

**O‘ZBEKISTON RESPUBLIKASI MADANIYAT VAZIRLIGI
YUNUS RAJABIY NOMIDAGI O‘ZBEK MILLIY MUSIQA
SAN’ATI INSTITUTI**



**“MAQOM SAN’ATINING NAZARIY VA AMALIY ASOSLARI: MUAMMO VA
YECHIMLAR”**

**II xalqaro ilmiy-amaliy konferensiya
TO‘PLAMI**



PROCEEDINGS

of II international scientific - practical conference

**“THEORETICAL AND PRACTICAL FUNDAMENTALS OF MAQOM ART:
ISSUES AND SOLUTIONS”**



МАТЕРИАЛЫ

**II международной научно-практической конференции на тему
“ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИСКУССТВА МАКОМ:
ПРОБЛЕМЫ И РЕШЕНИЯ”**



ZOMIN – 2024

UO‘K: 78.071.1(575.1) (092)

BBK: 85.31g(5O‘zb)

M 16

“Maqom san’atining nazariy va amaliy asoslari: muammo va yechimlar” [Matn]:
II xalqaro ilmiy-amaliy konferensiya materiallari to‘plami / Nashrga tayyorlovchilar:
A.Sunnatillayev, N.Botirova, N.Haydarova. – Toshkent, 2024. – 187 b.

Mas’ul muharrirlar: **S.Begmatov**, Yunus Rajabiy nomidagi O‘zMMSI professori, san’atshunoslik fanlari nomzodi.
A.Zokirov, Yunus Rajabiy nomidagi O‘zMMSI dotsenti, O‘quv ishlari bo‘yicha prorektor.
A.Sunnatillayev, Yunus Rajabiy nomidagi O‘zMMSI Ilmiy tadqiqotlar, innovatsiyalar va ilmiy-pedagogik kadrlar tayyorlash bo‘limi boshlig‘i, dotsent.

Taqrizchilar: **Ch.Ergasheva**, O‘zDK dotsenti, san’atshunoslik fanlari bo‘yicha falsafa doktori (PhD).
B.Ashurov, O‘zDK dotsenti, san’atshunoslik fanlari bo‘yicha falsafa doktori (PhD).
A.Abdurashidov, Yunus Rajabiy nomidagi O‘zMMSI professori, san’atshunoslik fanlari nomzodi.

Dizayn va sahifalovchi muharrir: **V. Xandamyan**, Yunus Rajabiy nomidagi O‘zMMSI dotsenti

Ushbu to‘plamdan “**Maqom san’atining nazariy va amaliy asoslari: muammo va yechimlar**” mavzusidagi xalqaro ilmiy-amaliy anjuman materiallari joy olgan bo‘lib, maqom san’atining nazariy masalalariga bag‘ishlangan xorijlik va mamlakatimiz taniqli olimlarining ilmiy maqolalari o‘rin olgan.

Ilmiy, amaliy jihatdan muhim manba vazifasini o‘tovchi mazkur to‘plam soha mutaxassislari, yosh tadqiqotchilar va keng kitobxonlar ommasiga mo‘ljallangan. To‘plamga olingan maqolalarning mazmuni va ilmiy-nazariy saviyasiga javobgarlik mualliflar zimmasidadir.

To‘plam Yunus Rajabiy nomidagi O‘zbek milliy musiqa san’ati instituti Kengashining 2024-yil, 31-maydagi majlisida muhokama qilingan va nashrga tavsiya etilgan. (10-son bayonnoma).

*To‘plamda mualliflarning matnlari o‘zgartirishsiz nashr etilgan.
The materials in the digest are published in the author’s version.*



Sizlarning bevosita ishtirokingizda boshlanayotgan bugungi xalqaro anjuman bardavom bo'lib, uzoq va yaqin mintaqalarda maqom san'ati rivojini yangi bosqichga ko'tarish uchun poydevor bo'lib xizmat qiladi, deb ishonaman. Dillarni dillarga, ellarni ellarga payvand etadigan maqom san'atimiz hamisha gullab-yashnasin! Uning fidoyilari doimo bor bo'lsin, omon bo'lsin!

Shavkat Mirziyoyev
O'zbekiston Respublikasi Prezidenti

I hope that our international forum will become a tradition and contribute to the further development of the art of maqom not only in Uzbekistan but also in many other countries. May our maqom art, which bridges hearts and unites people, always flourish and thrive! May its devoted practitioners always exist and remain safe!

Shavkat Mirziyoyev
the President of the Republic of Uzbekistan

Надеюсь, что наш международный форум станет традиционным и послужит дальнейшему развитию искусства макома не только в Узбекистане, но и во многих других странах. Пусть наше искусство макома, которое соединяет сердца и объединяет народы, всегда процветает и расцветает! Пусть его преданные исполнители всегда будут и остаются невредимыми!

Шавкат Мирзиёев
Президент Республики Узбекистан

**O‘ZBEKISTON RESPUBLIKASI MADANIYAT VAZIRINING “MAQOM
SAN’ATINING NAZARIY VA AMALIY ASOSLARI: MUAMMO VA
YECHIMLAR” MAVZUSIDAGI XALQARO ILMIY-AMALIY KONFERENSIYA
ISHTIROKCHILARIGA TABRIGI**



**Hurmatli konferensiya qatnashchilari!
Qadrli do‘stlar!
Xonimlar va janoblar!**

Avvalambor, siz azizlarni – mamlakatimizning turli hududlaridan va xorijiy davlatlardan tashrif buyurgan professorlar, olimlar hamda yetuk mutaxassislarni, maqom san’atining nazariy va amaliy yo‘nalishida ilmiy izlanish va tadqiqotlar olib borayotgan soha vakillarini ushbu nufuzli anjumanning ochilishi bilan samimiy muborakbod etaman.

Bu galgi anjumanimizda Angliya, AQSh, Misr Arab Respublikasi, Ozarbayjon, Rossiya, Turkiya, Tojikiston, Eron Islom Respublikasi kabi 15 dan ortiq mamlakatlardan sohaning yetuk mutaxassislari ishtirok etmoqda.

Xususan, Asqarali Rajabov, Sanubar Bagirova, Asliddin Nizamov, Giultekin Shamilli, Jan Dyuring, Lala Huseynova, Rachel Harris, Ashraf Abdulrahman, Nesrin Feyzioglu, Abbosgulu Najafzade, Farogat Azizi, Mohsen Mohammadi, Sexrana Kasimi, Said Kordmafi kabi sohaning yetuk olimlari o‘z ma‘ruzalari bilan qatnashayotgani biz uchun sharafdir.

Fursatdan foydalanib, yurtimizda maqom san’atini asrab-avaylash, rivojlantirish va ommalashtirish borasida olib borilayotgan ezgu sa’y-harakatlarga xayrixoh bo‘lib, bu borada yaqindan hamkorlik qilayotganligingiz uchun samimiy minnatdorlik izhor etamiz.



Hurmatli anjuman qatnashchilari!

So'nggi yillarda mamlakatimizda Prezidentimiz Shavkat Miromonovich Mirziyoyev tashabbusi bilan islohotlarning eng muhim ustuvor yo'nalishi sifatida madaniyat va san'at sohasini rivojlantirishga qaratilmoqda. Bu borada qabul qilingan farmon va qarorlari, sohaning yangi strategiyasini belgilab, zamon talablari asosida ravnaq topishiga keng yo'l ochib berdi.

Bevosita maqom san'ati haqida to'xtaladigan bo'lsak, o'zbek mumtoz musiqa san'atining gultojisi "Shashmaqom" ning oltin xazinalari dunyodagi eng qadimiylardandir. "Shashmaqom" ning shakllanishi, rivojlanishi va takomillashuvi, qadim davrlardan boshlangan. Dastlab o'n ikki maqom, keyinchalik esa "Shashmaqom" shaklidagi bu merosning asosi yetuk bastakorlar, sozanda-yu xonandalar tomonidan bunyod etilgan va takomiliga yetkazilgan. Shu o'lmas mumtoz asarlar xalqimiz o'rtasida professional va havaskor sozandalar, xonandalar ijrosida doimo yangrab, asrlardan-asrlarga, ustozdan-shogirdlarga o'tib, mukammallashib, sayqal topib, boyitilib bizning davrimizgacha yashab keldi va xalqimizning bebaho mulkiga aylandi.

Bugungi kunda davlatimiz rahbari tashabbusi va e'tibori bilan ushbu bebaho san'at yana qayta jonlandi. Yurtimizda maxsus ixtisoslashtirilgan maqom maktab-internatlari faoliyati yo'lga qo'yilishi, xalqimizga maqom san'atini so'z va ohang tarannumi va sahnadagi talqinini ifoda etishda "**Maqom teatri**" tashkil qilinishi hamda oliy ta'lim muassasasi sifatida Yunus Rajabiy nomidagi o'zbek milliy musiqa san'ati institutining tashkil topishi, bugun o'z mevalarini bera boshladi.

Birinchidan, maqomni jon dili bilan eshitadigan, o'zi ham mumtoz ashulalarni berilib ijro qiladigan yoshlarimiz safi tobora kengaymoqda. Musiqiy hamda maqom savodxonligi bor, ijroni yaxshi anglayb tafakkur qila oladigan, g'azallar poetikasiga ya'ni so'zlarning ma'nolariga e'tibor beradigan avlod shakllanyapti. Shuningdek, xalqaro sahnalarda O'zbekiston nomini ulug'lashga hissa qo'shayotgan yoshlar ham tobora ortib bormoqda. An'anaga aylanib qolgan "Xalqaro Maqom san'ati anjumani" buning yorqin tasdig'idir.

Qadrli do'stlar!

Xalqaro miqyosdagi bunday festival va anjumanlarni o'tkazilishidan asosiy maqsad mumtoz maqom san'atini avaylab-asrash, kelgusi avlodlarga bus-butun holda yetkazish, albatta, milliy madaniyatimiz "tashrif qog'ozi"ga aylanib borayotgan maqom san'atini yanada keng targ'ib qilish, yosh avlod qalbida maqom san'atiga bo'lgan mehr-muhabbat tuyg'ularini kamol toptirish, ularni mardlik, halollik, milliy va umuminsoniy qadriyatlar, ona yurtga va ajdodlar merosiga yuksak sadoqat ruhida tarbiyalashdan iborat.

Ishonamizki, xalqaro anjuman doirasida o'tkazilayotgan mazkur ilmiy-amaliy anjumanda milliy musiqa san'atiga oid alohida mavzular bo'yicha tashkil qilinayotgan baxs-munozara maydonlari, ilmiy-amaliy va o'zaro munosabatlarda tajriba almashish, istiqbol va manfaatli rejalar ishlab chiqish, xalqaro hamkorlik imkoniyatlarini kengaytirish, yangi g'oya va loyihalarning boshlanishiga turtki beradi, deb o'ylayman.

Mamlakatimizning go'zal manzillaridan biri – Jizzah viloyatining Zomin shahrida bo'lib o'tayotgan ushbu xalqaro anjuman doirasida o'tkazilayotgan "**Maqom san'atining nazariy va amaliy asoslari: muammo va yechimlar**" mavzusidagi xalqaro ilmiy-amaliy konferensiya ishtirokchilarini yana bir bor chin qalbimdan tabriklayman. Sizlarga va konferensiya ishiga muvaffaqiyat tilayman.

Ozodbek NAZARBEKOV,

O'zbekiston Respublikasi madaniyat vaziri.

Rachel HARRIS,

*Professor of Ethnomusicology SOAS
University of London (England).*

Abstract: *Across twentieth century Soviet and Chinese Central Asia, musical practice was reformulated as national heritage. Maqām traditions were transformed into fixed national canons through processes of transcribing, reworking, and recording. Previously fluid and shared repertoires were transformed into mono-linguistic repertoires, transmitted, and performed within state institutions (During 2005; Levin 2002). In the post-Soviet era these national repertoires retain considerable symbolic capital, but musical revivalists in Uzbekistan and Tajikistan have done much to renew and refresh their traditions, often working across national borders. One border, however, is less well explored: the former Sino-Soviet border that separates Tajik-Uzbek traditions from the closely related maqām traditions of the Uyghurs (Harris 2009), a repertoire which draws extensively on cross-border Sufi traditions of samā' and hikmat.*

This paper attends to histories of movement and exchange as told by contemporary Uyghur musicians and links these accounts to recent historical research on the links between the Ferghana valley (in contemporary Uzbekistan) and Altishahr (today's Southern Xinjiang) during the late nineteenth and early twentieth centuries. Brought together, these accounts reveal a complex network of cross-fertilisation, mobility and mutual influence in the period just before the fixing of national repertoires.

Key words: *Uyghur music – Muqam – Connected Histories – Khoqand – Altishahr.*

Focus on Borders

When we think about music, nations are a central part of the mental maps that orient us. We habitually refer to nation – nation state or nationality – to help ground our understanding of where musicians “come from” or where they stand in the scheme of music history. These labels situate musicians not only territorially but also culturally. In recent years, however, these assumptions have been challenged in academic thinking by an emphasis on cosmopolitanism and connected histories. A body of scholarship known as critical border theory shifts the emphasis from fixed territorial borders to dynamic processes of border-making and territorialization: processes of deciding where the borders lie, and how categories of people are included or excluded. These processes are not only dictated by governments but are also negotiated from below (Salter 2012).

In Western musicology, this emphasis on borders has also attracted increasing attention. Sarah Collins and Dana Gooley describe a:

...burgeoning stream of scholarship that explicitly aims at undermining nation-oriented categories by focusing on transnational exchanges, border-crossing encounters, and expressions of the so-called cosmopolitan in music culture. (Collins & Gooley 2016)

National frames, they argue, can be limiting, since the nation is only one among many possible entities or communities to which music can establish a sense of belonging. Musicians all over the world, in any time period, are constantly on the move, whether



for economic reasons, or displaced by war, or religious pilgrimage. The movement of musical materials and objects can also displace musicians stylistically and aesthetically. Circulating musical notation, song texts, musical instruments and recordings can resituate musicians in “places” that cannot be reduced to a single geographical locale.

Geographies of Uyghur Music

The standard contemporary representation of Uyghur music situates it firmly within the borders of the Xinjiang Uyghur Autonomous Region. This territory is then subdivided into culturally distinctive regions centred on the major oasis towns of Kashgar, Khotan, Kucha, Ghulja, Turpan and Qumul. The folk songs attributed to each of these regions possess a set of recognisable characteristics, often tied to the local environment: “Turpan is hot and dry, so the Muqam there are sung low and mumbled. Ghulja is cool and wet, so people there sing the Muqam out loud,” Uyghur composer Yasin Muhpul told me. People joke about the “wolf songs” of Ghulja because of their wide melodic swoops and leaps. Songs from Khotan are “shokh” (naughty), as much for their insistent rhythms as their suggestive lyrics.

But from my earliest ethnographic engagements with Uyghur musicians, these neat divisions were complicated by histories of movement and connection: movement of repertoires, performance styles and individual musicians. Sometimes these connections were forged through marriage alliances: the pattern of marriage exchange between the people of Turpan and Lop Nur, for example, or formal exchanges of music between the courts of local rulers.

According to Khotan musician, Abdulla Majnun, the music of Khotan and Kucha are closely related, because of an association between two transgender musicians in the 1920s: Nisakhan from Kucha (who invented the popular style of playing *dutar* and *dap* frame drum simultaneously) and Manglāshkhan from Khotan. They travelled between the two towns with their musical troupes, spending several months in the other’s home, learning new repertoire to take back to their home (Majnun, interview, 2002). In the late nineteenth century, the marriage of the Qumul Wang’s daughter to the Ili Sultan was celebrated by a 40-day wedding, and in preparation for the festivities, the Qumul Wang sent musicians to several different oasis towns to learn more songs. In another diplomatic exchange with the Lukchun Wang, the Ili Sultan sent forty *naghra sunay* (drum and shawm) players to Lukchun (near Turpan), and they brought with them new repertoire, including the Ili Senem (Abliz, interview, 2023).

Music was also moved around the region through the large-scale transfer of population. Most significant of these was the eighteenth century transfer of farmers (Taranchi) from the Kashgar region to the Ili valley to transform the steppe into agricultural land, first under the Zhunggar Mongols and subsequently under the Qing (Kamalov 2012). A musician in Almaty told me that Uyghur songs, “come out of Kashgar, are spoiled in Aqsu, perfected in Ghulja, and reworked in Yerkent” (*Qeshqerdin chikidu, Aqsuda buzulidu, Ghuljada tuzulidu, Yerkentte jundulidu*) (Harris 2012). Through histories like this, the neat container of the contemporary border begins to dissolve. Under the rule of the Ili Sultanate the Taranchi settled across the Ili valley and the Yettesu region in today’s eastern Kazakhstan. The town of Yerkent (or Zharkent in the Kazakh pronunciation) lies today just inside the Kazakhstan border, and the suggestion of ‘reworking’ Uyghur songs points to the key role of the Taranchi in the formulation of Uyghur music itself, a process

which began well before the PRC established control over the Uyghur region. It was spearheaded by Uyghur reformists and modernisers who sought to create a modern and distinctively Uyghur national culture, influenced by Soviet models and also by currents of Jadidism emanating from Turkey (Brophy 2016).

One leading figure in the project of formulating a national repertoire of Uyghur music, was Rozi Tambur (1900-57). In 1934 a Uyghur cultural group was established in Ghulja, and Rozi served as ensemble leader, deeply engaged in the project of bringing folk traditions onto the professional stage. The cultural group created and performed Uyghur operas such as the well-known Gherip and Senem, adapting music drawn from the local versions of muqam. This work continued without significant disruption under the East Turkestan Republic in the 1940s, and under the Peoples Republic of China (PRC) in the early 1950s. A parallel and connected project was sustained by the Uyghur Theatre, which was established in Almaty in the 1930s.

Rozi Tambur's students, among them Husanjan Jami, went onto play leading roles in the central project in the formulation of Uyghur music: the canonisation of the Uyghur on ikki muqam (Harris 2008). As part of this project, Rozi Tambur went to the regional capital Ürümchi in 1951 to record his versions of the muqam, a repertoire which is traced back to musicians Muhemmet Qarushan Akhun and Mulla Gayit, who brought the muqam from Kashgar to Ili around 1870. However the Ili variant (as it came to be known) included only parts of the muqam repertoire, the unmetered opening section now known as the muqaddima, and the dastan sections: suites of metered songs and accompanying marghul instrumental sections.

Seeking a more "complete" version of the muqam, the new cultural administration of the Xinjiang Uyghur Autonomous Region brought muqamchi Turdi Akhun from Kashgar to the regional capital Ürümchi to record his versions of the muqam in two sessions in 1951 and 1954. Turdi Akhun's versions included the muqaddima, parts of the chong naghma suite of metered songs (a repertoire believed to relate to the Kashgar court), and several meshrep songs (a repertoire associated with the ashik or dervishes). Over subsequent decades, teams of researchers and musicians in Ürümchi laboured to produce successive recordings and transcriptions in order to develop the existing repertoire into a modally and structurally consistent set of twelve complete muqam cycles. The project of canonising the Uyghur muqam also spilled across the Chinese-Soviet border. In the early 1950s, musicians like Husanjan Jami visited the Soviet Central Asian states. After the deterioration of relations and the onset of the Chinese Cultural Revolution, the Soviet government supported a separate recording project of the on ikki muqam (Ili variant) in Tashkent.

Alongside this work on the muqam, musicians also began to develop a professional instrumental repertoire for teaching in the region's newly established Arts Institutes. Students were selected to specialise in newly improved Uyghur musical instruments including the rawap, ghijek, and tambur, and were examined in a set of solo pieces adapted from existing traditions (Wong 2012). As the project of constructing a Uyghur national repertoire began to solidify, questions of movement and shared repertoires became more problematic. According to Qaharjan Abliz (interview 2024), the transmitter of the Ili muqam, Rozi Tambur was recorded by a visiting Japanese ethnographer in the 1940s,



who preserved the recordings in a Japanese archive. In the 1980s, Musajan Rozi, the well-known dutarist and singer from Ghulja, went to Japan and was able to make copies of the recordings. Musajan found that many of the recordings made by Rozi Tambur were of instrumental pieces that had come to be designated as Uzbek music: Qara Tiken, Dil Kuyi, Eshway, Ajam, Bayat-i Dutar. "Here are pieces that we used to play, and now they're being performed by musicians in Uzbekistan," he said, and he made a conscious effort to reintroduce them into the Uyghur repertoire.

Not everyone agreed with this act of reclamation. A countervoice was provided by Husenjan Jami, another famous twentieth century musician from Ghulja who was raised in intensely musical context of the Ghulja meshrep and learned from Rozi Tambur and Turdi Akhun. Husenjan Jami was best known for performance of Ajam, a virtuoso instrumental piece adapted for tambur that he resolutely maintained was Uzbek music. Such problems of classification are too numerous to record, and they are repeated in similar contexts across the world where national borders have cut across shared traditions of music-making.

Clara Wenz (2020), for example, traces the history of an early twentieth century recording of a Jewish liturgical song, set to the classical repertoire of Aleppo, and preserved in an Arab Music archive in Lebanon (AMAR). Wenz argues that the musical material of "Yom Yom Odeh" itself refuses to be synthesized into the categories of Jewish music / Arab music. She situates the recording instead in histories of Arab-Jewish musical exchange and travel which came to an end only in the mid-twentieth century following the disintegration of the Ottoman Empire. In the case of this particular set of contested Uzbek / Uyghur instrumental pieces, a compromise has been more easily reached. Most of them have been absorbed into the Uyghur professional repertoire, transcribed and published in collections that form the core teaching repertoire for Uyghur music students, but labelled as Uzbek pieces.

