публикациях отечественных исследователей практически ничего не сказано, что побуждает нас обратиться к работам турецких авторов.

Иногда бытует мнение, что турецкий макам как самостоятельная музыкальная традиция не существует, – это тот же арабский макам. Конечно же, мы не оспариваем тот факт, что турецкий макам генетически произошел от арабского. Более того, макаменная традиция разных народов исламского мира, включая страны Западной Азии, Северной Африки, Южной Азии и Средней Азии обусловлена арабскими влияниями начиная с XV-XVI веков. В то же время, в каждом из регионов постепенно складываются собственные особенности традиционной профессиональной культуры, в результате чего появляются мугам – в азербайджанской музыке, маком – в узбекской и таджикской, мукам – в уйгурской и т. д. Турция не является исключением из этого правила, именно поэтому закономерно, что турецкие учёные видели необходимость выявить своеобразие турецкой классической музыки устной традиции¹.

Первые исследования турецкого макама появились только в начале XX века, когда положение в культурной, в том числе, музыкальной жизни страны существенно изменилось (в связи с коренными государственно-политическими и социально-экономическими преобразованиями). До этого времени знания о турецком макаме были косвенными, поскольку основные сведения черпались из трудов средневековых арабских учёных – Абу Юсифа Кинди, Абу Наср Фараби, Сафи ад-Дина ал-Урмави, Махмуд ибн-Масуда

Ширази. Подобно другим странам исламского мира, в Турции наибольшее распространение получила теоретическая система ал-Урмави, описанная в его трудах «Шарафийский трактат об основах композиции» и «Книга о музыкальных кругах» (1236).

Как отмечает Аладдин Явашча, в Турции, начиная с 1883 года, три духовных наставника ордена Мевлеви – Джелаледдин Эфенди, Атаулла Эфенди и Хюзейин Фэхреддин Деде Эфенди – стали изучать арабскую теорию музыки [17]. Полученные знания они передали своим ученикам, среди которых выделяются Рауф Йекта Бей², Супхи Эзги и Садеддин Арель³. Опираясь на трактаты ал-Урмави, турецкие исследователи уже XX века стремились выявить своеобразие собственной музыкальной традиции, исходя из сравнения ладовзвукорядной основы арабских и турецких макамов.

Начиная с 1913 года Бей, Эзги и Арель активно занимаются изучением макамов. Работы этих учёных, можно сказать, заложили основы теории турецкой музыки. В результате совместных усилий в 1922 году впервые было написано исследование «Теория и история турецкой музыки» («Nazariyat ve Tarihi Türk müsiği»). «Создавая этот труд, каждый из учёных понимал его достоинства и недостатки, – писал С. Арель. – Достоинство в первую очередь в том, что это исследование дало первый сдвиг в сторону развития теории турецкой музыки – здесь же и недостаток – велико влияние арабской теоретической системы» [5, с. VII-VIII]. Отметим, что Бей, Эзги и Арель были не только теоретиками – они активно занимались собирательством и расшифровкой макамов, сочиняли музыку, характерную для малых жанров макама, а также хорошо владели музыкальными инструментами и сами исполняли макамы.

Вследствие многолетней работы у каждого из трёх авторов сложились свои представления об особенностях теоретической системы турецкой музыки. Так, Бей в 1924 году издаёт работу «Теория турецкой музыки» («Türk Müsikisi Nazariyatı»). Эзги в соавторстве с Уздилеком, который привнёс в исследование сведения о физических свойствах звука с точки зрения математики и физики, пишет труд под названием «Круги» («Edvâr» – год издания не известен). Впоследствии этот же автор задумывает фундаментальный труд «Теория и практика турецкой музыки»

(«Amelî ve Nazarî Türk Musikîsi») в пяти томах, которые были опубликованы в течение 18 лет (1935-1953). Арель создает «Учебник по теории турецкой музыки» («Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri»). Он не увидел света при жизни автора, и лишь в 1968 году был издан его учениками.

Необходимо подчеркнуть, что в каждом из перечисленных исследований воплотился индивидуальный авторский взгляд на теорию турецкой музыки. Однако у всех троих исследователей сохраняется и связь с арабской теорией. Подобно ал-Урмави все три автора уделяют первоочередное внимание интервальной системе. Главный вопрос в сопоставлении арабского макама с турецким заключён в выявлении специфики последнего. Отвечая на него, турецкие исследователи фиксируют отличие в интервальной и ладозвукорядной системах, соотношения тетракордов и пентакордов, а также в метроритмической организации. Они высказывают предположение, что именно эти факторы актуальны для выявления своеобразия турецкого макама. Коротко осветим наиболее важные вопросы.