Writing Uyghur Music History

In their discussion of the new emphasis on global music histories, Federico Celestini and Philip Bohlman (2014) note that musical traditions are often subjected to successive acts of deterritorialisation and reterritorialization according to shifting patterns of political hegemony:

At all geographical sites formed from mobility there is a long history of exchange and in-betweenness. In some cases, as in the encounter resulting from the spread of empire and colonialism, patterns of musical exchange are disruptive and destructive. Music shaped under conditions of violence and misunderstanding bears witness to musical exchange that is skewed toward those with power.

Twentieth century renderings of Uyghur music history reflect various tensions, goals and aspirations. On the one hand, Uyghur nationalist historians (such as Rahman 2009), sought to distinguish Uyghur culture from other Central Asian traditions by emphasising a unique and deep-rooted Uyghur muqam history, attempting to link the names and musical structures of the Uyghur muqam to the ancient, pre-Islamic languages of the region. Chinese music histories tend to emphasise the ancient links between Uyghur muqam and the music of the Tang Dynasty, reframing the well-used

trope of the Silk Road to highlight connections between China's central plains and its "western regions" (西域).

Pre-twentieth century music histories written in the region provide an alternative orientation. The best known of these is a short Chaghatay language manuscript composed in Khotan in 1854 by Mullā Ismatullah Mojizī, called the *Tawārīkh-i mūsīqīyūn* or Histories of Musicians (Sumits 2016). In the manner of a Sufi silsila (genealogy), the manuscript traces a genealogy of master musicians of the maqām world, reaching back to early theorists of the science of music (*ilm-i mūsīqī*) including Pythagoras and Al Farabi, through noted Timurid figures 'Abdurahmān Jāmī and Alishīr Nawā'ī, to Hazrat Mawlānā Sāhib Balkhī of Babur's court, and finally to the more local context of the sixteenth century Yarkand Khanate. Parts of the *Tawārīkh-i mūsīqīyūn* can be directly traced to passages found in Nawā'ī's works, as well as more local sources including the *Tarīkh-i Rashīdī*, a history of the Yarkand Khanate. Both the selection of masters (including one woman, Amannisa Khan) and the style and derivation of the text indicate a cultural orientation deeply rooted in the Central Asian milieu, and more broadly in the Islamic world.

A Connected Musical History of Khoqand and Altishahr

In this paper I propose a different view of history, focusing not on deep historical roots but on more recent exchanges across borders. A recent study of the Khanate of Khoqand by historian Scott Levi (2017) provides an intriguing view of cross-border movement and exchange in the period just before the Russian annexation of Central Asia. Levi describes how the diminishing influence of Bukhara, and the Qing conquest of Altishahr (southern Xinjiang) in the mid-eighteenth century, enabled Khoqand to develop a lucrative relationship with the Qing empire, and to profit economically from its position at the crossroads of Eurasian trade routes linking India, China and Russia. These economic developments permitted a flowering of Islamic culture during the reign of 'Umar Khan (1811–22), with the construction of many mosques and madrasa, and patronage of artists, poets and scholars, who flocked to the Khanate in large numbers.

The importance of access to Chinese markets for Khoqand's economy meant that by the early nineteenth century communities of hundreds, even thousands of merchants from Khoqand were settled in urban centres across Altishahr. Russian expansion led to the deterioration of Khoqand's cultural flourishing, with the defeat of the Khoqand army in 1868, and incorporation into the Russian Empire in 1876. This shift in power led in turn to the movement of several significant figures out of Khoqand and into Altishahr. Most famous among them was the Khoqandi general, Yaqub Beg, who invaded Kashgar in 1865, and ruled Altishahr until his death in 1877.

Musical Connections

In 2006, I interviewed a hereditary musician from Kashgar, Memet Tohti Yaqub, whose family claimed to have performed naghra-sunay (drum and shawm music) for Eid celebrations from the roof of Kashgar's Heyitgah Mosque for over a hundred years. They played a special repertoire of pieces: Shadiana, and Zor Neghmisi, to accompany the circling sama dance traditionally performed by large crowds of men in the square in front of the mosque. According to Memet Tohti, this tradition of sama dancing in Kashgar was started by Taykhan, a qalandar (religious mendicant) who came from Namangan in the nineteenth century. Kashgar's sama dance developed out of the regular tradition of Friday samā' (audition) practiced by the Sufi tariqa (lineage) led by Taykhan.



This brief account is supported by recent work by the French scholar Thierry Zarcone, who has reconstructed the history of Kashgar's Naqshbandi lineages based on oral histories gathered in the Uyghur region in the 2000s (Zarcone 1017). According to these accounts, one of the largest Sufi lineages in Kashgar was established Igerchi Ishan (d. 1908), a Naqshbandi master from Khoqand. Igerchi belonged to the spiritual lineage of the well-known Khoqandi poet and Sufi Abd'al Aziz Majdhub Namangani (d. 1856-7). Igerchi was one of the four spiritual representatives (*khalifa*) who introduced Namangani's teachings to Aqsu, Kashgar, Yarkand, and Khota. A khaniqa (lodge) still existed in the neighbouring city of Yarkand until at least the 2000s, and followers still gathered to perform the jahri (loud) zikr and dance associated with Namangani's lineage (Liu 2010).

Igerchi's son Taykhan (Tahir Khan, b. 1886) extended the influence of the lineage across the Uyghur region. He was mentioned in the early twentieth century Uyghur press, and gained a reputation as a miracle worker, for his charitable work, and for the public zikr conducted by his followers. According to the accounts gathered by Zarcone, every Friday Taykhan's followers walked through the streets carrying cloth bags, collecting bread for the lodge. Many animals were killed to feed the people. After the Friday prayer people were offered umach corn or wheat porridge with meat, while devotees formed a circle (*helqe*) and performed (*zikri-tasbih*; Zarcone 2017).

Another important link between the musical life of Khoqand and Altishahr, is the poetry of Baba Rahim Mashrab Namangani (1657-1711). Mashrab lived in the period just before the rise of the Khoqand Khanate. He is associated with the court of Āfāq Khoja (d. 1694) in Yarkand, representative of another Naqshbandi lineage founded by the Samarkandi spiritual master Ahmad Kāsānī (Papas 2016). The *Diwan-i Mashrab* (Lykoshin 1910; Mashrab 1981), a popular collection of ecstatic poetry and tales from oral tradition, chronicles the wanderings of Mashrab as he travelled between Bukhara and Yarkand, urinating on the thrones of kings, defecating in mosques, and delighting in confounding the everyday morality of the time (Papas 2010). In spite of his surprising behaviour, Mashrab's ghazals formed part of madrassah education in the early twentieth century; and stories of his life were still sung in private gatherings, in bazaars and at shrines across the Khoqand and Altishahr region into the twenty first century (During 2003). Mashrab is today claimed as a culture hero by both nations, and his lyrics are sung in all sorts of contexts: in the rituals of Sufi groups on both sides of the border, and in popular and classical songs in the Ferghana valley.

This repertoire also forms an important part of contemporary Uyghur Muqam: the concluding 'meshrep' songs of the on ikki muqam are dominated by the poetry of Mashrab. Nathan Light (2008) interviewed Uyghur muqam masters in Ürümchi in the 1980s and unearthed an alternative history of the On Ikki Muqam. According to this testimony, the main transmitter of the muqam, Turdi Akhun, learned meshrep songs by visiting the gülkhane, the meeting places of Sufi devotees (*ashiq*) in Khotan. He fitted their melodies to his satar and linked them to his performances of muqam (the muqaddima and chong naghma sections as they are known today). The close correspondence between the professional on ikki muqam repertoire and the repertoire of the *ashiq* can be heard even in recent recordings of *ashiq* gatherings (Liu 2010).

Micro histories such as these do not overturn the distinctive aesthetic and spiritual value of contemporary national repertoires. Rather, they add to the richness of the unique histories of such repertoires and help us to better situate them in a wider cultural milieu, through an understanding of how comparatively recent patterns of movement and exchange relate to larger historical and cultural flows. They suggest the need for projects of comparative listening across

borders to better understand the ongoing relationships between, as well as the local distinctiveness of, neighbouring traditions. How do we come to hear musical repertoires and aspects of musical style as representative of national identity? How might we best navigate between questions of individual, local, and national style, and to what extent are musicians today moving across these musical borders in search of new approaches to creativity?

References

1. David Brophy 2016. *Uyghur Nation: Reform and revolution on the Russia–China Frontier*. Harvard University Press.
2. Celestini, Federico, and Philip V. Bohlman. 2014. “Editorial: Musicology and the Discourses of Global Exchange.” *Acta Musicologica*, 86,1: 1–3.
3. William Clark & Ablet Kamalov, 2004. “Uighur Migration across Central Asian Frontiers.” *Central Asian Survey* 23, 2: 167–82.
4. Sarah Collins, & Dana Gooley, 2016, “Music and the New Cosmopolitanism: Problems and Possibilities,” *The Musical Quarterly*, 99,2: 139–165.
5. Rachel Harris. 2008. *The Making of a Musical Canon in Chinese Central Asia: The Uyghur Twelve Muqam*. Aldershot: Ashgate.
6. ___ 2012. Tracks: Temporal Shifts and Transnational Networks of Sentiment in Uyghur Song. *Ethnomusicology*, 56/3.
7. Kamalov, Ablet. 2012. “Ethno-National and Local Dimensions in the Historiography of Kazakhstan’s Uyghurs.” *Central Asian Survey* 31,3: 343–54.
8. Scott C. Levi, 2017. *The Rise and Fall of Khoqand: Central Asia in the Global Age, 1709-1876*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
9. Light, Nathan. 2008. *Intimate Heritage: Creating Uyghur Muqam Song in Xinjiang*. Berlin: Lit Verlag.
10. Lykoshin, N. S. 1910. *Divana-i Mashrab: Zhizne-opisanie populiarneishago predstavitelia mistitsizma v Turkestanskom krae*. Samarkand, (reprinted 1992).
11. Liu Xiangchen (dir.) 2010. *Ashiq: The Last Troubadour*, 128 minutes. Urumchi: Xinjiang Normal University.
12. Mashrab, Baba Rahim. 1981. Māšrāp šeiriliridin tallanma. *Bulaq* 2 (4): 104–151.
13. Papas, Alexandre. 2010. *Mystiques et Vagabonds en Islam: Portraits de trois Soufis qalandars*. Paris: Cerf, Patrimoines: visages de l’Islam.
14. ___ 2016. Khojas of Kashgar. OXFORD RESEARCH ENCYCLOPEDIA of ASIAN HISTORY. Oxford University Press.
15. Mark B. Salter. 2012. Theory of the /: The Suture and Critical Border Studies. *Geopolitics*, 17(4), 734–755.
16. Clara Wenz. 2020. Yom Yom Odeh: Towards the Biography of a Hebrew Baidaphon Record, *Yuval* 11. <https://jewish-music.huji.ac.il/yuval/22943>
17. Wong, Chuen-Fung. 2012. “Reinventing the Central Asian Rawap in Modern China: Musical Stereotypes, Minority Modernity, and Uyghur Instrumental Music.” *Asian Music*, 43,1: 34-63.
18. Zarcone, Thierry. 2017, “Writing the religious and social history of some Sufi lodges in Kashgar in the 20th century”, in I. Bellér-Hann, B. N. Schlyter and J. Sugarawa (eds), *Kashgar Revisited. Uyghur Studies in Memory of Ambassador Gunnar Jarring*, Leiden, Brill, 207-231.



ШАШМАКОМ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СИМВОЛ ДУХОВНОГО ЕДИНСТВА ТАДЖИКСКОГО И УЗБЕКСКОГО НАРОДОВ

Аслиддин НИЗАМОВ,

доктор искусствоведения, заведующий отделом искусствознания Национальной Академии наук Таджикистана (Таджикистан).

13

Аннотация: В докладе рассматривается вопрос о взаимовлиянии культуры таджикского и узбекского народов на примере освещения исторических этапов формирования и развития искусства Шашмаком. На основе многочисленных исторических первоисточников автор прослеживает характерные черты профессиональной музыки устной традиции таджикского и узбекского народов, приводит конкретные примеры творчества традиционных мастеров бастакоров, которые участвовали в создании макомного искусства.

В качестве выводов автор приводит доказательства, что практически в мире трудно найти такого уникального явления сотрудничества двух народов по созданию и пропаганды такого шедевра мирового музыкального искусства как Шашмаком.

Сведения об авторе: Аслиддин Низамов, доктор искусствоведения, заведующий отделом искусствознания Национальной Академии наук Таджикистана. (Душанбе, проспект Рудаки, 33 Президиум Национальной Академии наук Таджикистана. Письмо/приглашение нужно отправить именно в адрес Президиума на имя Президента Национальной Академии наук, Член-корреспонденту АМИТ, г-ну Хушвахтзода Кобилджон Хушвахт.)

Истории известны десятки уникальных форм взаимосвязей и взаимовлияний культур между различными близкими и далекими традициями. Неоспоримым является наблюдения мировых культурологов о том, что мировая культура в широком смысле является совокупностью духовных достижений всех народов земного шара. Многочисленные теории и практические заключения о различных богатых формах взаимовлияния культур подтверждают тот факт, что корни культурных влияний между народами уходят еще в глубокую древность.

Сегодня, когда практически во все мире, и на Западе и на Востоке, пылают искры недоверия, розни, межнациональных и межрелигиозных конфликтов, мудрые и великие руководители наших государств, Основатель мира и национального согласия-Лидер нации, Президент Таджикистана, уважаемый Эмомали Рахмон и Президент Республики Узбекистан, уважаемый Шавкат Миромонович Мирзиёев демонстрировав поистине братскую и восточную солидарность и выражая волю народов своих стран, ведут уникальную в мировой практике политику взаимовыгодного добрососедского сотрудничества, в том числе и в области культуры.

Народы, проживающие в одном регионе зачастую передавали друг-другу опыт созидания духовных ценностей, перенимали готовые образцы, осваивая и развивая их в соответствии с своими мировоззренческими постулатами.

Все это безусловно целиком и полностью можно соотнести и в пространстве культуры региона Центральной Азии – одной и колыбелей мировой цивилизации, о чем упоминается даже в священной книге «Авеста». Здесь, на этой прекрасной, плодородной земле многими столетиями проживали народы близки и разные по языку, образу жизни, по обычаям и другим бытовым категориям существования.

Здесь на этой территории разговаривали на разных языках бактрийском, согдийском, хорезмийском, пели священные гимны зороастрийцев, любили свой край и всегда совместно боролись против иноземных захватчиков.

Стало время, когда вслед за ростом земледелия здесь начала процветать наука, образование, искусство, градостроительство. Народные мастера изготавливали украшенные красивыми узорами кувшины для вина, музыканты и певцы слагали благие песни, восхваляя героев, царей и мудрецов.

История формирования жанров профессиональной музыки устной традиции таджикского и узбекского народов охватывает длительный исторический период. Например, источники свидетельствуют, что сложные по форме и глубокие по содержанию образцы профессиональной музыки формировались еще в период сасанидского правления. Кроме этого, археологическая наука свидетельствуют о том, что музыка как профессиональный вид искусства занимала видное место в культурной жизни Согда, Бактрии, Чача, Ферганы, Бадахшана и Хорезма.¹

Известный историк Абубакр Наршахи (10в.) указывает, что в его эпоху в городе Бухаре были очень популярны и продолжали бытовать старинные песнопения: «У жителей Бухары имеются многочисленные «навха» (песня-плач-А.Н.), посвященные гибели Сиявуша, которые известны во всех регионах».²

Важно отметить, что бытование древних доисламских ритуальных песен типа «навха» в Бухаре, т.е. в столице Саманидов, служили как бы знаковым явлением, потому что этим песням более тысяча лет. Сохранение и исполнение древних песен говорит не только о консервативном характере самого музыкального искусства, но и главным образом о том, что народы Средней Азии всегда сохраняли историческую память, в том числе и посредством запоминания популярных песен.

Свидетельство этому служит факт сохранения и возрождения традиций циклических песнопений доисламского времени (таких циклов как «Асброс» -= песня всадников, «хусравони» - песня царей и др.).

Бурный расцвет поэзии и музыки в эпоху саманидов становится основой формирования уже новых исторических форм циклических песнопений – макомов. (тогда еще дастан, или парда, макомов стали называть их гораздо позже, уже под влиянием арабского языка).

В этот же период в творчестве выдающихся классиков таджикско-персидской поэзии, прежде всего великого Абуабдулло Рудаки (ум. 941г.) формируются основные поэтические жанры - газель, рубаи, тарона, сокинома - т.е. именно те новые формы,

¹ См. об этом: Пугаченкова Г., Ремпель Л. Очерки искусства Средней Азии.- М., 1982; Пугаченкова Г.А. Искусство Бактрии эпохи кушан.- М., 1979;

² Наршахи Абуабакр Мухаммад. Таърихи Бухоро (История Бухары), Д.- "Дониш",- 1979.. С.23



которые затем стали текстовой основой музыкальных циклов Двенадцати макомов и Шашмакома.

Позже в структуре макомных циклов мотивы и сюжеты, отражающие окружающий мир (в частности циклы природных явлений), находят более глубокое, основанное на достижениях науки (например астрономии) освещение. Здесь необходимо отметить, что цикл Двенадцати макомов (Дувоздахмаком) в 12-13 вв. становится своеобразным "Номос"-ом (художественным образцом) для создания многочисленных вариантов циклических музыкальных произведений в разных регионах стран Ближнего и Среднего Востока.

Важно признать, что с распространением искусства Двенадцати макомов, а позже и Шашмакома профессиональная музыка как явление высоко духовного плана постепенно выходит из тесного окружения религиозных мероприятий, что было характерно для зороастрийских храмов. Музыка Шашмакома на одном из этапов формирования и развития глубоко внедряется в систему суфийских воззрений, где исполнение и слушание музыки получало разрешение (для достижения ступеней познания и нахождения Истины). Это означает, что именно через музыку макомов в средневековом обществе формируется мировоззрения светского характера.

Кстати, в тот же период, в XI веке, один из величайших ученых тюркского мира Махмуд Кашгари в "Девону лугат-ит-турк", следуя учению Фороби, ввел термин "кук" для обозначения настройки музыкальных инструментов.

Мавлана Джалолиддин Балхи (Руми, 1207-1273), один из величайших представителей мировой поэзии, посвятил сотни строк о музыке в "Маснави маънави". Рассказывают, что однажды на вопрос одного из его муридов о том, почему ему не нравится музыка Мевлана ответил: "звуки музыки открывают нам дверь в рай, но тебе закрывает их".

Отрадно, что Мевлана Великий является автором одной из первых баязов, посвященных Двенадцати макомам. Из "Девони кабир":

О арфа, желаю слушать Исфахан,
О флейта, плач твой нравится.
В ладу Хиджаз спой нам тарона,
В ладу Ирак или Ушшок подари нам мелодию...
Как Рост и Бусалик вдохновляющие мелодии...

В таком порядке, Мевлана Балхи рассказывает о всех макомах до конца. Известно, что эти стихи были созданы Мавланой в Конье, а это означает, что география двенадцати макомов в то время охватывала половину земного шара. Несмотря на трагичный период монгольского нашествия музыкальное искусство по в творчестве величайших деятелей культуры и искусства сохранило свой подлинный облик становится достоянием следующих поколений. В Конье Мавлана также упоминает таджикского танбура следующим образом:

И сказали мудрецы, что звуки эти,
Достались нам от кружения небес,
То что люди поют голосом и играют на танбуре,
Все это песни от кружения небес.

Именно благодаря тому, что в суфийских кругах музыка находила как бы оправдание для своего существования, простые по форме и содержанию народные

Тарона и Бейты, а позже и классические, новые по форме газели Рудаки повсеместно стали исполняться под музыку, применяя при этом сложные мелодии и формы музыки. Так, именно в творчестве Абуабдулло Рудаки, Низами Ганджави, Алишера Навои впервые появились сведения о музыкальных произведениях под названием «Ушшок», который как известно уже в 12в. получает статус одного из Двенадцати макомов (из цикла «Дувоздахмаком»).

Известно, что в духовной культуре таджикского и узбекского народов самое большое и важное место занимает народная и классическая классическая поэзия, другими словами художественная словесность испокон веков составляет основную слагаемость ее содержания.

В различных жанрах поэзии – в том числе и в текстах эпических произведений (Гуруглы, Алпамыш), особенно в таком популярном поныне жанре газель в течении многих столетий поэты изложили всю мировоззренческую философию, мысли и чаяния многих поколений. Именно жанр газель впоследствии становится основным поэтическим подспорьем для создания и дальнейшего развития искусства Шашмакома.

Когда великий везир Алишер Навои (ученик и покровитель Мавлоно Абдуррахмана Джами) сочинил многочисленные прекрасные газели на узбекском языке, мир исполнения макомов, а также круг почитателей этого искусства значительно обогатился.

Выясняется, что культурные связи между народами Таджикистана и Узбекистана укреплялись в том числе и через музыкальное искусство и имеют богатую и многовековую историю. Важнейшую роль в этом сыграла и классическая поэзия, общность лирических и героических сюжетов «Лейли и Меджнун», «Хусрав и Ширин», распространение жанра газели, месневи и др. Это означает, что в определенном смысле духовно-культурная общность между нашими народами заметно выделяется в общем пространстве контактов с другими тюркоязычными странами.

При этом нужно особо отметить, что многие культурные достижения выработаны нашими народами в историческом процессе взаимного сотрудничества. Еще в середине прошлого столетия академик Б.Гафуров считая данный вопрос очень важным отметил, что в начале нашей эры совместные действия тюркских народов с согдийцами характерны для борьбы народов Средней Азии с иноземными захватчиками. (Б. Гафуров. Таджики, Душанбе, 2010.- стр. 543).

Многие поколения наших предков читали одноименные сюжеты литературных шедевров, сочиняли эпические дастаны Гуругли и Алпамыш, устраивали торжественные праздники в честь Навруза, соблюдали общие ритуалы в быту, пели одни и те же мелодии на двух языках. По данному поводу нужно особо отметить, что в современном мире сегодня невозможно найти такой пример, чтобы два, пусть даже близких по культуре народа исполняли одни и те же мелодии на двух языках.

Лейли и Меджнун, Фархад и Ширин – любимые герои восточных месневи говорили на двух языках устами великих мыслителей и близких друзей Абдуррахмана Джами и Алишера Навои. Известно, что Мир Алишер Навои писал стихи также и на таджикском языке. Как бы в ответ и в знак благодарности своему ученику Мавлоно Абдуррахман Джами также в качестве подарка сочинил следующую газель на двух языках:

Эй лабат пурхандаву чаши сиёҳат масти хоб,
Икки зулфинг орасида ой юзингдур офтоб,



Ҳар ки бинад руйи хубат, пок гардад аз гуноҳ,
Сенгу боққан бандага маҳшар куни йўқтур азоб.

Об их дружбе творческом сотрудничестве написаны сотни страниц, но есть очень знаменитые, но редко упоминаемые строки Мир Алишера Навои, написанные на случай ухода из жизни своего учителя, Мавлоно Абдуррахмана Джами:

3-он сабаб масти майи чоми азал Орифи Чом,
Сархуш аз дори фано сўйи Ватан кард хиром

Рассказывают, что Мир Алишер ровно один год соблюдал траур после этой потери.

Надо ли еще раз вспомнить о том, что именно благодаря этой дружбе и формирования узбекской классической поэзии в творчестве Навои мелодии Дувоздахмакома (цикл Двенадцати макомов) в дальнейшем стали исполняться и на узбекском языке.

Именно эта традиция, которую часто именуют как «зул-лисонайн» (позже как «ширу шакар») вошла в творческую практику многих корифеев поэзии и искусства наших народов. Именно этот фактор стал решающим в укреплении духовных связей таджикского и узбекского народов в последующие столетия вплоть до наших дней.

Сегодня Шашмаком признан ЮНЕСКО как шедевр мирового масштаба, в создании которого основную роль сыграли «бастакоры» - мастера музыкального искусства, поэты и ученые, государственные деятели разных времен. Впервые о макомах имеются упоминания в трудах Аль-Фараби и Ибни Сино, которые как бы в назидание будущим поколениям подчеркивали такие ключевые сведения о музыке среднеазиатских народов. Аль-Фараби например в «Китаб-ал-мусики ал-кабир» подробно излагает способ настройки инструмента танбур по «бухарскому стилю». Ибн Сино в своем труде «Джавомеъу илм-ал-мусики» рассказывает о звукояреде под названием «мустаким» (т.е. маком «Рост»).

Настоящий этап взаимовлияния наших культур характеризуется многочисленными показателями не только духовного, но экономического, геополитического характера. Музыка макомов вот уже более тысяча лет объединяет нас, классические мелодии исполняются на двух родственных языках, народы двух стран выражают одинаковую солидарность на пути дальнейшего расцвета и благополучия таджикского и узбекского народов.

Сегодня мировая практика воочию подсказывает нам, что без регионального сотрудничества нет прогресса и что именно региональные формы кооперации являются единственным путем развития экономики и культуры. Это означает, что странам Центральной Азии, в том числе и Таджикистану и Узбекистану следует установить еще более крепкий региональный союз, прежде всего в области культуры и обмена творческими достижениями.

Культура всегда и в первую очередь означает сохранение предшествующего опыта, а точнее сумму выработанных веками символов, обычаев, традиций и т.д. А наши народы в течение практически многих столетий выработали огромные примеры духовных ценностей, однако в в прошлом веке наряду с распространением массовой культуры нам искусственно насаждали идеи об исключительности титульных наций в создании того или иного культурного явления, разделяя тем самым наши общие достижения в области науки, культуры и искусства.

ИЗ ИСТОРИИ И ПРАКТИКИ ВОКАЛЬНОГО ИСПОЛНТЕЛЬСТВА МУГАМА

Санубар БАГИРОВА,

*доктор философии по искусствоведению, заслуженный деятель искусств
Азербайджана (Азербайджан).*

18

Искусство ханенде, профессиональных певцов-исполнителей мугама, в 19 веке и в первой половине 20 века играло ведущую роль в мугамной исполнительской практике, и сегодня оно для азербайджанцев олицетворяет само искусство мугама. Мугам изначально представлял именно вокально-инструментальный музыкальный жанр. Чисто инструментальное исполнительство мугама – явление позднее в музыкальной практике в Азербайджане. Искусство ханенде было и остается искусством профессионального класса, и в числе профессиональных требований, предъявляемых ханенде, было знание классической поэзии. Известный азербайджанский ханенде и вокальный педагог Мирза Мухтар Мамедзаде (1841-1929) говорил, что «ханенде, не соблюдающий поэтического размера и метра исполняемой газели, или искажающий слова в ней, является первым врагом поэзии и искусства».

В профессионализации вокального мугамного исполнительства важную роль сыграли азербайджанские литературные меджлисы (литературные салоны) второй половины 19 века и начала 20 века. Многие такие меджлисы, в особенности, те, что сложились в Шуше, Шемахе, Баку и Ленкорани, практически, не обходились без участия музыкантов. Нередко и сами поэты, члены литературных меджлисов, обладавшие хорошими голосами, выступали в качестве светских певцов-ханенде или ровзеханов, то есть певцов-исполнителей азербайджанской религиозной музыки. Серьезную почву для профессионализации искусства ханенде, как и для сохранения классических традиций азербайджанского мугама, создали также религиозные меджлисы дервишей-меддахов Али. Многие из ровзеханов и дервишей-меддахов были одновременно певцами и поэтами, авторами газелей религиозного содержания. Как светские литературные, так и дервишские меджлисы сыграли важную роль в создании и сохранении профессионального эталона вокального исполнительства мугама.

Понятие профессионализма в музыкальном исполнительском искусстве во все времена подразумевало помимо профессионального знания еще и профессиональное умение, то есть владение секретами профессии. Конечно, профессия ханенде также имела свои секреты и правила, но они существовали и передавались от мастера к ученику исключительно в устной форме. Поэтому в данную статью включен также фрагмент текста, содержащего методологические рекомендации известного азербайджанского ханенде и вокального педагога Мирзы Мухтара по вопросам мугамной вокальной техники. Этот текст является первым опытом теоретического осмысления и изложения техники исполнения азербайджанского мугама.

Ключевые слова: ханенде, дервиши-меддахи Али, мугам, литературные меджлисы.



О роли вокального исполнительства мугама в Азербайджане. Вместо введения.

«Искусство ханенде есть великое искусство, и ханенде представляют большую ценность», писал Узеир Гаджибеков в 1919 году. [6,127] Такая высокая оценка ценности и роли искусства ханенде не удивительна для азербайджанской традиции макамата как музыкального жанра, в особенности, для мугамной исполнительской практики 19 века и первой половины 20 века. Для азербайджанцев искусство ханенде, профессиональных певцов-исполнителей мугама, в сущности, является олицетворением самого искусства мугамата. Выдающийся азербайджанский вокалист и деятель культуры Бюльбюль в своей работе «Ханəndəlik və nəğmələrimiz haqqında» («Об искусстве ханенде и наших песнях») идет еще дальше в своей оценке роли ханенде, утверждая, что «развитие мугамата связано непосредственно с искусством ханенде». [3, 117]. Здесь, во избежание путаницы с терминами, нужно пояснить следующее. Музыкальный жанр, известный сегодня как азербайджанский мугам, стал формироваться приблизительно в первой трети 19 века и носил в то время название «дастгях», тогда как термин «мугам» применительно к этому жанру укрепился в музыкальной практике в Азербайджане только в начале XX века. Дастгях изначально сложился, преимущественно, из вокальных частей с инструментальным сопровождением. Чисто инструментальное исполнительство мугама – явление позднее в музыкальной практике в Азербайджане. Интересно, что в той же статье 1919 года Узеир Гаджибеков писал об инструментальном исполнении мугама, что «если пение дастгяхов, основанное на подчинении поэтическому метру, представляется нормальным и традиционным, то его инструментальное исполнение есть нечто ненормальное; и поскольку оно звучит (как-то) пресно, то его и не (особенно) практикуют». [6,188] Для сравнения замечу, что эти слова были написаны в то время когда в иранской практике исполнения дастгяхов, родственных азербайджанским мугамам, уже существовал чисто инструментальный радиф выдающегося иранского тариста Мирзы Абдуллы (1845-1918). Такое отношение Гаджибекова к инструментальному исполнительству мугама вовсе не было следствием недооценки им роли сазенде, то есть исполнителей на традиционных музыкальных инструментах тар, кеманча, балабан, входивших в состав мугамных ансамблей. В мугамной исполнительской практике в XIX веке и в первой половине XX века было принято, что роль сазенде, в основном, сводилась к музыкальному сопровождению ханенде. В той же статье, например, Гаджибеков пишет, что «главная задача музыканта (сопровождающего выступление певца) заключается в том, чтобы ввести ханенде в состояние энтузиазма. (Однако) искусный в своей профессии музыкант (сазенде), должен во время игры показать также и (собственные) особые качества». [6,197].

Некоторые авторы полагают, что ведущая роль ханенде в азербайджанской музыкальной практике 19 века и начала 20 века объяснялась якобы неразвитостью инструментальной исполнительской культуры в тот период и сравнительно малым числом хороших инструменталистов. Однако различные письменные, визуальные и аудио источники свидетельствуют, что в Азербайджане в конце 19 века и, в особенности, в начале 20 века была целая плеяда выдающихся

исполнителей на таре. Из них звездами первой величины были Мирза Садыг Асад оглу(1846-1902), которого считали лучшим таристом в регионе Южного Кавказа, Мешади Зейнал Ахвердиев (р.около середины 1850х-ум. 1918), Гурбан Пиримов (1880-1965), Ширин Ахундов (1878-1927), Мирза Фарадж Рзаев (1847-1927), Фатма оглу Джавад (?-?), из кеманчистов Гарачы Асад, Гулу Алиев (Ализаде), а также азербайджанские музыканты армянского происхождения, учившиеся искусству мугама у азербайджанских ханенде. Агалар бек Аливердибеков в своей рукописи «Rəsmli musiqi tarixi» («Рисованная история музыки») называет в числе лучших армянских таристов, уроженцев Шуши, Гарга оглу Артема, его племянника Арсена Ярамышева, и конечно, выдающихся таристов Бала оглу Григора (Бала Меликова) и Лазара Тер-Аракелова и еще несколько имен. Аливердибеков сообщает также имена нескольких других таристов, которые, по его мнению, уступали в мастерстве названным выше музыкантам, из-за чего и «покинули Шушу и переехали в Баку». [4, 203] Армянские музыканты, будь то шушинцы или уроженцы других мест Азербайджана, жили музыкальной жизнью Азербайджана. Они, выступали вместе с азербайджанскими ханенде в мугамных ансамблях, учились у них правилам и секретам искусства мугама, и считали себя частью азербайджанской мугамной культуры.

О вокальном исполнении мугама в любительской среде

Искусство ханенде является искусством профессионального класса, однако поразительным фактом музыкальной жизни Азербайджана является то, что мугам с его сложнейшей просодией и вокальной техникой поют здесь также простые любители, никогда не учившиеся этому искусству, и даже дети. Любительское исполнение мугамов представляет довольно примечательное явление; непрофессиональные исполнители мугама в Азербайджане всегда представляли источник, бесперебойно «поставлявший» кадры талантливых мугамных певцов, со временем переходивших в класс профессиональных ханенде. История мугамного исполнительства сохранила имена многих выдающихся певцов-любителей. Агалар бек Аливердибеков в цитированной выше работе называет некоторых из знаменитых в то время певцов-любителей, например, бакинцев Агабала Агасаид оглу, Гаджи Агабаба оглу Мирзаага, Мешади Мухаммад Абдулали оглу, Ализухаб Балаханинский, карабахских певцов Мешади Дадаша Мурадова (Мурадханова) и Мухтара Бадалбейли. Имена последних двух, и еще нескольких других приводит также известный азербайджанский театральный деятель Джалил Багдадбеков (1887-1951) в своих неопубликованных рукописных материалах о музыкальной жизни Карабаха конца 19 века - первой трети 20 века. На странице 26 его рукописи, написанной на старой азербайджанской латинице, читаем интересные подробности о них: «В Шуше было несколько певцов-любителей, которые были украшением свадеб и в то же время пользовались уважением (простого) народа. Поскольку каждый из певцов-любителей имел собственное занятие, то где бы они ни пели, они никогда не брали (за это) денег или вознаграждения, так как считали это постыдным для себя». [1, 28]. Певцы-любители могли, например, прийти к своим знакомым на свадьбу в качестве гостей и спеть там только по настоятельным просьбам собравшихся.



В азербайджанском языке есть два выражения, которые передают разницу между профессиональными ханенде и любителями; одно из них - «ханəndə olmaq», а другое «ханəndəlik etmək». Первое означает «быть ханенде», а второе относится к тем, кто время от времени, по случаю выступает в роли ханенде. Понятно, что выражение «быть ханенде» указывало не только на профессию, но также на уровень профессиональных ожиданий, предъявляемых к ханенде. От певцов-ханенде, например, ожидали серьезной эрудиции в области классической поэзии, прежде всего в той области литературы, которую мы называем словом *gəzəliyyat*. Я говорю об этом в прошедшем времени потому, что сегодня только немногие ханенде, преимущественно, старшего поколения, обладают такой эрудицией. Однако в 19 веке и в первой половине 20 века певцы-ханенде не только хорошо знали классическую поэзию, но нередко и сами бывали авторами газелей, то есть они не просто обладали поэтической эрудицией, но также знали правила построения формы газели и поэтических размеров классического стихосложения аруз. Таких певцов называли газальхан`ами (*qəzəlخان*). Сегодня не так много осталось певцов-ханенде, получивших признание как газальханы и те, за редким исключением, относятся к старшему поколению. Из таких ханенде-газальханов, наших современников, в первую очередь на память приходят имена покойных Гаджибабы Гусейнова, Алибабы Маммадова, ныне здравствующих Агиля Меликова, а также Агакерима Нафиза, чей поэтический диван был издан в 2017 году. [8] Конечно, такое глубокое знание классической поэзии у певцов возникло не вдруг и не на пустом месте.

Об истоках профессионализма в вокальной мугамной культуре

Как известно, с начала 19 века в Азербайджане получило невероятное распространение классическая поэзия и более всего «газальханство». Причем (интересное совпадение! если это вообще можно считать простым совпадением), как и мугамное пение, «газальханство» захватило не только круги профессиональных поэтов, но было широко распространено среди народа, среди поэтов-любителей. Известный азербайджанский литературовед Насреддин Гараев (1926-1982), отмечая массовость этого литературного движения, писал: ««В 19 веке в Азербайджане интерес к сочинительству газелей приобретает характер мощного потока; во второй половине века в каждом городе и селе резко увеличилось число профессиональных поэтов и любителей. Только в одном в Карабахском округе в 19 веке писали и творили до ста поэтов. Конечно, по мастерству они не могли быть все на одном уровне». [7, 14]. В разных городах Азербайджана на почве повсеместного увлечения классической поэзией стали возникать поэтические кружки, где профессиональные литераторы и поэты-любители стали собираться и вести литературные споры и обсуждения. Эти кружки, получившие название литературных меджлисов, во второй половине 19 века превратились в широкое литературное движение. Первые такие меджлисы появились уже в 1820х и 1830х годах - в Гяндже («Дивани хикмет», между 1820-1825 годами), в Кубе («Гюлистан», 1835), а также в Ордубаде и Нахичевани («Анджуман-уш-шуара», 1838). Позже развернулась деятельность меджлисов в Ленкорани («Фовджул фусаха», 1855), в Шемахе («Бейт-ус Сафа», 1867), в Шуше («Меджлиси-унс», 1864 и «Меджлиси-фарамушан» 1867), в Баку («Маджма-уш-

шуара», 1880). Литературные меджлисы второй половины 19 века, помимо всего прочего, сконцентрировали городскую творческую и научную интеллигенцию, студенчество и даже просвещенных людей, имевших духовный сан, и вплоть до начала 20 века представляли собой едва ли не главную форму светской общественной культурной жизни азербайджанских городов. Насреддин Гараев в цитируемой выше монографии писал, что «в общей сложности, в литературных меджлисах 19 века приняли участие свыше 150 поэтов, ученых, ханенде и музыкантов». [7, 312].

Как хорошо известно, в 19 веке и начале 20 века многие известные ханенде и музыканты принимали участие в собраниях литературных меджлисов; Гараев в этом отношении особо выделяет меджлисы в Шуше, Шемахе, Ленкорани и Баку, которые лишь в редких случаях обходились без музыки. [7, 30] Менее известно то, что сами поэты, члены литературных меджлисов, обладавшие хорошими вокальными данными, могли быть также певцами-ханенде или ровзеханами. Приведем лишь такие известные в то время имена, как Мирза Садыг Пиран (1811-1829) из «Меджлиси-Унс», Мухаммед Исмаил оглу Бюльбюль (1863-?) из «Меджлиси фарамушан», Молла Салех Бюльбюль (1851-?), карабахский поэт, ханенде и ровзехан, или Агакерим Салик (1849-1910), видный бакинский поэт, ханенде, член «Меджлиса уш-шуара». Среди членов шемахинского меджлиса «Бейт-ус сафа» самой большой известностью пользовались поэт и ханенде Мирза Маммадгасан (ок.1850-1916), поэт и ханенде Мирза Абдулали Хилали Ширвани, поэт, ханенде и ровзехан Гаджи Молла Наджаф оглу Хилали. Благодаря аудитории литературных меджлисов, состоявшей, по большей части, из знатоков мугама и классической поэзии, литературные меджлисы стали для певцов и музыкантов местом для серьезного исполнительского творчества. Атмосфера таких меджлисов, сложившаяся там культура сосредоточенного слушания музыки «сыграла роль сильнейшего творческого стимула, импульса к дальнейшему профессиональному совершенствованию исполнительского класса азербайджанских музыкантов в 19 веке» [9,91].

О культовом пении как о другой форме вокального мугамного исполнительства

Наряду со светским искусством ханенде, не менее заметное место в истории вокального исполнительства мугама имело также искусство певцов – ровзеханов, исполнителей азербайджанской культовой музыки, и дервишей- «меддахов Али» (Əli məddahları). В азербайджанской культовой музыке используется практически тот же музыкальный материал, что входит в репертуар ханенде, то есть те же мугамы и теснифы. Но в культовых церемониях эти мелодии исполняются на тексты религиозного содержания, без инструментального сопровождения и без особой мелодической орнаментации, то есть без трелей, колоратур (zəngülə) и вокализов, широко практикуемых певцами-ханенде. «Теряя в виртуозности и концертном блеске, свойственных светскому исполнительству, мугам в исполнении дервишей, однако, сохранял свой изначально сакральный характер». [9, 158]

Искусство ровзеханов и дервишей-меддахов было связано с классической поэзией, может быть, даже еще более тесным образом, чем искусство ханенде,



так как и ровзеханы, и, в особенности, дервиши-меддахы зачастую были также классическими поэтами. Слово меддах происходит от арабского слова мадхия, что переводится как панегирик. Меддахы Али, дервиши шиитского толка, были поэтами-панегиристами имама Али, главного имама шиитов, при этом они, как и поэты азербайджанских светских литературных меджлисов, обращались к тем же классическим поэтическим формам газели, или гасиды, вкладывая в них религиозное содержание. Те из дервишей, кто помимо поэтического дара, обладали еще и хорошими певческими голосами, могли участвовать в религиозных церемониях и меджлисах также и в качестве певцов-ровзеханов. Это явление синкретизма мугама, классической поэзии и вокального искусства находило в среде дервишей и ровзеханов еще более яркое и последовательное выражение, чем даже в искусстве ханенде. Советская общественная мысль часто представляла дервишей и ровзеханов как темных, невежественных людей, своего рода разносчиков «опиума для народа». Между тем многие из них были хорошо образованными людьми, знали несколько восточных языков и были крупными знатоками классической поэзии и мугама. В книге «Azərbaycan dərvişləri və rövzəxanları» («Азербайджанские дервиши и ровзеханы») известного азербайджанского религиозного деятеля ахунда Солтана Ализаде приводятся десятки имен таких знатоков среди дервишей и ровзеханов, в том числе имена тех, кто продолжали свою деятельность также и в советское время. Материалы книги со всей достоверностью свидетельствуют, что дервишские меджлисы в Азербайджане проводились, по крайней мере, вплоть до 1970х и начала 1980х годов. [5]

Интересно, что в советское время в религиозных меджлисах, наряду с ровзеханами, случалось, что участвовали также некоторые известные ханенде, главным образом те из них, кто придерживался строгих классических правил исполнения мугамов. Надо сказать, что для любого советского азербайджанского ханенде приглашение на такие меджлисы было и честью, и в то же время серьезным профессиональным испытанием, так как здесь аудитория практически сплошь состояла из знатоков классического мугама и классической поэзии. Само существование такой высокопрофессиональной аудитории, консервативность и строгость художественных требований, предъявляемых ею к исполнению мугама, способствовали, как минимум, сохранению классических традиций мугама, но, что еще более важно, сохранению его духовной высоты. В целом, как светские литературные, так и религиозные дервишские меджлисы сыграли важную роль в создании и сохранении профессионального эталона вокального исполнительства мугама.