Звуковой материал музыки. Для восточных традиционных культур, как известно, характерна микрохроматика. Основой учения ал-Урмави является семнадцатиступенный звукоряд (схема 1), который образуется в результате деления струны в объёме октавы на 17 частей [1, с. 49-51].

Схема 1. 17-ступенный звукоряд ал-Урмави



Арель, исследуя множество образцов турецкого макама, указывает на 24 тона в октаве, где каждый звук имеет своё название. Такой же позиции придерживается и Эзги, отличие состоит лишь в том, что названия звуков у них не совпадают (см. Таблицу 1).

Отсюда уже можно сделать вывод, что более дробное деление октавы (схема 2) даёт большее количество интервалов, следовательно, и вариантов образования ладов-макамов.

Схема 2. 24-ступенный звукоряд Ареля



Интервалы. В арабской теоретической системе ал-Урмави принято деление интервалов на две группы: большие гармоничные интервалы и малые гармоничные интервалы (для более доступного объяснения интервалов мы воспользуемся европейской системой обозначений при совпадении с арабской). Группа больших гармоничных интервалов включает 1) двойную октаву, 2) дуодециму, 3) ундециму, 4) ок-

Таблица 1. Названия звуков

Названия звуков по системе С. Ареля	Названия звуков по системе С. Эзги
1. Kaba Çargah	1. Kaba çârîgâhla nim kaba hicaz
2. Kabaram Hicaz	2. Nim kaba hicazla kaba hicaz
3. Kaba Hicaz	3. Kaba hicazla kaba dik hicaz
4. Kaba dik Hicaz	4. Kaba dik hicazla yegâh
5. Yegâh	5. Yegâhla nim kaba hisar
6. Kaba nim hisar	6. Nim kaba hisarla kaba hisar
7. Kaba hisar	7. Kaba hisarla dik kaba hisar
8. Kaba dik hisar	8. Dik kaba hisarla Hüseyinî
9. Aşiran	9. Hüseyinî aşiranla acem
10. Acemaşiran	10. Acem aşiranla dik acem
11. Dik Acem aşiran	11. Dik acem aşiranla ırak
12. Irak	12. Irakla geveşt
13. Geveşt	13. Geveşt ile dik geveşt
14. Dikgevest	14. Dik geveşt ile rast
15. Rast	15. Rast ile nim zirgüle
16. Nimzirgüle	16. Nim zirgüle ile zirgüle
17. Zirgüle	17. Zirgüle ile dik zirgüle
18. Dikzirgüle	18. Dik zirgüle ile dügâh
19. Dügâh	19. Dügâhla kürdî
20. Kürdi	20. Kürdî ile dik kürdî
21. Dik Kürdi	21. dik kürdî ile segah
22. Segah	22. Segahla puselik
23. Buselik	23. Puselikle dik puselik
24. Dik Buselik	24. Dik puselikle çârîgâh

таву, 5) чистую квинту, 6) чистую кварту. В группу малых гармоничных интервалов входят 1) *Танини* – большой тон, 2) *Муджаннаб* – малый тон, 3) *Бакйиа* – малый полутоном⁵. Отметим, что рассуждения в арабской теории музыки касаются тех интервалов, которые, с одной стороны, фиксируют линейную сущность звукового материала, а с другой, – интервалы, охватывающие непосредственно тетракорды и пентакорды. Остальным интервалам – терциям, секстам, септимами – внимание не уделяется, поскольку скачкообразное движение противоречит природной сущности арабской музыки. Таким образом, ал-Урмави выделяет в общей сложности 9 интервалов, которые могут образовывать различные варианты тетракордов и пентакордов [1, с. 56-59].

Обозначим некоторое отличие турецкой теории музыки от арабской. Отметим, что турецкие исследователи охватывают большее число интервалов, включая скачки. Возможно, это связано с влиянием европейской музыкальной практики и теории. Что касается секундово-мелодических связей, то в ту-

речкой теории мы наблюдаем большую детализацию интервалов, соответствующую 24-ступенному звукоряду. Так, в системе Бея три группы интервалов: большие, средние и малые. К большим относятся: 1) октава, 2) ундецима, 3) дуодецима и 4) квинтдецима. В группу средних входят квинты и кварты, в малые: 1) *Nâkis dörtilü* (чуть меньше кварты), 2) *Zi'if tanini* (сочетание двух больших целых тонов – «терция Пифагора»), 3) большая терция (соответствующая европейской системе интервалов), 4) *Orta üçlü* – средняя терция (большой целый тон + большой полутон), 5) малая терция, 6) *Zâid tanini* (большой целый тон + комма), 7) *Tanini* (большой целый тон), 8) *Büyük mücennep* (малая часть целого тона), 9) *Nâkis büyük mücennep* (чуть меньше малой части целого тона), 10) *Zâid küçük mücennep* (чуть больше большого полутона), 11) *Küçük mücennep* (большой полутон), 12) *Zâid bakiye* (чуть больше малого полутона), 13) *Bakiye* (малый полутон), 14) *Orta bakiye* (средний малый полутон), 15) *Küçük bakiye* (меньше малого полутона), 16) *Irha* (мельчайшее отклонение от звука, применяемое при трели) 17) *Fazla* (большой целый тон + малая часть целого тона). Таким образом, 23 интервала организованы в сложную систему, образующую различные сочетания звуков в ячейках лада – в тетрахордах и пентахордах (хотя Бей отмечает, что не все звуки употребимы на практике, также как и все возможные варианты сочетания тетрахордов и пентахордов).

Эзги делит интервалы иначе – на 12 групп: 1) октавы, 2) квинтдецимы, 3) ноны, 4) децимы, 5) ундецимы, 6) дуодецимы, 7) септимы, 8) сексты, 9) квинты, 10) кварты, 11) терции, 12) секунды. Каждая из этих групп, в свою очередь, имеет несколько интервалов, как правило, не совпадающих с интервалами европейской системы, что обусловлено 24-ступенным звукорядом. Если в первую, вторую, пятую и шестую группу входят только чистые интервалы, то например, в третью входят: большая нона, октава + малая часть целого тона, октава + большой полутон, октава + малый полутон и т. д.

Арель делит интервалы исходя из секундовых соотношений. Автор выделяет пять разновидностей секунды: 1) *bakiye* – малый полутон, 2) *küçük mücennep* – большой полутон, 3) *büyük mücennep* – малая часть целого тона, 4) *tanini* – большой целый тон, 5) *artık ikili* – увеличенная секунда. Для удобства прочтения нотных образцов Арель создал свою систему обозначения знаков альтерации.

Следует отметить, что из числа перечисленных трудов трёх основоположников турецкой теории музыки наиболее распространённым является учебник Ареля по теории турецкой музыки, который имеет практическое применение в разных музыкальных учебных заведениях Турции. Он чётко структурирован, а вся теоретическая система сопровождается многочисленными нотными образцами оригиналь-

ных макамов, что наглядно демонстрирует то или иное теоретическое положение. В своем учебнике Арель отразил свой индивидуальный подход в трактовке интервалов и ладообразовании, хотя концептуально он также опирается на традиции, заложенные арабскими учёными. Остановимся более подробно на некоторых положениях книги Ареля.

Тетрахорды и пентахорды. Лады. В книге Аммара, где изложены положения трактата ал-Урмави, подробно описываются способы образования ладов, основанные на принципе последовательного присоединения к каждой из семи разновидностей тетрахордов каждой из двенадцати разновидностей пентахордов. В общей сложности это дает 84 различных ладообразовании. Несмотря на такое внушительное количество, на практике используют 12 ладовых структур – макамов, имеющих следующие названия: *Ушишак, Нава, Абуслик, Раст, Ирак, Исфахан, Зирафканд, Бузрук, Занкуля, Рахви, Хусейни, Хиджази* [1, с. 63].

Так же, как и арабские, турецкие лады-макамы образуются путём соединения тетрахордов и пентахордов, а также пентахордов и тетрахордов. Отличие от арабских ладов здесь состоит в том, что в турецкой музыке всего шесть основных тетрахордов и шесть основных пентахордов, которые имеют одинаковые названия: 1) *Çargah* (Чаргах), 2) *Buselik* (Буселик), 3) *Kürdi* (Кюрди), 4) *Uşşak* (Ушшак), 5) *Rast* (Раст), 6) *Hicaz* (Хиджаз) (схема 3).

Схема 3. Тетрахорды и пентахорды турецких ладов



Соединив поочередно шесть тетрахордов и шесть пентахордов, Арель выявил 13 звукорядов-макамов, которые встречаются в турецкой музыке на практике: *Чаргах, Буселик, Кюрди, Раст, Ушишак, Хусейни, Нева, Хиджаз, Хюмайун, Ужжсал, Зенгюле, Карджыар, Сужинак* (см. схему 4).