О теории и практике вокального исполнительства мугама

Понятие профессионализма в искусстве исполнения музыки во все времена подразумевало, помимо профессионального знания, еще и профессиональное умение, то есть владение техникой своей профессии. Для вокалиста это означает владение своим голосовым аппаратом, правильное дыхание, свободное извлечение звука, умение добиться ровного легато, и многое-многое другое. Все эти общие технические аспекты профессии вокалиста присутствуют в культуре мугамного исполнительства. Наряду с ними можно говорить также и о тонкостях,



отличающих азербайджанскую манеру мугамного пения от других, например, от иранской. Этот вопрос, наряду со многими другими, рассматривается в работах азербайджанского исследователя Александрии Султан фон Брусельдорфф, изучающей физиологические и акустические особенности голосового аппарата и техники фонации в мугамном пении. Она, например, отмечает «уникальное вокальное звучание и технику фонации, которые выделяют азербайджанских певцов мугама среди исполнителей других жанров и вокальных традиций», а также типичное для азербайджанской манеры мугамного пения мощное и резонансное звучание, особую яркость и силу голоса. По мнению исследователя, именно эти вокальные характеристики являются отличительными чертами азербайджанской манеры пения мугама. [11, 321-336]

Технические аспекты профессии ханенде составляют «банк» устного практического знания. Вокальный педагог (правда, далеко не каждый) в ходе урока со студентом-ханенде затрагивает их лишь от случая к случаю, по мере надобности. Приходится констатировать, что теория вокального исполнительства мугама пока еще не нашла своего систематического исследования в азербайджанском мугамоведении. Отсутствие письменных материалов и источников в этой области придает особую ценность тому небольшому малоизвестному тексту, который мы хотим здесь представить вниманию. Это - заметки известного азербайджанского ханенде и вокального педагога Мирза Мухтара Али Аскер оглы (ум. 1929), записанные с его слов Афрасиябом Бадалбейли в 1927 году. Эти заметки или «тезы», как их называет сам Мирза Мухтар, обращены к ханенде и содержат рекомендации о правильном дыхании и извлечении звука, о физиологии и гигиене голоса, о носовом пении, о способе расширения природного диапазона голоса и, конечно, об отношении к поэтическому тексту. Некоторые из этих рекомендаций мы приводим ниже.

Об уходе за голосом:

«Чем больше голос работает, тем больше он раскрывает свои возможности;
- В некоторых случаях бывает действительно необходимо дать голосу отдых. Однако если отказываться петь всякий раз, когда не видишь в этом особой надобности, то голос начинает словно бы покрываться «ржавчиной»;

- Во время пения держи шею и плечи свободными, ведь любое резкое движение вредно для горла.

О дыхании и звуке:

- пение должно быть таким же свободным и ненапряженным, как обычная речь, как если вести обычную беседу;

- Главное условие пения есть правильное дыхание. Во время пения певец должен стараться дышать спокойно, бесшумно, без одышки;

- Дышать следует через нос, а не через рот, потому что, когда воздух попадает в легкие через рот, он во время своего прохождения (по вокальному тракту) может вызвать сухость в горле. Чтобы звук свободно извлекался из горла, нужно воздух из легких выпускать неторопливо и без какого-либо усилия. Если выдохнешь слишком рано или слишком поздно, то голос будет звучать глухо.



- Когда поешь на высоких нотах, не открывай рот слишком сильно, потому что когда нижняя челюсть опускается вниз, сужается горловое русло, а это уменьшает полноту звука голоса;

- Не надо пытаться извлекать (из горла) более сильный звук, чем он есть, потому что в таком пении нет никакой пользы. Такое громкоголосое пение раздражает слушателя, и, в конце концов, приводит к потере собственного голоса;

О вокальной технике

- Иногда во время пения можно ради разнообразия петь в нос, с закрытым ртом. Это сам по себе очень даже приятный прием, но он далеко не каждому ханенде доступен. Подлинное мастерство здесь заключается в том, чтобы, подержав звук некоторое время в носу, медленно переместить его в рот. Здесь при переходе от носового звука к горловому нужно, чтобы не чувствовалось резкой разницы между ними. Это требует (особого) умения. Из всех ханенде, кого я знал в прошлом или знаю теперь, только Сейид Шушинский умел мастерски пользоваться (этим приемом). В этом деле ему не было равных;

- увеличивать диапазон голоса, как вниз, так и вверх, нужно с большой осторожностью, не спеша, понемногу, ступень за ступенью;

-- Старайся, чтобы твой голос был столь же плавным, сколь и подвижным, <...> ровным, устойчивым и в то же время текучим;

- Вредно искусственно усиливать звук голоса и пытаться петь слишком громко, но так же вредно приучать себя петь вполголоса, потому что и то, и другое препятствует правильному развитию мышц горла;

Об отношении к поэтическому тексту

- Чтобы исполнение дастгяха было выразительным очень важно выбрать подходящую (для этого дастгяха) газель. Но еще более важным условием является умение правильно и осмысленно произносить слова любой исполняемой газели;

- Ханенде, не соблюдающий поэтического размера и метра исполняемой газели, или искажающий ее слова, является первым врагом поэзии и искусства;

- Малообразованный ханенде (пусть даже) с хорошим, приятным голосом подобен хорошо написанному портрету очаровательной девушки: красива, но безжизненна». [2, 183-184]

Этот небольшой текст основательно подзабыт сегодня. Мало кто из современных азербайджанских ханенде о нем знает. Конечно, вдумчивые певцы за годы своей исполнительской и преподавательской практики набирают (одни больше, другие меньше) собственный «багаж» практических навыков. Между тем заметки Мирзы Мухтара являют первый опыт изложения и теоретического осмысления практических профессиональных навыков мугамного вокала. И даже если этот текст не особенно известен сегодня, то, по крайней мере, одна сентенция из него известна всем азербайджанским ханенде:

«Петь фальшиво - катастрофа, не слышать своего фальшивого пения – трагедия, но отрицать это - невежество».

Список использованной литературы

На азербайджанском языке:

1. Bağdadbəyov, Cəlil. Xatirələr. Архив Института архитектуры и искусства НАНА, рукопись, инв.№ 149
2. Bədəlbəyli, Əfrasiyab. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti, Bakı, “Elm”, 1969
3. Bülbül (Murtuza Məmmədov). Xanəndəlik və nəğmələrimiz haqqında. Архив Института архитектуры и искусства НАНА, рукопись, инв. № 67
4. Əliverdibəyov, Ağalar. Rəsmli musiqi tarixi. Bakı, “Şuşa”, 2001
5. Əlizadə, Axund Soltan. Azərbaycan dərvişləri və pöhvəxanları, Bakı, “Boz Oğuz” & “Nicat”, 1995.
6. Hacıbəyli, Üzeyir. “Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında”, ss. 181-206. - XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları (1918-1920), т. III, Bakı, «Nurlan», 2006.
7. Qarayev, Nəsrəddin. XIX əsr Azərbaycan ədəbi məclisləri. Bakı, “Elm və təhsil”, 2012. Цит. по электронному изданию:
8. Nafiz Şirvani, Ağakərim. Divan. Bakı, “Elm və təhsil”, 2017, 630 s.

На русском языке:

9. Багирова, Санубар. «О дервишах и дервишской музыке в Азербайджане в 19-начале 20 веков», сс 152-170. – Азербайджанский мугам. Статьи, исследования, доклады, т 1, Баку, «Элм», 2007.
10. Багирова, Санубар. «О концепции мугама в азербайджанской музыке», сс. 19-27.- Сборник материалов VI Международного Симпозиума “Пространство мугама». Баку, 2023. См. электронное издание:

<http://konservatoriya.az/Simpozium2023/Simpozium2023-Toplu.pdf>

На английском языке:

11. Brusseldorf von, Alexandria Sultan. «Putting the Azerbaijani mugham singing voice on the world map: voice research through medical and acoustic computer technologies», pp.321-336. – Proceedings of the 6th International Scientific Symposium “Space of Mugam” , Baku, 2023. Цит. по электронному изданию <http://konservatoriya.az/Simpozium2023/Simpozium2023-Toplu.pdf>

Фильмография:

12. Baghirova, Sanubar. «The Ancient Arts of Mugham and Ashiq in the XXI Century», documentary film, SOAS/University of London, 2013.

Visit: <https://www.youtube.com/watch?v=6kI4pT7OqE0>



ШАШМАҚОМ ТОВУШҚАТОРИНИНГ ЎЗИГА ХОС ЖИХАТЛАРИ ХУСУСИДА

Соибжон БЕГМАТОВ

Санъатшунослик фанлари номзоди, профессор.

27

Халқ мусиқа мероси бой анъаналарга ва қадимий тарихга эга. Мусиқа санъати ўтмишдан ҳозирги давримизгача инсониятнинг ижтимоий ҳаёти билан боғлиқ ҳолда шаклланиб, асрлар оша ривожланиб келган. Зеро, мусиқа – мислсиз дунё, оҳангларда мужассам топган ҳаёт, маънавий мадад берувчи восита ва инсониятнинг борлиқни англашларида ёрдам берувчи кучдир. Зеро, мусиқа санъати, ўзининг сарҳатларини кенглиги, имкониятларини чексизлиги, намуналарга бойлиги, инсоният камолотига хизмат қилувчи хусусиятларга эгалиги билан халқимиз маънавий камолотида алоҳида аҳамият касб этган.

Мусиқанинг сирли дунёсини англаш, идроклаш азал-азалдан илм-фан намояндаларининг диққат марказида бўлиб келган. Бунинг сабабларидан бири мусиқанинг парда, усул, шакл каби асосий жиҳатларида ўзига хос миллийлик мезонининг муҳим аҳмиятли омиллари ўз ифодасини топган. Куй-оҳанг мусиқанинг аҳамиятли омили сифатида етакчилик қилса, уни шаклланиши, ифодавий мезонларида нағмаларнинг гўзал оҳангларни юзага келтирадиган муносабатли ҳаракати унинг миллийлик жиҳатларини тараннум этиши учун асос бўлиб хизмат қилади.

Инсоният цивилизацияси ривожига жараёнида мусиқа санъатининг бу борадаги мувофиқлаштириш, миллийликни асраш бўйича жуда кўп назарий ва амалий тадқиқотлар олиб борилганлиги ҳеч кимга сир эмас. Бунинг мисолида биз араб, ҳинд, миср, эрон, озарбайжон, турк каби халқларнинг миллий мумтоз мусиқасини ўзига хос парда тизимлари, ва умумбашарият мусиқа оламидаги температура қилинган намуналарини кўришимиз мумкин.

Бизнинг бугунги маърузамизнинг асосий ғояси, Шашмақом товушқатор асослари мисолида ўзбек миллий мумтоз мусиқасининг ўзига хос жиҳатлари хусусида фикр юритишдан иборат. Бу жараён кўп йиллардан бери олиб борилаётган махсус тажрибаларнинг илк натижалари бўлиб, бевосита ижро амалиётида ўзининг муносабатини кўрсатиши ва бунга маълум муддат зарур бўлишини эслатмоқчиман. Шу боис ушбу илмий тадқиқот натижаларини бугунги анжуман иштирокчилари эътиборига ҳавола этмоқчимиз.

Ўзбек мумтоз мусиқаси, хусусан Шашмақом ижро амалиётида кенг қўлланилиб келинган парда тизими ва уларнинг характерли жиҳатлари, ижрочилик анъаналаридаги ўзига хос муҳим жиҳатлари хусусида Абдурахмон Жомий, Абдурауф Фитрат, Исҳоқ Ражабов ва Отаназар Матёқубовларнинг мақомларга бағишланган илмий тадқиқотларида келтирилган маълумотлар бизнинг ишимизга асос сифатида раҳнамо бўлди.

Фаолиятимиз давомида, мусиқашунос олимларимизни ўзбек мумтоз мусиқаси парда тизими ҳақидаги баёнларини ўрганиб, ижро амалиётидаги асл пардалар асосида ижро этилган асарларни таҳлил қилиб, бу борада кўп йиллар амалий ишлар олиб борган моҳир созанда Аброр Зуфаровнинг тажрибалари асосида, ҳамда замонамизнинг таниқли ва моҳир созандалари ҳамкорлигида

ўтказилган тажрибалар натижаларида аниқланган Шашмақом пардаларини ўзига хос жиҳатлари хусусида илк бор маълумотлар ҳавола этилмоқда.

Аввало қайд этишим лозимки, ушбу илмий-амалий тадқиқотнинг бошланиш ғоясига Абдурахмон Жомийнинг “Муסיқий росола”сида берилган товушқатор тизими сабаб бўлди. Иккинчидан, деярли бир аср давомида унутилган мақомларимиз ижрочилигидаги парда (товушқатор) тизимининг азалий анъаналарини устоз санъаткорлар ижроларида сақланиб қолинган ва ҳозиргача маълум даражада ижро этиб келинаётган намуналари; Учунчидан, Янги учинчи ренесанс даврини бошланишида, юртимизда мақомларга бўлган улкан эътибор ва албатта миллий қадриятларга бўлган эҳтиёж; Тўртинчидан, ҳозирги замон ёшларини азалий анъаналар негизида замон руҳида ва келажак буюк авлодини шакллантиришда мақомларнинг сирли дунёси орқали маънавиятини бойитиш бўйича Президентимизнинг 2017 йил 17 ноябрдаги ПҚ № 3391 сонли қарорида белгилаб берилган вазифаларни амалга ошириш ва илмий тадқиқ этиб, амалиётга жорий этишдан иборатдир.

Мумтоз муסיқанинг асоси бўлмиш мақомларнинг ўзига хос жиҳатлар билан суғорилиши муқаррар. Бу жиҳатларнинг ҳар бири мумтоз муסיқанинг мураккаб ва мукамаллигини кўрсатадиган асосларига эгалиги билан аҳамиятлидир. Булар, парда (товушқатор) тизими, усул тизими, умумийдан алоҳидаликка қатараб таркибланиш тартиби, туркумийлик жиҳатлари, сўз матнларининг мумтоз адабиёт ижодиётига асосланиши, арузнинг ўрни, мукамал чолғулар қўлланилиши, билимли ва маҳоратли созандаларнинг талқини, истеъдод, овоз, билим ва маҳоратли хонандалар томонидан ижро этилиши каби муסיқий жиҳатларни ўзида мужассам этиши билан характерланади.

Мумтоз муסיқа таркиби куй-оҳанг, сўз, овоз, соз ва тингловчи мухлис уйғунлигидаги фалсафий бирликдир. Ундаги куйнинг муайян шаклда (ўзига хос парда тизимида) ривож топиши, сўзнинг мумтозлиги, овознинг пурмаъно садоланиши, сознинг унга мутаносибликда жўр бўлиши, тингловчини идроклашга хослиги ана шу уйғунлик жосибасини инъикосидир.

Шу боис мумтоз муסיқа ижрочилари, созанда ва хонандалар азал-азалдан унинг ижодиёти ва ижрочилигида муҳим рол ўйнаганлар. Ҳар бир мезон алоҳида ва бир-бири билан боғлиқ ҳолда ижодий жараённи ташкил этган. Айниқса муסיқий чолғуларнинг (танбурнинг) мумтоз муסיқа ижодиётидаги ўрнини эътироф этиш жоиздир. Зотан, чолғу мақом ижрочилигидаги асосий қурол бўлса, унинг яратилишида ҳам танбур пардалари асос сифатида хизмат қилганлиги доимо муסיқашунос олимлар ҳамда мақом устозлари томонидан эътироф этиб келинган.

“Танбурнинг пардалари оралиғи - деб ёзади мақомшунос олим Исҳоқ Ражабов, - диатоник товушқаторга мос келади. Лекин ундан чиқариб олинадиган товушқаторнинг диатоник система чегарасидан чиқиб кетадиган баъзи моментлари парданинг суриш ёки созанданинг куй ижроси пайтида пардаларни қаттиқроқ ёки секинроқ босиш йўли билан ҳосил қилинади”³ - деб Шашмақом таркибидаги мақомларни ижро жараёнида танбур созининг созланиши ва уларга мос товушқатор таркиби келтириб ўтилади⁴. Муаллиф томонидан, бевосита оҳанглар тараннуми нуқтаи назаридан турли тафовутлар ҳосил бўлаётганлигини ҳам қайд этиб ўтилган.

³ И.Ражабов, “Мақомлар масаласиги доир”, Т., 1963 й. 128 бет.

⁴ Шу манба 129 бет

Handwritten notes at the bottom of the page, including the number 244 and some illegible text.



Мақоми Бузрук ва Дугоҳ

Мақоми Рост

Мақоми Наво

Мақоми Сегоҳ

Мақоми Ироқ

Мақомшунос олим И.Ражабовни фикрларини ижро амалиёти билан шуғулланган устозлар доимо эътироф этиб келишган. Пардалар тафовутига ўзига хос ижролари негизида ечим топиб ижро этиб келинганлиниги эътироф этишимиз мумкин. Шу боис ҳам Мақомларни ёки мумтоз мусиқа ижрочилигида турли ижро талқинлари, уларга эргашган ижрочилик мактаблари юзага келган.

Бевосида мақомлар тадқиқотига алоҳида ёндошган ва ҳар бир мақом намунаси мисолида уларни товушқатор тизимини баён этиб изоҳлаб берган мусиқашунос Отаназар Матёкубов “Мақомот” китобида қуйидаги фикрни баён этган: - “Мақом парда тузилмаларининг товушқаторлари қуруқ жадвал эмас. Балки ўзига хос оҳанг хусусиятларига эга бўлган товушлар измини назарда тутати. Уларнинг деярли ҳар бирига бетакрор тус бериб турувчи оҳанг жилolari мавжуд. Оҳангларни сўз билан ифодалаш амримаҳол. Уларни ҳар қандай таърифи ҳам нисбий ва рамзий”⁵. Мақомларнинг таркибланишида айнан мана шу қоида асос бўлганлигини эътироф этиш мумкин.

Мумтоз мусиқа ижрочилари, хусусан мақом ижрочиларининг халқ ардоғида бўлишини асосий сабаби ижродаги софлик, мақомларни бадий-эстетик имкониятларини “нозик” пардалар ёрдамида ўзига хос ёритиш, талқинда пардалар мутаносиблигини уларнинг жозибасини моҳирона тараннум этилганлигида бўлса ажаб эмас. Унинг ижросига хос табиий истеъдод, ёқимли овоз, меросни англаган билим, ижро маҳоратига эга бўлиш мумтоз мусиқа ижрочиларига бўлган талабни ташкил этади. Ота Жалол, Ота Ғиёс, Домла Ҳалим Ибодов, Леви Бобохонов, Худойберган Муҳркон, Ҳожихон Болтаев, Ҳожи Абдулазиз Абдурасулов, Мулла Тўйчи Тошмухамедов, Ҳамроқул Қори каби мақом билимдонлари, замонамизга келиб уларнинг ижрочилик анъаналари давом эттириб эл назарига тушган Юнус Ражабий, Турғун Алиматов, Орифхон Хотамов, Рўзимат Жуманиёзов, Муҳаммадазиз Ниёзов, Ғуломжон Ҳожиқулов, Маҳмуд Тожибоев каби забардаст санъаткорлар айнан ижро талқинлари ва яратган ижро услублари негизида, мумтоз мусиқа ижрочилигида тарихга айланган устозлар қаторидан жой олганлар.

Шу нуқтаи назардан қайд этиш лозимки, ўзбек-тожик ва бошқа Шарқ халқларининг тарих давомида шаклланган мусиқий меросида, ўзининг миллий қадриятлари, руҳияти, ижтимоий ҳаёти ва маънавий дунёси олҳангларда ифода этиб берадиган парда, яъни товушқатор таркиблари мавжуд. Бу албатта энг аввало, умумжаҳон халқлари томонидан бирдек қўлланилиб келинаётган ўн икки босқичли температураланган товушқатордан фарқ қилади.

⁵ О.Матёкубов “Мақомот”, Т., 2004 й. 133 б.