Как было сказано ранее, турецкие макамы ведут происхождение от арабских ладов. Но между ними нет полного тождества. Вопрос сходства и отличия арабских и турецких макамов довольно сложен. Если сравнить названия 12 арабских и 13 турецких ладов, то увидим, что даже при совпадении названий структуры ладов-макамов не всегда тождественны. В турецких ладах преобладают увеличенные секунды, чего не наблюдается в арабских макамах. Подобные интервалы мы увидим в ладах *Буселик, Хиджаз, Хюмайун, Ужжсал, Зенгюле, Карджыар, Сужинак*. Но следует заметить, что благодаря постоянной ассимиляции ладовых структур и совершенствованию исполнительской практики, количество ладозвукорядов, которые отмечаются теоретиками, возрастает почти в арифметической прогрессии. Иногда в

Схема 4. Звукоряды турецких ладов

Чаргях

Буселик

Кюрди

Раст

Ушшак

Хюсейни

Нева

Хиджаз

Хюмайун

Ужжал

Зенгюле

Карджыар

Сужинак

турецкой музыке фиксируют существование более четырёхсот макамов; однако большинство из них на сегодняшний день не исполняется⁶.

Таким образом, при несомненных связях турецко-го макама с арабским между ними есть и очевидные отличия. Не отметая фундаментальные положения арабской теории, учитывая многие существующие параллели с арабским макамом, турецкие исследователи создали свою теоретическую систему, которая безусловно доказывает, что в турецкой музыке сложилась особая ветвь макаменной традиции, свои собственные разновидности систем звукоряда, интервалов и ладов, наделённые индивидуальной спецификой и своеобразием.

Разработки Йекта Бей, Супхи Эзги и Садедина Ареля внесли большой вклад в развитие теории турецкой музыки и дали толчок для новых исследований. Так, во второй половине XX века музыковеды Абдулкадир Торе и Экрем Карадениз создают свою теорию турецкой музыки «Основные музыкальные принципы турецкой теории» («Türk Musikisi Nazariye ve Esasları») (1965). Авторы этой работы используют как традиционную, так и европейскую систему обозначения звуков. Однако, учитывая сложность звукового материала музыки (24-ступенный звукоряд), учёные разработали сложную систему деления созвучий на центры, прибегнув к физико-математическим расчётам. Назовём также работы и других последователей первого поколения турецких музыкальных теоретиков XX века: «Турецкая музыка и её гармония с точки зрения композиции» Кемала Илериджи («Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi», 1970), «Уроки по турецкой музыке» Зеки Ыылмаза («Türk Musikisi Dersleri», 1973), трёхтомная «Турецкая музыка» Ахмета Селима Теймура («Türk Musikisi», 1979-80-81).

Исследователи турецкого макама видели своеобразие турецкой традиционной классической музыки не только в теоретической системе. Немало музыковедов посвящают свои труды изучению истории возникновения национальной музыкальной традиции, исследуют макам как незаменимое составляющее духовной жизни народа, учитывая и «западные» взгляды на османско-турецкую музыку. Таким образом, мы имеем весомое основание утверждать, что турецкий макам – это не буквальное повторение арабского, это скорее новая жизнь древней традиции.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Разумеется, развитие национальной музыкальной культуры каждого народа связано не только с арабским макамом, но и с устной народной музыкой; выявление связей и различий между профессиональной и народной музыкой устной традиции, их взаимовлияний – особая сложная научная проблема, требующего самостоятельного изучения, – в настоящей статье она не рассматривается.

² Рауф Йекта Бей (Rauf Yekta Bey, 1871–1935) – известный в Турции композитор и учёный, исполнитель на на-

циональных инструментах. Родился в Стамбуле 27 марта 1871 года. С 17 лет обучался у Аттаулаха Эфенди арабской теории музыки. Бей – автор нескольких научных трудов, среди которых «История музыки Востока», «Теория турецкой музыки», «Национальная нотация для чтения Корана», серия книг «Легенды Эльхана» о жизни и творчестве выдающихся музыкантов – таких, как Абдулкадир Мараги, Деде Эфенди, Зеки Эфенди и др. Помимо музыковедческих работ, Бей – автор многих сочинений, относящихся к религи-

озным и светским жанрам турецкой классической музыки.

³ Супхи Эзги (Suphi Zühdü Ezgi, 1869–1962) – турецкий учёный и композитор, а также известный в Турции врач. Получив среднее образование, он поступил в Королевскую Медицинскую школу («Tibbiye-i Sâhâne»), после окончания которой в 1892 году был удостоен звания доктора медицинских наук. С детства он занимался музыкой под руководством разных педагогов, которые обучали его игре на нее, тамбуре и скрипке, а также теории арабской и западноевропейской музыки. Эзги внёс большой вклад в развитие турецкой теории музыки, среди его многочисленных работ выделяются: «Теория и практика турецкой музыки» в пяти томах, «Методика игры на тамбуре», «Учебник по сольфеджио» и т. д. Помимо теоретической работы, Эзги увлекался сочинением и написал внушительное количество пьес в малых жанрах турецкой классической традиционной музыки.

Садетдин Арель (Sadetdin Arel, 1880–1955) – знаменитый турецкий учёный, композитор. Родился в Стамбуле 18 декабря 1880 года. В музыкальной школе он брал уроки западноевропейской и турецкой музыки. Обучался игре на мандолине, на скрипке, кеманче и фортепьяно. Основное музыкальное образование получил в колледже Франции, после чего продолжил обучение в Измире. Наряду с фунда-

ментальным трудом «Учебник по теории турецкой музыки», Арель создал и многие другие теоретические работы: «Уроки гармонии», «Уроки контрапункта», «Уроки фуги», «Уроки просодии», «Уроки по передовому сольфеджио турецкой музыки», «Древнюю историю музыки» (начальный курс) и т. д. Кроме того, Арель – автор более двух тысяч музыкальных произведений, написанных как в западноевропейских жанрах, так и в малых жанрах классической традиционной турецкой музыки.

⁴ При делении большого целого тона (204 цента) на более мелкие интервалы возникает последовательность двух малых полутонов (по 90 центов) и коммы (24 цента). Сумма интервалов малого полутона и коммы даёт интервал большого полутона в 114 центов.

⁵ Приведём названия некоторых из них: Mahur, Acem Asran, Nihavend, Ruhnüvaz, Sultan-i Yegah, Kürdili Hicazkar, Askefza, Ferahnüma, Zirgüleli Süznak, Hicazkar, Evcara, Suz-i Dil, Sedd-i Araban, Reng-i dil, Nisabur, Segah Maye, üstear, Vech-i Arazbar, Ifahanek, Beyati Araban, Acem, Acem Kürdi, Hisar, Hisar Buselik, Sehnaz, Arazbar, Kûçek, Sipih, Gerdaniye, Muhayyer Sümbüle, Düğah Maye, Sultan-i Irak, Nisaburek, Neveser, Pesendide, Güldeste, Tarz-i Nevin, Nihavend-i Kebir, Zavil, Pençgah-i asil... [4].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аммар Ф. Ладовые принципы арабской народной музыки. – М.: Сов. композитор, 1984.

2. Рустам-Заде З. Турецкая музыка // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1981. – Т. 5. – Стб. 639–643.

3. Шамилли Г. Классическая музыка Ирана. Правила познания и практики. – М.: Композитор, 2007.

4. Aksoy Bülent. The makam phenomenon in Ottoman Turkish music [Electronic resource]. – URL: www.turkishmusicportal.org, 2005.

5. Arel H. Türk musikisi nazariyatı dersleri. – Ankara, Kültür Bakanlığı, 1991.

6. Aydoğdu Tâhir. Suphi Zühdü Ezgi. Râuf Yektâ Bey. Hüseyin Sâdeddin Arel [Electronic resource]. – URL: www.turkmusikisi.com.

7. Besiroglu S. Ottoman-Turkish music [Electronic resource]. – URL: www.turkishmusicportal.org, 2005.

8. Dogrusöz N. Makam [Electronic resource]. – URL: www.turkishmusicportal.org, 2005.

9. Dr. Suphi Ezgi Sisteminde Aralıklar [Electronic resource]. – URL: www.turkmusikisi.com.

10. Hüseyin Sadettin Arel'de Aralıklar (Sistemi) [Electronic resource]. – URL: www.turkmusikisi.com.

11. Ilyasoglu Evin, Turkish music [Electronic resource]. – URL: http://www.boun.edu.tr. // Bogazici University 2000-2006.

12. Music of Turkey [Electronic resource]. – URL: http://en.wikipedia.org, 2007.

13. Okan Sungu. History makams [Electronic resource]. – URL: www.turkishmusicportal.org, 2005.

14. Râuf Yektâ Bey Sistemi [Electronic resource]. – URL: www.turkmusikisi.com.

15. Turkey. Grove Music Online [Electronic resource]. – URL: www.grovemusic.com.

16. Turkish makam [Electronic resource]. – URL: http://en.wikipedia.org, 2007.

17. Yavaşca Alaaddin. Turkish music movements in the last century [Electronic resource]. – URL: www.turkishmusicportal.org, 2005.

Седых Вероника Александровна

аспирантка кафедры теории музыки
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова