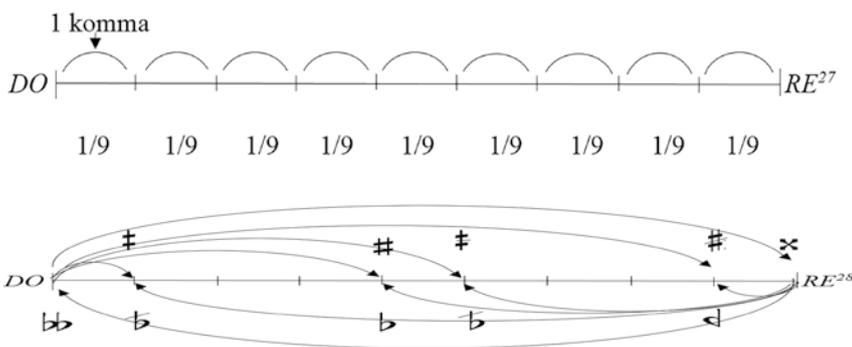
Халқ ва мумтоз муסיқа ижодиёти таркибидан ўрин олган ва мумтоз бастакорлар намуналари, мумтоз куйлар ёки кейинги давр композиторлари томонидан яратилган барча муסיқий асарлар асоси ана шу бизга оддий туюлган, лекин фалсафий аҳамият касб этувчи товушқаторга бориб тақалади. Ушбу товушқаторларда ҳар бир халқнинг миллий қадриятлари билан суғорилган ва миллий оҳангларда қарор топган ўзига хос муסיқаси яралади. Чунки, миллатнинг турмуш тарзи, қадриятлари, тили, урф-одатлари, маънавияти ва руҳиятини намоён этадиган тафаккури, ижтимоий-маданий ривожининг мезонлари ҳар бир халқ муסיқа маданиятининг қай даражада ривожланганлигини намоён этади. Узоқ тарихга эга бўлган халқларнинг маънавий дунёси буюк эканлигини уларнинг маданий меросидан билиб олиш мумкин. Жумладан, мумтоз муסיқий меросига эга бўлган ҳинд, эрон, араб турк, озарбайжон, ўзбек-тожик, уйғур каби халқларнинг маданий-маънавий хазинасининг бой эканлигини уларнинг Мақомот дунёсида тутган ўрни билан тасаввур этиш мумкин. Бу халқларнинг муסיқий оҳангларида ўз миллий, маънавий дунёси намоён бўлади. Демак, ана шу миллий жиҳатларни ифодалаб берилишида парда тизими-товушқаторлар муҳим ўрин тутади. Одатда, уларнинг шаклланиши оғзаки халқ анъаналарида қарор топган.

Жумладан:

Озарбайжон Муғомлари талқини 17 босқичли товушқаторга асосланган. Бу товушқатор 12 босқичли тепрацияланган товушқатор 12 та 90 центли ва 5 та 24 центли (коммали) товушлар орқали бойитилганлиги билан фарқ қилади.



Ёки турк муסיқаси - 204 цент оралиғида жойлашган товушлар, ўзига хос 1,9 центли 9 га тенг бўлинган. Энг муҳими улар, ҳар бири ўз белгиси ва номларига эгадир.



Ўзбек мумтоз муסיқаси, хусусан Шашмақом ижрочилигида илк жараёндан бошлаб шаклланган товушқатор тизимини қайтадан шакллантиришда бевосита Теурийлар даврида яратилган Абдурахмон Жомий муסיқий рисолаида келтирилган товушқатор таркиби асос бўлди. Ўрганиш жараёни 6 йил давом этди. Аввало жараён ўрганилди, махсус рубоб созининг парлар тизими 5-6 вариантларда синаб кўрилди. Давримизнинг мақом ижрочилигида катта тажрибага эга бўлган устозлар жалб этилди. Амалий синовлар, мақомларнинг ижро амалиёти бу масалага ойдинлик киритди.

Шашмақом ижрочилик санъати устоз санъат намояндалари ижро анъаналари негизида шаклланган. Шашмақом пардалар тизими эса миллий

Handwritten notes at the bottom of the page, including the number 204 and other illegible text.



қадриятларга мувофиқ тартиблашган. Бунинг негизида айнан ижро талқинни аҳамиятли жиҳатларини таъминлаб берадиган ўзига хос парда тизимида ижро этиш тамойилларига эътибор қаратилган. Бу жараёнда муҳим бир омил мавжуд эканлигини қайд этиш лозим.

Одатда, ҳар бир мақомот ислоҳотида мусиқанинг парда тизими муҳрланган ҳолатда тартиблашган. Ижро амалиётида энг муқобил вариантлари ўз ўзидан сараланган ва анъанавий тазда мусиқа ижодиёти ва амалиётида кенг қўлланилиб, ривожланиб келинган.

Унга кўра шашмақом таркибидан ўрин олган ҳар бир мақом ўзининг таянч пардасига ва бевосита парда тизимига, товушлар ҳаракати мезонидаги ҳар бир мақомга хос нимпарларига эга эканлиги аниқланди. Ижро талқинидаги асосий омил ижрочининг танлаган пардалардаги талқинидир.

Шашмақом ижрочилигининг энг аҳамиятли мезонларидан бири пардалар муносабати эканлиги қайд этилди. Ва бунга асос бевосита ижро жараёнидир. Сабабки, ҳар бир мақом ўзининг пардаларида ижро этилганда соф талқинига эришилади. Шашмақом ижрочилиги диатоник товушқаторга асосланган бўлиб 4 та парда ўзгармайдиган муқобил пардалар вазифасини бажаради. Ўзига хослик жиҳатларни намоён этадиган шашмақом пардалари 3 та бўлиб, ҳар бир мақомда бу пардалар ўзгача баландликдаги таровати билан ўзининг хусусиятини кўрсатиб беради. Ижро амалиётида **фа** пардасининг ўзи 4 та баландликдаги намуналарда талқин этилади. Бундай пардалар шашмақом ижрочилигида *до*, *фа* ва *си* пардалари деб қайд этилди.

Бу борада ўз тадқиқотларида О.Матёкубов қуйидагича ишора берган: “Бош парда (асосий таянч – тоника) “соль” ва қўшимча таянч нуқталари “до” ва “фа” товушлари. **Бутун куй ҳаракати уларнинг мувофиқлашувида кечади.**”⁶

Олиб борилган изланишлар натижасида бундай пардаларнинг муайян нуқталарини аниқлаш имконияти мураккаб жараён. Сабабки бу жараён бевосита ижрочининг танловига биноан амалга ошириши эҳтимоли каттадир. Шу билан бирга ижро жараёнидаги талқинда муқим пардага нисбатан 2 дан 10 центгача бўлган оралиқ оҳанг мувозанати сақлашда ўзгарувчанлик сифатига эгалигини намоён этди. Бу жараённинг бир қатор экспериментлари натижасида қуйидаги тақсимот асосида тажрибалар ўтказилди. Ушбу тақсимот аввало синов даврининг парда тизимидир. Қолаверса ижро амалиёти яна ўзининг натижаларини кўрсатиши бегумондир.

Шашмақом товушқаторининг ўзига хослик аҳамият касб этувчи нимпардаларини оралиғи ва уларнинг бадихавий масофасини аниқлаб олишга уриндик.

NIM CHORAK	# 12 10-14	d -12 -10-14
CHORAK PARDA	# 24 20-26	b -24 -20-26
NIM PARDA	# 36 36-48	b -36 -36-48
KICHIK YARIM PARDA	# 75 60-75	b -75 -60-75

Бунинг учун Шарқ халқлари мусиқа ижрочилигида қўлланилиб келинаётган белгилардан фойдаланиб, Шашмақомга мослаштирилган центлар билан

⁶ О.Матёкубов, Мақомот, Т., 2004 й. 135 б.



белгиланди. Шашмақом таркибидаги н келиб чиқиб қўйилган намунаси айнан у навига хос парда ишлатилишини намоён э (фа) 4 та намунаси борлиги ва уларнинг ўз ижроларида ўз аксини кўрсатиши аниқла

Шашмақом ижрочилик анъаналарида Наво мақомининг фа босқичи Дугоҳ ёки Ироқнинг фа товушидан фарқ қилиши ёки Бузрук мақомида фарқли эканлиги ижрочилар томонидан эътироф этиб келинган. Берилган жадвал – бу синов жадвали, лекин ижро амалиётининг талқинларига асосланганлиги илк натижаларини намоён этмоқда. Шу билан бирга қайд этиш лозимки, яна ижро амалиёти бу борада ўзининг натижаларини кўрсатади. Қолаверса янги ташкил этилган ва мақом таълимига ихтисослаштирилган мактабларда тажриба-синовларни ўтказиш мақсадга мувофиқ бўлади.

Buzruk
+24 +36 -24
Nasrullovi Uzzol

Rost
-12
Sabo Ushshoq

Navo
+36 -24 +36
Bayot Oraz Xusayniy

Dugoh
+75 +12 -24 +36
Chorgoh Oraz Xusayniy

Segoh
+36 -24
Navro'zi Sabo Navro'zi Ajam

Iroq
+36 +75
Muhayyar

Фойдаланган адабиётлар:

1. А. Фитрат, “Ўзбек классик мусиқаси ва унинг тарихи”, Т., 1993 й.
2. И. Ражабов, “Мақомлар масаласиги доир”, Т., 1963 й.
3. О. Матёкубов, “Мақомот”, Т., 2004 й.

Handwritten text at the bottom of the page, possibly a signature or date.

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ВОКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА МУГАМА В НАУЧНОМ НАСЛЕДИИ БЮЛЬБЮЛЯ

Лала ГУСЕЙНОВА,

доктор философии по искусствоведению, профессор, Заслуженный деятель искусств Азербайджана, Проректор по научной работе Азербайджанской Национальной Консерватории (Азербайджан).

33

Аннотация: Одним из актуальных вопросов в изучении азербайджанского мугама является проблема изучения истории и теории вокального исполнительства данной традиции. Большую научную ценность в этом аспекте представляют работы выдающегося певца Бюльбюля (настоящее имя *Murtuza Məmmədov*, 1987-1961), период написания которых охватывает 30-50-е года XX столетия. Известно, что Бюльбюль органично соединил в своем творчестве элементы мугамного пения с оперным вокалом и, будучи профессором консерватории, представлял и доказывал свои приобретенные навыки и с научной точки зрения. По его инициативе в Азербайджанской Государственной Консерватории создается «Научно-исследовательский музыкальный кабинет» (1931), в задачу которого помимо сбора и нотации фольклора, входит и всестороннее изучение традиций профессионального музыкального искусства. Свидетельством сказанному являются многочисленные доклады и статьи самого певца и педагога, в которых впервые затрагиваются вопросы исполнительства ханенде и ашыгов – двух основных ветвей традиционного азербайджанского профессионального музыкального искусства. Несомненно, содержащие в работах Бюльбюля ценные факты и наблюдения, научные положения имеют большое значение для исследования исторических и теоретических основ вокального исполнительства мугама.

Ключевые слова: научное наследие Бюльбюля, вокальное исполнительство мугама, искусство ханенде, голосовые особенности ханенде и ашыгов.

Abstract: One of the pressing issues in the study of Azerbaijani mugham is the problem of studying the history and theory of vocal performance in this tradition. The works of the outstanding singer Bulbul (real name: *Murtuza Məmmədov*, 1987-1961), written during the 1930s to the 1950s, hold great scientific value in this regard. It is well known that Bulbul organically combined elements of mugham singing with operatic vocals in his work, and as a professor at the conservatory, he demonstrated and substantiated his acquired skills from a scientific point of view. At his initiative, the "Music Research Scientific Office" (1931) was created at the Azerbaijan State Conservatory, tasked not only with collecting and notating folklore but also with comprehensively studying the traditions of professional musical art. This is evidenced by numerous reports and articles by the singer and pedagogue himself, which for the first time touch upon the issues of khanende and ashig performance - the two main branches of traditional Azerbaijani professional musical art. Undoubtedly, Bulbul's works contain valuable facts, observations, and scientific provisions that are of great importance for the study of the historical and theoretical foundations of the vocal performance of mugham.

Key words: scientific legacy of Bulbul, vocal performance of mugham, art of khanende, voice characteristics of khanende and ashigs.

В историю азербайджанской музыки XX века Бюльбюль (наст. имя Murtuza Məmmədov – 1897- 1961) вошел как выдающийся певец, заложивший основы национального оперно-вокального пения, один из верных соратников великого Узеира Гаджибекова в деле созданию нового направления в музыкальной культуре Азербайджана. В своей многогранной деятельности певца и педагога консерватории он большое место уделял и научному изучению азербайджанской певческой школы, о которой пойдет речь в данной статье. Но прежде, кратко остановимся на жизненном и творческом пути певца, проливающим свет на ценные сведения и выдвинутые положения в статьях и докладах певца по традиционному вокальному исполнительству, в том числе по мугаму.

Бюльбюль родился и вырос в Шуше – в столице бывшего на тот момент Карабахского ханства, которая прославилась к середине XIX столетия как музыкальный центр Южного Кавказа. По имеющимся воспоминаниям, отец будущего певца имел прекрасный голос и его чтение сур из Корана буквально завораживало верующих. Этот дар унаследовал и его сын Муртуза, который к 10 годам не только читал Коран, но и красивым голосом исполнял мугамы и народные песни. Прозвище Бюльбюль (в переводе с азерб. соловей), данное ему в детстве, сохранилось за ним и в дальнейшем, как артистический псевдоним. Дело в том, что соловьиные трели считались для *ханенде* эталоном совершенства: в Шуше существовал даже особый ритуал «взывания соловья», когда ранним утром певцы-*ханенде* собирались в живописных уголках природы и своим пением старались привлечь внимание поющих птиц (сведение получено устным путем от известных *ханенде*). Поэтому история искусства *ханенде* знает ни один случай присвоения голосу певца прозвища «соловей» (например, известного шушинского *ханенде* Абдульбаги Зюлалова (1841-1927) ценители музыки в свое время прозвали Бюльбюльджан).

В формировании молодого Муртуза как певца-*ханенде* особую роль сыграла религиозная школа Моллы Ибрагима, которая обучала пению мугама голосистых мальчиков для мистерий *шебих* (разновидность культово- религиозных действ, именуемых в странах мусульманского Востока «*тазийе*»)-театрализованных представлений в месяц мухаррам, повествующих о мученической смерти Имама Хусейна и его соратников в Кербале. В Шуше к данному религиозному действию готовились особенно тщательно. Они проводились с особой пышностью и наглядно воспроизводили все перипетии трагедии, разыгравшихся в VII веке вблизи города Кербела. Именно в этих школах, изучая исламскую религию, ученики овладевали восточными языками – арабским и персидским, изучали классическую литературу, мастера мугама передавали свои знания устным методом *устад-шагирд* (от учителя к ученику). Из стен этих школы вышли почти все известнейшие *ханенде* XIX и начала XX века, о которых упоминает в своих научных докладах Бюльбюль и дает ценные сведения о принципах преподавания мугама в этих школах.

В очень скором времени Бюльбюль становится известным певцом-*ханенде*, участвует в мугамных операх, но желание петь в классических европейских операх



приводит его в 1921 году в новосозданную Азербайджанскую Государственную Консерваторию, где он становится первым певцом-ханенде, поступившим на оперно-вокальное отделение. Но и на этом Бюльбюль не останавливается и в течении 4 лет (1927-1931) оттачивает свое мастерство в Милане, занимаясь с известными итальянскими педагогами вокала. Бюльбюлю впервые удается органично соединить в своем творчестве принципы оперно-вокального пения и традиционного певческого искусства.

Сразу же по приезду из Италии, Бюльбюль наряду с активной концертной и оперно-сценической деятельностью, начинает работать педагогом в консерватории и возглавляет в 1931 году созданный по его же инициативе Научно-исследовательский кабинет при Азербайджанской Государственной Консерватории (НИКМУЗ). Сименом этого кабинета связана большая всесторонняя работа по изучению традиционной музыки в Азербайджане. Организовываются фольклорные экспедиции в разные регионы Азербайджана с дальнейшей расшифровкой собранного материала. Впервые в 30-х годах прошлого столетия были выпущены нотные записи азербайджанских мугамов, изданы сборники народной танцевальной и песенной музыки, которые способствовали не только развитию этномызыкознания в республике, но и развитию композиторского творчества, черпающего свое вдохновение из образцов традиционной музыки. На эту чрезвычайно важную работу были привлечены молодые композиторы-студенты, среди которых Гара Гараев, Тофик Гулиев, Джевдет Гаджиев, Закир Багиров, музыковед М. Исмаилов и др. известные имена – яркие представители азербайджанской композиторской и музыковедческой школы. Руководя этой большой работой, Бюльбюль начинает свою деятельность и на научном поприще, исследуя исторические и теоретические вопросы традиционного вокального искусства. Он хорошо осознает, что без изучения фонетических особенностей родного языка и традиционного пения – мугамного и ашыгского, невозможно создать оригинальную школу оперно-вокального пения, где органично соединились бы манера исполнения *bel canto* с традиционным вокалом и, таким образом, выработать правильную методику преподавания. В научном наследии Бюльбюля множество статей и более десяти докладов, прочитанных и стенографированных на различных республиканских и всесоюзных конференциях и проливающих свет на особенности традиционного искусства пения. В своих научных работах Бюльбюль исследует голосовые особенности *ханенде* и *ашыгов*, дает сведения о традиционной терминологии, о приемах исполнения и методах обучения, о фонетических особенностях азербайджанского языка, которые, несомненно, влияют на постановку, а также о гигиене певческих голосов, которых придерживались *ханенде* и *ашыги*, и даже о способах лечения горла и голосовых связок народными средствами. Особое внимание уделяется репертуару *ханенде*, составу *шобе* и *гюше* в мугамных дастгяхах. Наиболее полноценный вариант, где содержатся данные сведения – это доклад, прочитанный в марте 1941 года на Всесоюзном совещании Комитета по делам искусств в Баку [1, с.131-179; 5,183-249]. Постараемся обобщить и прокомментировать некоторые ценные сведения и выдвинутые маэстро научные положения, которые появились в следствии

личных наблюдений, большого опыта и практических навыков, а также на основе изучения различных источников.

Бюльбюль в своих научных трудах выделяет две основные ветви в традиционном вокальном исполнительстве - искусство *ханенде* и творчество *ашыгов*, которые, как он отмечает, неразрывно связаны между собой и сообща определяют все то особенное, которое присуще азербайджанскому традиционному пению.

Одним из важных постулатов в научных работах Бюльбюля является определение искусства мугама как искусство *ханенде*. Именно певец-ханенде, по твердому убеждению автора, является главным лицом в искусстве мугама. А сопровождающий его состав инструменталистов Бюльбюль называет ансамблем ханенде (*xanəndə dəstəsi*), таким образом еще раз подчеркивая ведущую позицию певца. Небольшой состав ансамбля, состоявшего из трех человек (певец-ханенде, аккомпанирующий себе на бубне (*гавал или деф*, которыми певец должен владеть виртуозно), тариста и кяманчиста (иногда присоединялся и исполнитель на *гоша-нагара*) вполне соответствовала, по мнению Бюльбюля, характеру деятельности ханенде, которые ездили по стране и выступали на приглашенных свадьбах и других торжествах. Такой кочевой, по словам Бюльбюля образ жизни, и породил минимальный состав исполнителей мугама. [5, с.187-188] Нужно отметить, что имеются сведения и фотографии с более расширенным составом исполнителей, сделанные во второй половине XIX века, но основной костяк исполнителей, сформировавшийся к концу позапрошлого века – это трио исполнителей, который сейчас обычно называют по жанровому признаку - мугамным трио.

Другим очень важным моментом в рассуждениях Бюльбюля о музыке и исполнителях мугама является определение данного искусства в статусе классической музыки, что особенно знаменательно и ценно в условиях того времени (20-40-е годы XX века), когда данным традициям относились, мягко говоря, не очень благосклонно, особо подчеркивая их отдаленную от народных масс природу. Гонениям подверглись тогда не только мугам и мугамные оперы У. Гаджибекова, но и музыкальные инструменты, особенно тар, как олицетворение феодально-дворцовой эстетики. Даже в более лояльных в смысле идеологического прессинга временах советского времени, мугам трактовался или как один из жанров народной музыки, или же, в лучшем случае, как профессиональная музыка устной традиции. Верные соратники У. Гаджибеков, в том числе Афрасияб Бадалбейли, Асаф Зейналлы и Бюльбюль, всеми силами доказывали особую, исключительную значимость искусства мугама для азербайджанского народа. Свой доклад, посвященный азербайджанской школе пения, певец начинает такими словами: «Мугам - классическое музыкальное произведение крупной формы и одно из самых интонационно богатых и своеобразных областей азербайджанского народного творчества». [5, с.183] В другом месте мы читаем: «они (*ханенде* – Л.Г.) ревностно охраняли традиционные формы древне-классической музыки». (187) Или же: «Если ашуги выражают народно-демократическую струю в азербайджанской музыке, то ханенде являются наиболее яркими представителями ее старой классической культуры». [5, с.190]



В связи со сказанными, большой интерес вызывает и описание Бюльбюлем исполнительской манеры *ханенде*, на которой, по его словам, «также лежит печать традиций. <...> Неподвижная поза, закрытые или полузакрытые глаза, выражение внутренней сосредоточенности на лице – все эти манеры, профессионально развившиеся в *ханенде*, придают его пению вдумчивый и серьезный характер. Певец во время исполнения как бы глубоко уходит в себя, в мир своих внутренних переживаний. У некоторых певцов такое состояние принимает даже характер экстаза» [5, с.189] Довольно точная характеристика Бюльбюлем внутреннего состояния *ханенде* при исполнении мугама, явно проливает свет на сущность мугама как особого сакрального ритуала, олицетворяющего в себе глубокую суфийскую идею постижения божественной любви путем творческого озарения, требующего от носителей данной философии не просто исполнения того или иного мугама, а истинного акта сотворения. Понятно, что длительность выражения этой возвышенной идеи и достижение описанного состояния не подразумевали определенных временных рамок. В этой связи Бюльбюль отмечает следующее: «Ханенде сохранили древнюю культуру исполнения мугамов в ее наиболее чистом виде. Умение исполнять мугам в узаконенной манере в течение 2-3 часов и при этом, с виртуозным блеском импровизации, являлось мерилем достоинства ханенде как певца». [5, с.190]

Бюльбюль отмечает и элитарную среду обитания носителей мугамного искусства, но отталкиваясь от идеологических основ того времени подчеркивает, что «обслуживая преимущественно дворянско-феодалную верхушку и зажиточные слои городского населения, ханенде приспосабливались к их вкусам», что проявлялось во всем, начиная с соответствующей литературной основы, изобилующей арабско-персидскими словами и заканчивая манерой довольно богато одеваться: «Традиционный костюм ханенде был полон всяких украшений, цепочек, колец, брелков с золотой и серебряной резьбой. Инструменты их также украшались золотыми монограммами и резными затейливыми инкрустациями». [5, с.187]

Как уже сказано выше, ханенде воспитывались в специальных школах, где мугам, а в широком понимании музыка (в первую очередь вокальная) должна была выражать идеи духовенства и таким образом, находилась в строгом подчинении религиозных деятелей. По своей сущности эти школы были сродни европейским консерваториям в их первичном значении, как институтов, дающих профессиональное музыкальное образование мальчикам- подросткам с хорошими голосами для христианских церковных хоров. В XIX веке мусульманскими школами такого рода (*molla məktəbi*) в Азербайджане располагали города Шуша, Шемаха и Баку. Особенно славилась Шушинские школы, из которых вышли такие выдающиеся ханенде, как Гаджи Гуси, Мешади Иси, Абдульбаги Зулалов, Джаббар Каръягды оглу, Ислам Абдуллаев, Сеид Шушинский, Хан Шушинский и др. имена, которые называет в своих работах Бюльбюль. Среди создателей и учителей таких школ особо выделялись Харрат Гулу (1823-1883) и Молла Ибрагим. Молла Ибрагим подготавливал детей с 10 до 16-ти летнего возраста, а Харрат Гулу учил уже более подготовленных и зарекомендовавших себя певцов. В школу подбирались мальчики (для исполнения женских ролей и ролей девочек) с высокими голосами

для участия в шиитских церемониях *Шебих*, на которых исполнялись траурные песнопения *марсия* и *ноха* на основе мугамных шобе, а также соответствующие мугамы скорбного содержания. По сведениям Бюльбюля, пение в носу и горлом запрещалось и считалось неприятным. Вполне возможно, что имелись в виду устранение будущих проблем в постановке голосов подростков. С другой стороны, запреты объясняются и тем, что горловые мелизмы и звонкие *зангуле* не соответствовали траурному духу *Шебих* и поэтому строго пресекались учителями и постановщиками. Ведь слово «богаз» (дословно с азерб. горло) в терминологии ханенде означает еще и горловые мелизматические приемы в мугамном пении. [6, с. 81] В школах с религиозной направленностью важно было выработать в учениках умение передавать требуемое содержания и нужную эмоциональную окраску. Бюльбюль пишет: «В голосах педагог и режиссер старались найти самые трогательные, печальные нотки, чтобы заставить людей плакать. Певец должен был владеть всеми оттенками от фортиссимо до пианиссимо. Все голоса должны были охватывать больше двух регистров. <...> Учитель во время обучения пению держал в руке острую палочку, которой он бил своих учеников, если они пели в нос и горлом. Он заставлял светлым звуком делать трудные колоратурные пассажи одинаково во всех регистрах.» [5, с. 212] Как видно из высказываний Бюльбюля, скорбная манера пения мугама с акцентированием интонаций плача культивировалась в этих школах и как следствие, служило тому, что ханенде становились в дальнейшем профессиональными исполнителями *марсия* (литературно-музыкальный жанр траурного характера) – *марсияханами*, *новзаханами* и некоторые в дальнейшем специализировались именно на этом поприще. Имеются сведения, что известные ханенде также совмещали светское пение мугама (на свадебных торжествах и литературно-музыкальной *меджлисах*) с *марсияханлыг*. Преобладание же скорбного, своего рода ламентозного оттенка в исполнительской манере ханенде способствовали восприятию такого стиля пения представителями других культур, по меткому определению У. Гаджибекова, как плач. [3, с.19] Несмотря на то, что в советские времена практика *шебиха* в Азербайджане и профессиональная подготовка ханенде в этой сфере постепенно искоренилась, традиция пения мугама с особо выраженной интонацией плача не утратила своего значения и привлекательности (известно, что данная манера не приветствовалась в годы Второй мировой войны, дабы слушатели не впадали в уныние в тяжелых морально-психологических условиях военного времени).

Остановимся на характеристиках голоса ханенде, которые имеются в работах Бюльбюля. Причем они даются в сравнениях с *ашыгскими* голосами. Бюльбюль особо подчеркивал, что новые веяния в творчестве ханенде, которые явно проявились во второй половине XIX и в начале XX веков, связаны в первую очередь с взаимодействием творчества ханенде и *ашыгов*: «С какой бы отраслью национальной музыкальной культуры мы не столкнулись, всюду мы встречаем неизгладимые черты влияния ашыгского творчества.» (с. 194) И далее - «под влиянием ашыгов, ханенде усвоили чисто народный характер исполнения произведений» [5, с.210] В этой связи особая заслуга принадлежит выдающемуся представителю карабахской мугамной школы Джаббару Карьягды оглу, обладающего мощным голосом и феноменальной памятью, которого



Бюльбюль считал создателем нового азербайджанского стиля пения мугама, черпающего музыкальный материал из народного, главным образом, ашыгского творчества. Именно с его пения Бюльбюлю удалось записать свыше 300 песен и теснифов на фоновалики. Многие из них были нотированы и вошли в сборники азербайджанских народных песен, выпущенных под руководством и редакцией Бюльбюля.

Сравнивая регистры голосов *ашыгов* и *ханенде*, Бюльбюль заключает, что если *ашыги* поют «грудным» и «головным» голосом, то регистры голосов *ханенде* колеблются между тремя и четырьмя регистрами. Отмечается, что диапазон голоса *ханенде* значительно шире, чем у *ашыгов*. *Ханенде* должен достигать две с половиной октавы, например, от «си бемоль» малой октавы до звука «до» второй октавы и «фа» третьей октавы. Именно таким диапазоном обладал Джаббар Каръягды оглу. Но в то же время, голоса *ашыгов* из некоторых регионов – Гянджи, Газаха и др. также достигали двух с лишним октав. При исполнении традиционного репертуара – *ашыгских хава*, их голоса охватывали «ля» первой октавы и «до» второй октавы. Бюльбюль отмечал, что исполнитель должен обладать в совершенстве техникой перехода от грудного пения в головной и уметь петь на чрезвычайно высоких тонах, которому придается особое значение.

Сравнивая начало учебного процесса в мугамной и ашыгской среде Бюльбюль делится еще одним интересным наблюдением. Если для освоения мугамного пения мальчиков отбирали с 10-летнего возраста, то по сведениям Бюльбюля, «ашыг начинал учебу лишь после того, как ему исполнялось 16 лет.» [5, с.205] Это вполне объяснимо тем фактом, что тонкие, девичьи тембры 10-летних мальчиков нужны были для исполнения женских ролей (женщин и девочек, как подчеркивал Бюльбюль) в мистериях *Шебих*. Бюльбюль и сам начинал с таких ролей и писал об этом. Не связанные же с такой традицией ашыги набирали себе шагирдов-учеников из числа сформировавшихся голосов, т.е. из прошедших первичный этап мутации голоса подростков. И если в ашыгской среде учеба начиналась не с пения, а с обучения игры на сазе, как пишет Бюльбюль, то в мугамных школах первичным считалось умение петь. Думается, утратившие во время мутации свои голоса талантливые, музыкально одаренные ученики в дальнейшем осваивали игру на таре, кяманче и др. инструментов. В биографии выдающегося таристановатора Садыхджана мы сталкиваемся с таким фактом.

Благодаря Бюльбюлю мы узнаем и о традиционной терминологии, классифицирующей качественные показатели характерных азербайджанских голосов:

Аг сес (белый голос) – не имеющий художественной красоты и изюминки голос;

Гара сес (черный голос) – голос с тембровой неопределенностью;

Джыр сяс (неспелый голос) - необработанный, «сырой» голос;

Яглы сес (жирный голос) – хороший сочный голос;

Малахатли сес - мягкий выразительный голос;

Даярли сес – красивый ценный голос. [5, с.194]

Некоторые эти определения остаются в нынешнем лексиконе исполнителей, но есть и забытые, например деление голосов на «белых» и «черных», что

несомненно представляет интерес в смысле понятия критерий того времени в оценке певческих голосов.

Бюльбюль периодически акцентирует пение ханенде в чрезвычайно высоком регистре с бурными каденциями. Причем для достижения нужного результата в искусстве *гюшеханлыг* (*хал*, *гюше*, *зангуле*) требовалось много упражняться. Эти традиционные термины он объясняет как всевозможные мелизмы, вроде группетто, трелей и форшлаггов. И если *хал* (*hal*) и *зангуле* (*zəngulə*) подходят под эти термины, то *гюше* (*güşə*) думается, требует разъяснений. Надо отметить, что понятие *гюшеханлыг*, как показатель исполнительской виртуозности и техники, мы не встречаем в известных словарях и работах по мугаму. Да и в самой среде ханенде оно уже неупотребительно, или же используется очень редко. Можно встретить это понятие в воспоминаниях, когда речь идет о прошлых представителях ханенде. В «Толковом монографическом музыкальном словаре» Афрасияба Бадалбейли имеется разъяснение только слова *гюше*: «это законченный и ясный в мелодическом отношении вокально-инструментальный эпизод в дастгяхе наравне с *шобе* (внутри *шобе* или же между ними)». [2, с. 46] Похожее объяснение этому термину дают и другие источники [6, с.98]. Можно предположить, что понятие *гюшеханлыг* (умение создавать *гюше*) подразумевало и сочинительство, когда в творческой деятельности ханенде, способность сочинять *гюше* было одним из показателей зрелости и мастерства. Но постепенно, в условиях и реалиях XX века, когда под воздействием определенных факторов (переход на новую современную систему образования, где требовалась единая учебная программа по составу *шобе* и *гюше* того или иного *дастгяха*) *мугам-дастгях* приобретают четкую структуру составных частей, а *гюшеханлыг* начинает подразумевать владение чисто исполнительскими приемами, такими как *хал* и *зангуле*. Что же касается важного сочинительского аспекта в деятельности ханенде, то Бюльбюль в своих работах особо подчеркивает вклад ханенде в создании новых вариантов мугамов, «завоевавших наибольшую популярность в народе». Он называет имена мугамов *Баяты-Кюрд*, *Кюрд-Шахназ*, *Гатар*, *Орта сегях*, *Йетим сегях*, зерби-мугамов *Арасбары*, *Османлы* (другое название - *Мани*) и др. Кроме этого, ханенде являются творцами целого ряда замечательных произведений инструментальной музыки, *рянгов*, *диринги*, *теснифов* и сотен танцевальных мелодий. [5, с.190]

Вызывает интерес и приведенные в докладе Бюльбюля, как пример из репертуара ханенде, 10 *дастгяхов*, последовательный ряд (*редифы*) *шобе* и *гюше* которых принадлежали известному в те времена ханенде Ализахабу. [1, с. 144] Сегодня эти *редифы* могут показаться неубедительными с точки зрения логики последовательности *шобе* и *гюше*. Но очевидно одно – одни и те же дастгяхи в прошлые времена отличались друг от друга по составу *шобе* и *гюше* (каждый дастгях по мнению Бюльбюля, состоит из 7-15 мугамов и столько же теснифов, диринги и рянгов) и известные устады-ханенде вырабатывали свои *редифы*, которые закреплялись за их именами. В этой связи вызывает интерес одно наблюдение Бюльбюля, которое проливает свет на принципы обучения ханенде, где ученикам во время занятий предоставлялась определенная свобода для привития творческого отношения к исполняемому репертуару: «В противовес ашугам, ханенде определял свой путь в меньшей зависимости от своего мастера,



вернее он имитировал своего мастера, но вкладывал в исполнение свое настроение и вкусы. Он переходил от одного лада к другому, по своему усмотрению, делал каденции по своему желанию, пел теснифы и ударял в диринги там (имеется ввиду сопровождать инструментальный эпизод диринги ударами на гавале -Л.Г.), где он находил это нужным. Длительность звуков и трелей он устанавливал сам.» [5, с.210]. Таким образом, Бюльбюль подтверждает созидательную сущность носителей мугама, которые являлись не только исполнителями, но и подлинными творцами этого искусства.

Конечно, в рамках одной статьи или доклада невозможно охватить всю полноту заданной темы, так как имеются вопросы, оставшиеся не затронутыми в данном исследовании. Но мы постарались остановиться на тех моментах в научном наследии Бюльбюля, которые, по нашему мнению, наиболее ярко раскрывают исторические и теоретические основы развития вокального исполнительства мугама на стыке XIX и начала XX веков.

Литература:

1. Bülbül. Seçilmiş məqalə və məruzələri. Bakı, Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası Nəşriyyatı, 1968, 228 s.
2. Bədəlbəyli Ə. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti (Толковый монографический музыкальный словарь), Bakı, Elm, 1969, 245 c.
3. Hacıbəyli Üzeyir. Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında. Təqdim edən, ön söz - F.Əliyeva, Bakı, "Adiloğlu", 2005, 76 s.
4. Hüseynova L.Ş. Musiqimizin əbədi Bülbülü. Вступительная статья к Библиографии Бюльбюля. Bakı, Azərbaycan Milli Kitabxanası, 2017, с.5-17.
5. Maestro Бюльбюль. Доклады. Выступления. Письма. (1931-1961гг.) Баку, 2007, 151 с.
6. Энциклопедия азербайджанского мугама. Баку, Фонд Гейдара Алиева, Союз композиторов Азербайджана, Научный центр «Азербайджанская Национальная энциклопедия», Баку, 2012, 264 с.

THE BALUCH ZAHIRIG, BETWEEN MAQÂM AND RAGA

Jean DURING,

CNRS Professor. Senior researcher at the National Center for Scientific Research (Paris-Nanterre) (France).

Abstract: *The Baluchi zahirig between maqâm and raga.*

Among the various levels of complexity and professionalism, a tradition of epic singing (*she'ir, sherwândi*) stands out, It relies on the memorization of thousands of verses, the mastery of complex or subtle rhythms, and 20 to 30 modal forms, called *zahirig*, comparable to Indian *raga* and Persian *âvâz* or *maqâm*.. This art is known as "classical Balochi music", and its knowledge is the prerogative of a particular class of society. It is, however, appreciated by all audiences, especially the educated and influential. The paradox is that, despite its sophistication, *zahirig* and *sherwândi* have not been theorized or analyzed in any way, and apart from one recent exception, there are no musicological publications on the subject, in Baluchi, Urdu or Persian. How, then, can this art be transmitted? How can writing, theory and pedagogy intervene to facilitate its understanding and teaching? At this point that media offer new perspectives, which this paper proposes to present.

Key words: *Baluch modes. Zahirig. Sherwândi. Modal system.*

After more than a century of musicological research and media dissemination, the *maqâm* area is well known to specialists and has found an international audience: Arab, Ottoman, Iraqi *maqâm* ; *mugam, dastgâh, shash maqom, onikki muqam, sufiana kalâm, tubu'* and so on. However, there are still some little-explored *maqâm* areas, such as the Kurdish and Khorasani *maqâm*, and in particular the *zahirig* of Southern Baluchistan (Makrân), which I'm going to introduce to you now.

The art of epic singing

The Baluch occupy a large territory, covering the western half of Pakistan and the south east of Iran. The Baluchi language has affinities with Pehlevi and Kurdish, and Persian language is widely used in the Sufi songs.

Among the various musical genres of Baluchi, the art of epic singing (*she'ir, sherwândi*) stands out due to its exceptional level of professionalism and sophistication. It requires the memorization of hundreds of poetry lines, the mastery of subtle rhythms, and 20 to 30 modal forms, called *zahirig*. These forms are comparable to Indian *raga* and Persian *âvâz* or *maqâm*. This art is known as 'classical Balochi music,' and its knowledge is the prerogative of a particular social class, the *Ostâ* or *Luli*. However, it is appreciated by all audiences, especially those in the educated and influential milieu.

Despite its sophistication, *zahirig* and *sherwândi* have not been theorised or analysed in any way. Apart for a few recent exceptions, there exist no musicological publications on the subject matter in Baluchi, Urdu, or Persian, no notations, no teaching methodology, and no ancient treatises. Additionally, in Iran and Pakistan, there are no music schools, either official or private, where this music is taught. Neither is there an official institution promoting *Baluchi klasik music*. The transmission is solely oral and relies on private or familial relationships, or at the very least, on sponsorship.



How then can we refer to classical music? I believe that I have witnessed the commencement of a process of classicization, namely, theorizing, categorizing, scrutinizing, and systematizing.

It was only 10 years after my research in Iranian Baluchistan between 1978 and 1981 that I discovered the existence of *sherwândi*. I heard about a famous master in Karachi named Ostâd Karimbaksh (1945-2018), who knew all the Baluch genres : classical, semi-classical as well as popular and ritual. So in 1991, I made the decision to pay a visit to him.

Ostâd Karimbaksh knew everything, but could hardly give any explanations. On the other hand, he was aware of the need to create a memory of Baluch music, based on his personal history. He had filled a notebook with his memoirs, the names of important musicians, instrument makers, different musical genres, as well as anecdotes and discussions on various matters.

This was a first step. As a preliminary step towards the classicalization of music, it is imperative to establish certain historical foundations, including the major transmitters, transmission lines, and regional origins. Unfortunately, no one took it upon themselves to exploit this data, except for Abdolrahman Surizehi (b. 1960), whom I knew when he was only twenty years old. This great artist, who lived between Norway and Pakistan, was the first to elaborate a theory of Baluch music.

What is the essence of this theory ? According to Ostâd Karimbaksh, each piece of Baluchi music is derived from a non-metric melismatic modal pattern called *zahirig*. Up to a point it can be compared to the concept of Persian âvâz or Indian *raga*.

Professional musicians use currently between 10 to 20 *zahirig*, but a complete inventory lists some 30. Each one has a name, which is often a toponym: .ashkard, Miânag, Janozâmi, Rudbar, Baho, Dashtiyâri, Kichi, Panjguri, Sarhaddi, Zirkeniki. Some of them are ethnonym: Kordi, Rakhshani, Rend, Jadgal, Mîd (fishermen), etc.

Modal characteristics

- *Zahirig*-s fit into a chromatic scale of 12 semi-tones closed to tempered.
- Most of the are heptatonic yet a few ones are hexatonic. Pentatonic motives are sometimes found.

- Each *zahirig* evolves in a range covering between at least one octave, up to one octave + a sixth. Some *zahirig* extend up to two octaves or more, but in practice, it also depends on the singer's ability.

- In each *zahirig* performance, the fundamental appears in an obvious way, at least in the conclusive section. This tone is sometimes called *sa*, as in the Indian system.

Several important *zahirigs* combine two scales or more, or include modulating sections.

Numerous significant *zahirigs* combine two or more scales or incorporate modulating sections.

Furthermore, the ascent and descent are often different, and in several *zahirigs*, in the way back to the tonic, the third is removed: g f (#) d C, which produces a breaking effect.

A *zahirig* can be identified by a few modal characteristics, including its initial note(s) in relation to the tonic, some characteristic small motive, and its profile. Some



zahirigs have one or two branches. It is not only a scale, but also a compositional model that allows for a great *deal* of interpretation.

Automatic music transcription (MIDI system)

The first survey of the *zahirig* was done by me and Abdulrahman with the support of the French Center for Scientific Research.

The technique was quite straightforward: as the musician possessed exceptional proficiency in the keyboard zither known as *benjo*, he would perform numerous pieces on a MIDI keyboard that was directly connected to a computer, transforming the MIDI data into musical scores.

The computer would deliver a transcription like this *Zahirig Kichi Panjguri*

Kichi Panjguri

Zahirig Kordi

Handwritten text at the bottom of the page, partially obscured and difficult to read, possibly containing the name of the author or publisher.



Kordi

From these performances it was easy to extract the basic scales :

MAIN BALUCHI ZAHIRIG SCALES

Miānag

Kār

Qeble

Zirkeniki

Ballok ordo

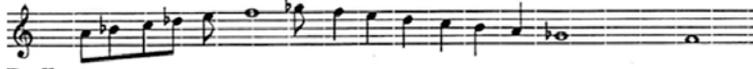
Baho

Kichi

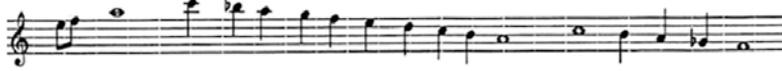


مَدْرَسَت

Salât



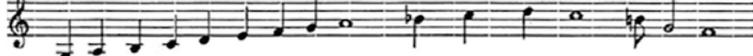
Rudhar



Yesâl



Ashraf dorre



Nim Ashraf dorre



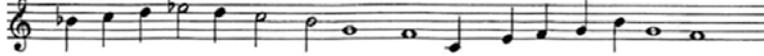
Kordi



Liku Sarhaddi



Liku Sarhaddi Kichi



This was the first step. A few years later, Abdolrahman began work in depth on the modal and rhythmic system. An interesting as in his approach is that he did not apply the concepts and methods of Western musicology, but of Indian musicology, which was far more relevant, especially when it came to targeting the Baluch audience. He had in mind the model of the basic scales of Indian music, called *thaat*, from which many *ragas* are derived. From the totality of the *zahirig*, he extracted those considered as basic scales, which he calls *bon* = root, a translation of the Indian concept of *thaat* (modal scale). Identifying the *thaat* or *bon*, was not an easy task, because most *zahirigs* extend beyond the octave, with a with a distinct ascent and descent.

Abdolrahman listed 11 “roots” (*bon*), out of which he classifies the *zahirigs*.

BON (THATH / SCALA)

- | | |
|----------------------|---|
| 1. <u>SORNAI:</u> | SA RE GA MA PA DA NI SA
DO réb mib fa Sol lab sib do |
| 2. <u>BASHKARDI:</u> | SA RE GA MA PA DA NI SA
DO ré mib fa Sol lab sib do |

Handwritten notes at the bottom of the page.



3. MEYANAG: SA RE GA MA PA DA NI SA
DO ré mib fa Sol la sib do
4. QEBLA: SA RE GA MA PA DA NI SA
DO ré mi fa Sol la sib do
5. QEBLA I: SA RE GA MA PA DA NI SA
DO ré mi fa Sol la si do
6. ZERKENEKI: SA RE GA MA PA DA NI SA
DO ré mi fa# Sol la si do
7. KORDI: SA RE GA MA PA DA NI SA
DO réb mi fa# SOL la si do
8. QAHAR: SA RE GA MA PA DA NI SA
DO réb mi fa SOL lab si do
9. SALAT: SA RE GA MA PA DA NI SA
DO réb mi fa SOL lab si do
10. SIM DORRA: SA RE GA MA PA DA NI SA re ga ma pa
DO ré mi fa SOL la si do ré mib fa
11. SIM MEYAN: SA RE MA PA DA NI sa re ga ma pa
DO réb mi fa SOL lab si do réb mib fa

Among the traditional Baluch musicians who are not acculturated by India, he is the only one to formalize the knowledge of *zahirig* and to use Indian solfeggio (*sa ri ga ma...*). Another *contribution* of his was to establish a lexicon of Baluch musical terms with their Hindi and English equivalents.

Indeed, Abdolrahman's work represents a significant advancement towards the "classicization" of professional Baluch music, encompassing the processes of gathering, categorization, analyses, conceptualization, and synthesis.

How to promote a classical traditional music

In the 1960s, the broadcasting of Baluch music programs on Pakistani television aided in the dissemination of semi-classical songs (*sowt*), and *sherwând* achieved notable success, particularly with the vocalist Fayz Mohammad (1901-1982). Audio cassettes also helped to perpetuate the Baluch professional music. There were music shops that published albums of studio-recorded groups, and many individuals who recorded private sessions on radio cassettes, then reproduced them one by one, sticking a colored label with the soloists' names on it. In the absence of any other means of dissemination, this was a valuable way of ensuring the survival of traditional music.

However at the same time, these traditional forms were facing stiff competition from pop adaptations that were developing, as they had throughout the Orient, thanks to electronic equipment: amplifiers, echo chambers, synthesizers, drum machines, electric guitars and so on. Traditional musicians were no longer invited to wedding parties, and young audiences had little interest in listening to grandiose epic and romances. In the 1990s, some scholars were already lamenting that *sherwândi* was doomed to disappear, which would have meant the demise of an "art music".

Karimbaksh and Abdolrahman were aware of the necessity to theorize the Baluch system in order for musicians to understand what they were doing and not rely solely

upon mere imitation. Yet writing a book or a method would not have been a solution, as the majority of musicians do not engage in reading books or learning solfeggio.

Instead of passing from the “orality” cultural phase to “literacy” one, the conditions of the time led us to skip the literacy and to jump directly to the “media” phase. This meant producing video tapes explaining *klasik baluchi musiqi*, yet addressed to Baluch, not to Western musicologists.

The resolution was to make films on video cassette with oral explanations and demonstrations. In those days, videocassettes were very common, especially for keeping souvenirs of family celebrations, or for copying TV shows and movies. Creating and distributing a cassette demonstrating rhythms, *maqam/zahirig* and genres would have had a greater impact on preserving the tradition than simple audio cassettes.

Abdorahmân and I started shooting as much video documents as we could for that purpose. Then we understood that the last step in this promotion of Baluchi “classical” music was to find a sponsor or a patronage.

Looking for sponsorship

Musicians were often complaining : “in old times, there were khans and emirs who patronised singers and poets. Nowadays, nobody understands this music and in a city like Karachi we are reduced to playing in trance or Sufi rituals for peanuts.” “It is only in West Makrân or in Dubai and Oman that there are some possibilities for *shervând* musicians to make their living. There is nothing to expect from the Pakistani or Iranian government. If only at least they gave me a lounge where I could receive disciples and teach this music.”

I suggested : “Let’s find a rich Baluchi who would be proud to have music sessions and sponsor some traditional masters.” Eventually, we found such a wealthy merchant and some influential people to whom we introduced four masters of Baluch music. The musicians looked very smart and showed themselves relaxed and mundane doing their best to make forget the atavistic social gap between their status of Luli (gypsies) and these bourgeois officials and aristocrats.

In the end, no sponsor cared about the future of *shervandi* and of this music considered classical. Nevertheless, Abdolrahman Surizehi undertook to identify the Baluch rhythmic and modal system, to classify the genres, to define the technical terms, to list more than 25 *zahirigs* modes, and also to sketch the lines of transmission: So-and-so pupil of So-and-so, son of So-and-so. Finally, he wrote down some fifty songs (*sowt*, *nazink*, etc.) in Latin script.

Website promises

Years went by, and the video cassettes themselves became obsolete. I have not published much of this precious material, because if the aim was to preserve and propagate this music, this could not be done through publications in Western, Iranian or Urdu magazines.

With the website, another avenue began to open up. For the past four years, I’ve been uploading to YouTube everything I recorded as baluch performances between 1992 and 2023.

It gradually became clear that the Baluch had gone directly from the audio cassette to the mobile telephone. Just as they skipped the vinyl phase, they skipped the CD phase, connecting directly to their phones.



The influx of baluch music shoots continued to grow shortly after my initial YouTube uploads. On this website you find worthless, undocumented short clips, but also valuable performances drawn from long musical sessions, sometimes quite well shot.

My Central Asian video channel has 6000 subscribers, many of them being Baluch who send me messages and words of thanks. I've noticed that while good *sherwândi* have become rare, there are nevertheless many talented young singers and instrumentalists. One can guess that they often belong to those Luli families who have handed down their art for centuries.

In conclusion, I'm convinced that these days the most efficient way of preserving this kind of music is through websites, preferably accompanied by video. The next step should be not just beautiful performances, but explanations, demonstrations and lessons. I've started to do this with a video by Abdulrahman, which has been much appreciated by Baluch viewers. It is my hope that some of Iran's young Baluch musicians with a musicological education will take up the baton and continue along this path.

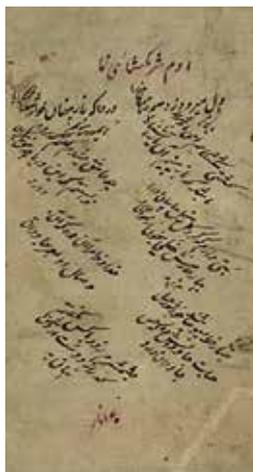
Аскарали РАДЖАБОВ,

*Заведующий отделом истории искусств Института истории, археологии
и этнографии имени Ахмада Дониша*

*Национальной академии наук Таджикистана, Заслуженный деятель
искусств Таджикистана доктор исторических наук, профессор (Таджикистан).*

Источниковая и поэтико-музыкальная традиция макомов имеет многовековую историю. О музыкально-поэтических циклах написаны многочисленные трактаты–баязы (risala- manzumahoishe’ri- musigi) в культурных центрах Мавераннахра (Бухара, Самарканд), которые стали значительным явлением в музыкальной жизни и в истории формирования и развития этих жанров. Неслучайно макомы («Шашмаком») в течение многих веков являются объектом изучения и осмысления ученых-теоретиков музыки и поэзии Мавераннахра и Хорасана, Ирана и Индии. Немаловажно, что наибольшая часть рисала-баязов, посвященных этой теме, были в основном написаны на таджикско-персидском(tojiki-forsi) языке. Не только трактаты прошлых веков раскрывают особенности макомов, но и ряд исторических и теоретических работ, написанных в наши дни в Таджикистане и Узбекистане, Иране, Азербайджане и других странах, начиная с начала XX века. Уместно отметить, что музыкально-поэтические трактаты-баязы (risala-manzumaho-imusigi), обнаруженные в культурных центрах Индии на таджикско-персидском языке, в отдельности не были объектом изучения исследователей, а сохранившиеся письменные источники о макомах нуждаются в научном анализе и осмыслении[1.18,27]

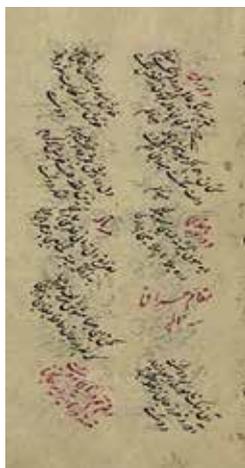
Многие неизученные аспекты относятся к периоду перехода от цикла из Двенадцати макомов («*Duvozdahparda, Duvozdahmagom*») к циклу из шести макомов («*Шашмаком*»). Ясно, что некоторые макомы получили новые названия (переименование макомов) в XVIII в., когда к власти в Мавераннахре пришла династия мангытов (1752-1920гг.), в Индии – Бабуриды(1530-1858гг.),и в это время, по нашим представлениям, произошла эволюция в традиции исполнения и изучении этого монументального музыкально-поэтического наследия[2.43,45]. Поэтико-музыкальный трактат (Risala-bayaz-imusigi) - составитель Азизшах (дата составления 1953г., Кашмир, хранится в личной библиотеке коллеги автора эти строк профессора Кашмирского университета Насима Ахмад Шаха), о котором пойдет речь, до настоящего времени не был известен и, следовательно, не был объектом специального исследования. По своей тематике и стилю изложения этот трактат является одним из редких письменных источников по макому. В рисала-баязе описаны системы макомов «Рост», «Бузург», «Наво», «Дугох», «Сегох», «Ирок» и их составные части шу’бе, которые исполнялись на стихи классиков таджикско-персидской литературы Низами, Хафиза Саади, Камола Худжанди, Джами, Бедиля и др., и образцы народного поэтического творчества – рубаи, дубайти (двустушия) [3.12, 18].



Автор приводит интересные факты о поэтическом многообразии макамов в исполнительской традиции Мавераннахра, Хорасана и Индии.

Важное место в трактате-баязе Азизшаха занимают поэтико- музыкальные ритмы, имеющие особое значение. Нужно отметить, что сведения об интонационно-ритмической манере подачи поэтического текста в системе макамов глубоко историчны и традиционны. Автор выделяет поэтико-музыкальные ритмы макамов, как одну из основополагающих черт общей системы. Наряду с этим, он приводит музыкально-теоретическую терминологию, относящуюся к музыкальным ритмам в исполнительском искусстве макамов.

В своем трактате Азизшах, наряду с текстами макамов, уделяет особое внимание выбору стихов и их художественно-эстетической значимости. Аналогичные вопросы характерны также и для баязов- трактатов по макомам на таджикско-персидском языке, созданные Бухаре, Самарканде в XIX – начале XX вв. Особое место в них уделено художественно-эстетической значимости соответствующих художественных принципов искусства макома, законам организации художественной формы, структуре художественного мышления. Все лексическое многообразие макамов отражено здесь не только емко и масштабно, но и предстает как стройная, оригинальная художественно-образная система, со сложной взаимосвязью и взаимозависимостью всех ее компонентов [4.220,231].



Вопросы исполнительского искусства макамов, истоки их развития и взаимосвязь между ними, тесное взаимовлияние с таджикско-персидской классической литературой и музыкально-поэтические структуры, основанные на творческо-исполнительских традициях, а также другие теоретические проблемы – все это рассматриваются в трактате-баязе Азизшаха и имеет большое значение для истории музыкальной культуры, как один из важных источников по макому.

Как уже упоминалось, в поэтико-музыкальных трактатах XIX - начала XX вв., рассматривались не только общие художественно-эстетические вопросы поэзии и музыки, но и характеризировались конкретные образно-художественные темы макамов, вопросы их взаимосвязи, природа художественно-эмоционального восприятия. Поэтому рисала-баяз Азизшаха является важным источником с точки зрения ареальных контактов и предметом изучения для исследователей макамов в Кашмире (Индии). Кроме того, тема ареальных контактов является наиболее важной в исследовании макамов и в освещении этого вопроса с учетом конкретных исторических, литературных, поэтико-музыкальных источников, свидетельствующих о самых различных системах формирования макамов (Дувоздахмаком, Шашмаком) в тот или иной период их истории, и это дело будущих исследователей [5.208,210].

Всестороннее изучение поэтико-музыкальных трактатов XIX - начала XX вв. откроет новые страницы искусства макамов и их историко-классических традиций.

Литература

1, Bayaz-i Shashmagom, «Kontrast», Dushanbe, 2008. 247 s.

2. Askarali Rajabov, Nazare ba sarchashmahoi xatti-Ii musigi-i zamoni Ahmad Maxdumi Donish, "Donish", Dushanbe, 2017, 180 s.

3. Azizshoh, Bayaz-i musigi [kitabxone-i shaxsi-i professori Donishgohi Kashmir, Srinagar-Hind Nasim Ahmad Shash], 333 s.

4. Askarali Rajabov, Musigi dar havzahoi hunari-I Hind (sadahoi X111-XV11), "Donish", Dushanbe, 2017, 311 s.

5. Askarali Rajabov, Ahmad Maxdumi Donish va farhangi musigi-I zamoni u (nigohi ta'rixi, sarchashmashinosi va nazari), "Donish", Dushanbe, 2022, 301 s.



MAQOM AS COGNITION: LANGUAGE OF MUSIC- CONCEPTUALIZATION-GESTALT

Giultekin B. SHAMILLI,

Doctor of Science in Art History

Leading researcher

State Institute for Art Studies (Russian).

53

Abstract: *The purpose of the report is to consider the fundamental properties of the maqom phenomenon in the unity of the language of music, the language of music conceptualization and cognitive gestalt as an integrity that is maintained by the oral professional tradition in the process of its perception/transmission and preservation.*

Key words: *maqom, cognition, language, music, conceptualization, gestalt.*

Аннотация: *Цель доклада — рассмотреть фундаментальные свойства феномена мақом в единстве языка музыки, языка концептуализации музыки и когнитивного гештальта как целостности, которая удерживается устно-профессиональной традицией в процессе ее восприятия/передачи и сохранения.*

Ключевые слова: *мақом, когниция, язык, музыка, концептуализация, гештальт.*

Introduction

In my report, I am going to consider the fundamental properties of the art of maqom (maqām), expressed in the language of music of the oral professional tradition and in the language of its conceptualization, as well as in the cognitive gestalt as an integrity preserved through the image-scheme in the process of transmission/perception of the tradition itself. I proceed from the understanding that both music and the language of its conceptualization are equally subordinated to the basic principles of thinking, which include the ability of a person to make sense through certain logical and semantic structures. Therefore, it is important to explore the foundations — cognitions, or schemes — that determine the types of process in music. Two types of process in music are known today: expressed in the formula $i \rightarrow m \rightarrow t$ (B. Asafyev, 1926) or in the formula $i \leftrightarrow t = m$ — temporality (G. Shamilli, 2017) [7, pp. 92-220].

By the scheme, I mean “pre-conceptual prenoetic and multimodal sensorimotor patterns that are formed in the process of ontogenesis and affect abstract thinking” of a person [2, p. 9].

The problem of typology

Musical science has not yet developed a typology of Art of maqām. The first step towards its creation was made already in 1988 in an article by two outstanding scientists — F. Karomatova and Yu. Elsner. It was followed by both comparative studies and those devoted to autonomous traditions. Listing them alone would take up the entire time of my report.

All works in Russian, Oriental and European languages, without exception, have shown the heterogeneity of sense-making in the Art of maqām. It is preserved even in cases when peoples perform this music in the languages of the same group, such as Tajiks and Iranians, Arabs of Iraq and Maghreb, Uzbeks and Azerbaijanis, etc. In the period from 1990 to 2010, a striking contrast was revealed between the principles of constructing multi-part compositions in the Near and Central Asian classical traditions. This confirmed the main provisions of the Karomatov-Elstner's article not only on this, but also other issues raised in it.

I took a step towards creating a typology art of maqām in the period from 2013 to 2023, with the involvement of an interdisciplinary group of musicologists, philosophers and linguists [3, 37-49; 5, 167-181; 7, 92-220; 8; 9, 342-373; 10, 26-36]. It was shown that different genre samples are divided into 1) those that form “immediately”-sense in the musical theme or version and present a process corresponding to a limited segmented morphosyntactic type in verbal language (additive synthesis is important here), and 2) those that do not present a theme-version or present it as a result of a significant deformation of the tradition (the artificial introduction of the “Bardasht” section into the Azerbaijani mugham-dasgah, the function of which is sometimes performed by the “Maye” section) — this is a type of process corresponding to the non-concatenative morphosyntactic type languages (see below). Thus, for the first time, language and music appeared from the perspective of a general typology of verbal and musical language from the point of view of morphosyntactic types, which made it possible today to metaphorically distinguish the Western and Eastern classical traditions as extremely contrasting to each other.

Language and music

The contrast between the traditions of maqām art becomes more and more obvious as one moves away from modern Baghdad (ancient Ctesiphon, also known as Opis) to the east, to the northern borders of China, and to the west, to the Maghreb countries. Each of the two branches of oral-professional music presents only one dominant type of thinking, while the second is squeezed out to the periphery. This means that the process of meaning generation as the development of a scale- maqām occurs either through un-metered singing, which presupposes a free, unrestricted rhythm and a non-hierarchical connection of events in the musical text, or through singing based on a predetermined metro-rhythmic structure, which is associated with a hierarchically organized musical speech (the same is true for instrumental versions).

For example, the compositional strategy in the maqom genre model in Central Asia is launched through the theme/version- hānah (word for “house”, “dwelling”). Being a square structure, it is usually analyzed in terms of “period”. Here, the language of describing music does not contradict the melodic matter, conveying the essence of its formation through the melodic line - ḥaṭṭ and its addition - ḥang. This sound substance is built by structures, the extreme tones of which, like a frame, outline the boundaries of the melodic utterance and form two equivalent supports, like “pillars of Hercules” [4, p. 54], if we use the exact expression of E.V. Hertsman. Thanks to this type of process, hierarchically organized events arise around each support, and the melodic statement within the boundaries of the “theme” appears as a substantial whole surrounded by supports-“columns”. This is how the base-root manifests itself in the Indo-European language family (a limited-segmented morphosyntactic type), essentially distinguishing itself in the derivative according to the type forest → er /-ed or house → ing/-ed. Each of



these words captures a root endowed with meaning, just as the sound process captures a musical theme/version, or *hānah*, and all its subsequent variant transformations.

Nothing like this happens in the genre model of *dastgāh* (Iran) and *muğām-dastgāh* (Azerbaijan), if we consider the genuine tradition (!), when the absence of a theme/version in the melody of the normative structure (*radīf*) is filled with adjacent rhythmically free processes /events. Smaller structures are not absorbed by larger ones like motifs into syntagmas, but syntagmas into phrases. Processes showing the absence of additive synthesis correspond to the morphosyntactic type of languages of the Afroasiatic macrofamily (non-concatenative morphosyntactic type): in the biblical, or imperial Aramaic and Hebrew languages, the root “KTV” is filled with meaning due to the sum of inflectional processes, such as $K\leftrightarrow Ta\leftrightarrow B$ (“writing”), $Ka\leftrightarrow Ta\leftrightarrow V$ (“scribe”), $Ka\leftrightarrow T\leftrightarrow Ba\leftrightarrow H$ (“scribbler”), $mi\leftrightarrow X\leftrightarrow Ta\leftrightarrow Ba$ (“table”), and the same in Arabic — $Ki\leftrightarrow Ta\leftrightarrow B\leftrightarrow un$ (“book”), $ma\leftrightarrow K\leftrightarrow Ty\leftrightarrow Bun$ (“written”), $Ka\leftrightarrow Ti\leftrightarrow Bun$ (“scribe/writer”), $ma\leftrightarrow K\leftrightarrow Ta\leftrightarrow Batun$ (“library”). It is easy to notice that word formation/word change in this case proceeds completely differently and presents a different type of thinking and, accordingly, a *gestalt*.

Concepts and Gestalt

However, in both the first and second cases, verbal and musical speech proceed being determined by subject-predicate coherence. In other words, the selected objects of speech, such as the subject “sun” (S) and the predicate “rises” (P), form an irreducible minimum of meaning when we try to convey it to the listener. Even if we utter only one word — “it is dawning” — the sense can be expanded to a full-fledged S-P construction “The night has passed, it is dawning, the sun has appeared in the sky.” The reason is that you can reduce a verbal/musical phrase, but you cannot reduce the meaning. What forms the irreducible minimum of meaning in music?

This question is of fundamental importance, as it turns us to the very process of conceptualizing music in the languages of the traditions under consideration. Why do some concepts have been developed in one tradition, while they are absent in another? After all, the concepts are based on a *gestalt* that preserves tradition, not allowing it to disappear, and, despite the historical change of languages, they offer us the key to understanding the essence of this music.

If the Central Asian *maqom* tradition distinguishes such hierarchically subordinate structures as the superphrasal unity-*hānah*, the phrase-*ḥaṭṭ* and the syntagma-*nīmḥaṭṭ*, then they are all built between two selected objects, or supporting tones, which have names such as *zarpardah* and *šahpardah* on the neck of the *dutar* [12, p. 19]. They did not appear by chance, because they mark those very two supports, in other words, the subject and the predicate, which form hierarchically subordinate events around themselves. Spatial intuition of the house, expressed in the term-concept *hānah* [1, p. 428–458], can be conveyed both in the image of the “pillars of Hercules” and in the image of the columns of Persepolis (from the Greek “City of the Persians”) — *Chehel Menara* (Persian “Forty Columns”), or *Sadestuna* (Pehl. “One Hundred Columns”) The irreducible minimum of the meaning of the compositional section becomes *hānah* — that very hierarchically built house in which the smallest unit is syntagma, corresponding to a similar verbal structure (Fig. 1. Pillars of Hercules. The Strait of Gibraltar).

Nothing like this happens in the traditions of maqām 'irāqī, dastgāh and muḡām-dastgāh, which do not provide concepts indicating the hierarchical subordination of musical structures, but use such an important keyword as ḡumlah: “The name — the subject of the verb - is in the raf‘ case, because it and the verb form ḡumlah, after which one can be silent and which [contains] information (lit. “benefit”) for the listener (my italics — G.Sh.)” [6. c. 28]. The valuable explanation of the Arabic grammarian al-Mubarrad (826-899), indicating that the unit of speech — ḡumlah — is the whole after which one can remain silent, that is, it is an irreducible minimum of meaning, is supported by a corpus of Persian-language explanatory dictionaries, the most the authoritative one of which states that ḡumlah is “(1) everything; (2) completely, entirely, to the end; (3) the smallest unit of speech that conveys meaning, consisting of a subject, predicate, linking verb, or verb; (4) a compositional unit of a musical part (qism), which has a complete meaning, after which silence (sukūt) is possible (literally ‘good’)” [13, p. 1242]. If a musical phrase — ḡumlah — is a semantic “everything”, then a melody (āwāz) unmeasured by a metrical beat is a non-hierarchical and open structure consisting of a concatenation of phrases. The subject and predicate in such a phrase are subordinated not to spatial, but to temporal intuition of the whole and form not a hierarchy, but one event and its multiple variant animation. This is how the image of “pillaring” arises (Fig. 2. Mariàno Fortuny y Marsal. “Camels Resting”. Metropolitan Museum of Art, New York), in which the support and the supported are in an inextricable semantic unity and occupy one “place”, without organizing any events around themselves.

Grammarians defined this phenomenon with the concept of “pillaring” - 'isnād as a process that implies the presence of a “relying”-musnad and a “pillar” - musnad ilayh. This is the relationship between the tones šahed and ḡātima in Iranian classical singing and dastgāh composition. Unfortunately, the tradition that vividly demonstrated this type of thinking in the school of Mahmoud Karimi (1927-1984) is on the verge of complete extinction in Iran as a result of the Islamic revolution of 1979 (Parisa’s brilliant performance in the late 1970s at the Isfahan festival demonstrates it in its entirety) and in Iraq as a result of the American invasion of 2003-2011. However, it also persists in other layers of traditional music, which is the topic of a separate report.

Conclusion

The study of supra-individual mechanisms of language and music in Western and Central Asia, undertaken by me in 2022-2023 (Russian Science Foundation, project No. 22-28-01509) [11] from an interdisciplinary perspective, revealed the key importance of cognition as a set of mental processes that are responsible for the perception, transmission and storage of sound information. The stability of these processes allows us to identify the basic mechanisms of thinking in any human activity, regardless of how it is expressed. They are especially clearly manifested in the creative process associated with speech and music.

The result of the study allowed us to formulate the hypothesis that music remains more resistant to cultural and historical disruptions against the background of transformation or repressive change of language [13]. This happens thanks to gestalt, which binds cognitive processes into a holistic image. Due to the fact that the brain first processes “pure” sound, and then the actual meaning of the spoken word [14], the primary experience turns out to be basic and retains stable connections in neural networks.



Thus, I proposed for consideration three levels of research into the maqom phenomenon — through musical language, the language of conceptualization of music and gestalt.

References

1. Abdurashidov A. About makom terminology (ladosonic aspect) // Essays on the history and theory of culture of the Tajik people. Dushan-be, 2009. pp. 428–458. [In Russian].
2. Borodai S. Deep logic and the problem of schematization / Logic of meaning: pros and cons // Philosophical Journal. 2022. T. 15. No. 4. P. 5–15.
3. Borodai S. On the issue of the connection between the structure of language and logical-semantic configurations // Questions of Philosophy, No. 12, 2023. pp. 37–49. [In Russian].
4. Karomatov F., Elsner Y. Makam and makom // Music of the peoples of Asia and Africa. Vol. 4. M., 1984. P. 88-136. [In Russian].
5. Hertsman E. Antique musical thinking. L.: Music, 1986. - 224 p. [In Russian].
6. Smirnov A. A priori of language and linguistics: the word and its minimal segment // Questions of Philosophy, 2023. No. 9. P. 167-181. [In Russian].
7. Frolov D.V. Arabic philology: grammar, versification, Koranic studies: articles from different years. M.: Languages of Slavic culture, 2006. [In Russian].
8. Shamilli G.B. Open form as a metaphor, term and phenomenon // “Scattered” and “collected”: cognitive techniques of Arab-Muslim culture: collective monograph. — Series “Philosophy of the Islamic World.” Section “Research”. T. 10. — Answer. ed. ak. A. V. Smirnov. — M.: Languages of Slavic cultures; Sadra, 2017, pp. 92–220. — 736 p. [In Russian].
9. Shamilli G.B. Philosophy of music. Theory and practice of maqām art. M.: Languages of Slavic cultures; Sadra, 2020. — 552 p.: notes, ill. — Series “Philosophical Thought of the Islamic World: Research”. — T. 5. — ISBN 978-5-907041-30-1. [In Russian].
10. Shamilli G.B. The question of the formation of the classical tradition of Iranian music in the aspect of language and thinking // Artistic culture, 4 (43), 2022. pp. 342-373. [In Russian].
11. Shamilli G.B. Superindividual mechanisms of language and music: three steps to formulating a hypothesis // Questions of Philosophy, No. 12, 2023. pp. 26-36. [In Russian].
12. Shamilli G.B. Music-Philosophy-Cognitive Science. Superindividual mechanisms of perception, storage and transmission of information in an interdisciplinary perspective // Conducting fundamental scientific research and exploratory scientific research by small individual scientific groups, No. 22-28-01509, 2022-2023. RSF: 08-204.
13. Шашмақом (Shashmaqam). Мақоми Наво (Ҷилди 2), Таҳрири Хунарпешаи халқии Тоҷикистон Абдувалӣ Абдурашидов – Душанбе, «Ирфон», 2013.
14. Mu‘īn Muḥammad. Farhang-i fārsī. Ġild 2: Д — Қ. Tihrān, 1353 [г. х. / 1975]
15. Song, K., Luo, H. (2017). Temporal Organization of Sound Information in Auditory Memory // Frontiers in Psychology. №8, p.999. doi: 10.3389/fpsyg.2017.00999

К ПРОБЛЕМЕ КОМПОЗИЦИОННОГО СТРОЕНИЯ САРАХБОРИ РОСТ СИСТЕМЫ ШАШМАКОМ

Абдували АБДУРАШИДОВ

кандидат искусствоведения,

Институт узбекского национального института
музыкального искусства им. Ю. Раджаби,

доцент кафедры Истории и теории узбекского макома,

Тел: (998) 910040159; E-mail: navo@mail.ru

Изучение проблем музыки классической традиции *Шашмаком*, в частности канонов его исполнения, относится к важным составляющим таджикской и узбекской музыкальной науки. Эта сфера привлекает сегодня внимание преимущественно музыкантов-практиков, мастеров-исполнителей искусства *Шашмаком*, являющихся квалифицированными специалистами, с многолетним опытом исполнения и знаниями принципов построения цикла. По сути профессиональной своей деятельности они часто сталкиваются с различными проблемами исполнения макомных композиций и всегда находятся в положении поиска их решений. При этом особое внимание они обращают на каноны построения ритмической и звуковысотной организации цикла *Шашмаком* и адекватном их применении в музыкальной практике.

Отметим, что после ухода выдающихся корифеев, мастеров-знатоков искусства *Шашмаком*, некогда активно применявших свои знания и умения в деле сохранения традиций и канонов исполнения классической музыки, наступил другой этап, когда активное развитие перешло к пассивному и вместе с тем профессиональное классическое творчество ушло на спад. Именно такое положение отрицательно повлияло на дальнейшее конструктивное развитие искусства *Шашмаком*, которое стало развиваться спонтанно и менять свои исконные принципы и традиции. Неадекватное исполнение макомов постепенно перешло и в практику исполнения мастеров искусств. Всё это в конечном итоге явилось причиной утери понимания той самой канонической системы *Шашмаком*. Это особенно отразилось на понимании принципов звуковысотной организации цикла, тесно взаимосвязанном со звуковым строем музыкального инструмента танбура.

Так искусство *Шашмаком* на протяжении последних десятилетий эволюционировал спонтанно и неосознанно. Если одна из проблем состояла в том,



что композиции (*маком*) исполнялись не в исконно присущей им циклической форме, а только лишь отдельными разделами некогда единого цикла, и продолжалось это до недавнего времени, то другая из таких проблем состояла в том, что классические композиции исполнялись большими группами певцов в сопровождении инструментального ансамбля, отчего роль и значение главного музыкального инструмента — танбура — постепенно нивелировалась с точки зрения понимания порядка и системы построения ладовых и композиционных основ цикла *Шашмаком*. Именно поэтому в настоящее время современные музыканты исполняют *Шашмаком* неосознанно — с нарушением правил и принципов построения его ладовых и композиционных основ. Последние отчётливо отражены в записях и книгах *Шашмаком*, которые были изданы известными мастерами искусства *маком* Б.Файзуллаева, Ш.Сохибова, Ф.Шахобова, Ю.Раджаби и А.Бабаханова.

Отметим, что молодое поколение с уважением и доверием относятся к трудам мастеров классической музыки. Сегодня они изучают цикл *Шашмаком* по их записям и изданным книгам, не подозревая о том, что некоторые из этих композиций не приведены в соответствие со звуковысотной системой танбура. Естественно такое положение требует скорейшего решения существующих проблем. Оно указывает на высокую степень актуальности исследования данной проблемы в современной музыкальной науке.

Статья посвящена рассмотрению одной из таких проблем — композиционному строению раздела *Сарахбори Рост* основного субцикла вокально-инструментальной части *Наср* макама *Рост*.

Проблема состоит в неосознанном и беспорядочном применении разделов композиции *Сарахбори Рост* в аспекте звуковысотной организации. Высотное положение разделов композиции в данном случае не отвечает требованиям звуковысотной системы танбура. Однако в практике макомного исполнения это уже воспринимается как норма и правило.

Следует отметить, что пример, несогласующийся с канонами звуковысотной системы танбура, исходит из опыта исполнения мастеров искусства *Шашмаком*, являвшиеся исполнителями на танбуре. Однако в процессе исполнения макомов ими почему-то никак не были приняты во внимания основы его звуковой системы. Причём такой пример не является единичным и не ограничивается только композицией *Сарахбори Рост*. Примеры, несогласующиеся со звуковым строем танбура, можно наблюдать по всему циклу *Шашмаком*. В настоящей статье мы ограничимся лишь рассмотрением композиции *Сарахбори Рост*.

Основная цель статьи — обосновать зависимость построения разделов композиции *Сарахбори Рост* звуковысотной системой танбура в процессе развертывания формы как полноты композиционно-эстетических принципов.

В данном контексте важным является прояснение следующих задач:

1. Установить принципы построения звуковысотной системы танбура, в частности извлекаемых на нём октавных звукорядов, которые некогда активно применялись мастерами-исполнителями в формировании канонической системы Шашмаком
2. Установить звуковысотный строй танбура в соответствии с которым последовательно строятся разделы композиции *Сарахбори Рост* (на примере исполнения ансамбля Академии макома Таджикистана)
3. Установить на примере исполнения мастеров-исполнителей факт нивелирования существующих канонов звуковысотной системы цикла Шашмаком и инструмента танбура, в частности построения разделов композиции *Сарахбори Рост* — включая и кульминации (*авдж/намуд*). Все это будет показано на основе знания того, как влияют каноны звуковысотной системы танбура на высотное построение разделов цикла Шашмаком в целом, и композиции *Сарахбори Рост* в частности.

1. Звуковысотная системы танбура

Известно, что четырёхструнный танбур — инструмент мелодического назначения с наличием у него бурдонирующих струн, составляющих вертикальное созвучие, является главным в исполнительской традиции *Шашмаком*. Он имеет особую структуру звукового строя. В нем соотносятся две противоположные по функции струны: одна (нижняя) мелодическая, представляет горизонтально-мелодический аспект, а три (верхние) бурдонирующие, — вертикально-гармонический аспект. Во взаимодействии друг с другом они образуют форму звуковысотного строя, которая в итоге явилась основополагающей в построении звуковысотной системы *Шашмаком* [2, с.30].

Бурдонирующими струнами танбура воспроизводится и передаётся гармонический аспект — вертикальный строй. Ими выполняется и озвучивается в основном квартовый и квинтовый интервальные строи, органически



соотносящиеся с диатоническим звукорядом. Именно они были логически востребованы в исполнительской и музыкально-творческой практике *Шашмаком*⁷.

В соотношении с квинтовым и квартовым строями на отдельных участках шкалы танбура по вертикали образуются благозвучные интервалы октавы, кварты и квинты. Они инициируют появление в шкале инструмента ступеней с вертикальными созвучиями. Автор определяет их как устойчивые ступени шкалы танбура и обозначает *зарпарда*⁸ [1, с. 104]. В итоге эти ступени становятся исходными и указывающими края базовых октавных звукорядов на танбуре (рис. 1).

Рисунок 1. Базовые октавные звукоряды, извлекаемые на танбуре

1) Квинтовый строй *джури Рост*



2) Квартовый строй *джури Бузург*



В зависимости от квартового и квинтового строев на танбуре устанавливается тот или иной порядок устойчивых ступеней и звуков. При смене строя по всему диапазону инструмента ступени *зарпарда* меняют своё местоположение: при квинтовом строе *джури Рост* таковыми ступенями становятся звуки до (*c*) и соль (*g*), а при квартовом — *джури Бузург* — звуки ре (*d*) и соль (*g*). Они по существу вносят гармоническую координацию и становятся исходными («тональными») устойчивыми звуковой системы инструмента. Музыкальные композиции, исполняемые на танбуре, опираются именно на эти «тональные» устои — ступени, которые в результате, с одной стороны, становятся незыблемыми в построении высотных уровней макомных композиций, а с другой — участвуют в формировании, как

⁷ Строй танбура (по вертикали) автором указывается традиционным термином джур (букв. (тадж.) — «согласие», «созвучие», «гармония») [6, с. 521], активно применяющимся в таджикской современной исполнительской практике. Поэтому в сочетании с термином джур квинтовый строй автором указывается как *джури Рост*, а квартовый, как *джури Бузург*.

⁸ Зарпарда (букв. зар — «золото», парда — «ладок», «ступень») [6, с. 150, 298] — то есть «золотая» ступень.

базовых октавных звукорядов (*доира*), так и ладовых звукорядов (*парда*) системы Шашмаком.

Между тем ступени *зарпарда*, возникающие в среднем регистре, способны выступать исходными и наделяться статусом главных в образовании двух разных по строению октавных звукорядов. При квинтовом строе — они способны строиться со звуков *c* и *g*, а при квартовом — со звуков *d* и *g*. Эти ступени автором обозначаются уже по-другому, как *шохпарда* (букв. *шох* — «царь», «король») — нижняя (первая) ступень октавного звукоряда [1, с. 389]. Выполняя задачи гармонической координации звуков по вертикали, они устанавливают высотное положение двух октавных звукорядов и тем самым передают их «тональное» распоряжение на танбуре⁹. В результате октавные звукоряды, возникающие на основе ступеней *шохпарда* (при квинтовом строе *джури Рост* — звуки *до* (*c*) и *соль* (*g*) и при квартовом строе *джури Бузург* — звуки *ре* (*d*) и *соль* (*g*)) воспринимаются по умолчанию как установочные — базовые, системные.

Рисунок 2. Установочные октавные звукоряды

1) Квинтовый строй *джури Рост*



2) Квартовый строй *джури Бузург*



Другой порядок построения звуковысотной системы танбура наблюдается в горизонтальном аспекте. Между ступенями *шохпарда* и *зарпарда* октавного звукоряда формируются кварто-квинтовый и квинто-квартовый интервальные строи *соз*¹⁰. В данном случае обнаруживается, что вертикальный и горизонтальный аспекты звуковысотного строя

⁹ В данном контексте ступени *шохпарда* могут предстать в функции центрального тона ладовой системы того или иного макама и тем самым реально указать на наличие двух таковых высотных уровней в системе Шашмаком. Вместе с тем, они могут применяться и как главные устои — устойчивые ступени *сарпарда* (букв. *сар* — «голова», «начало»; *парда* — «лад») лада того или иного макама. В этом случае октавный звукоряд по определению преобразуется в ладовый.

¹⁰ Отметим, что для обозначения горизонтальных строев и соотношений интервалов кварты и квинты автор в работе использует термин *соз* (букв. — «устройство», «расположение», «порядок», «строй») [1, с. 252; 6, с. 362].



танбура между собой тесно взаимосвязаны. Изменения порядка одной из сторон, несомненно, влечёт за собой изменения порядка другой её стороны.

Выясняется, что октавные звукоряды отличаются между собой не только высотным положением, но и соотношением ступеней *шохпарда* и *зарпарда*. Степень *шохпарда*, как правило, выступает нижней, первой, а степень *зарпарда* образуется на кварту или квинту выше и составляет четвёртую или пятую степень. То есть они между собой устанавливают либо квинто-квартовый (*сози Рост*), либо кварто-квинтовый (*сози Бузург*) интервальные отношения. Функциональное отношение ступеней *шохпарда* и *зарпарда* в данном случае становится иерархически централизованным. Важно при этом подчеркнуть, что степень *шохпарда* выступает, и как нижний тон октавного звукоряда, и как центральный тон звуковой системы танбура. В соответствии с положениями ступеней *шохпарда* и *зарпарда* нижний октавный звукоряд на танбуре приобретает приоритетное значение и поэтому получает статус ведущего. При квинтовом строе *джури Рост* ведущим становится октавный звукоряд с квинто-квартовым интервальным строем *сози Рост*, где интервалы квинта и кварта по существу определяют понятие о пяти или четырёх ступенях диатонического звукоряда — пентахорда или тетрахорда. В результате, октавный звукоряд, строящийся а) на основе квинто-квартового интервального строя *сози Рост*, содержит указание на пента-тетрахордную структуру звукоряда и б) на основе кварто-квинтового интервального строя *сози Бузург* — на тетра-пентахордную структуру звукоряда. То же самое происходит при квартовом строе *джури Бузург*, однако в этом случае ведущим становится иная модель октавного звукоряда с кварто-квинтовым интервальным строем *сози Бузург*. С целью внесения ясности в понимание различий двух моделей октавных звукорядов на танбуре автор условно обозначает их термином *доира*¹¹ (букв. — «круг», «окружность») [6, с. 134]. В сочетании с термином *доира* пента-тетрахордная разновидность октавного звукоряда обозначается как *доираи Рост*, а другая тетра-пентахордная разновидность октавного звукоряда обозначается как *доираи Бузург* (рис. 3). Рисунок 3. Октавные звукоряды *доираи Рост* и *доираи Бузург* танбура 1) при квинтовом строе *джури Рост*



¹¹ В трудах средневековых учёных, к примеру, Абд ар-Рахмана Джами (XV век) [4, с. 37] и Махмуда Хусайни (XV век) [7, с. 52] термин *доира* используется в значении лада или ладового звукоряда. К примеру, в трактате о музыке Джами отмечается: «Двенадцатый круг (то есть *доира* — А.А.) — Бузург. Это семидесятый круг. Тонов в нём девять (...), бу'дов — восемь и т.д.» [4, с. 37]. В настоящей работе термин *доира* автором применяется в значении октавного звукоряда.

2) при квартовом строе *джури Бузург*

64

В результате анализа и изучения основ построения ладовой системы Шашмаком на примере октавных звукорядов танбура автор приходит к выводу о том, что формирование макомов *Рост* и *Наво* происходило на базе ведущего по значимости октавного звукоряда пента-тетрахордной модели *доираи Рост*, а остальные макомы *Бузург*, *Дугох*, *Сегох* и *Ирок* были сформированы на основе ведущего по значимости октавного звукоряда тетра-пентахордной модели *доираи Бузург*.

Таким образом, изучение звуковысотной системы танбура, в частности, построения моделей октавных звукорядов даёт возможность ясно представлять особенности построения ладовых и композиционных основ системы *Шашмаком* в контексте шкалы инструмента, в том числе композиции *Сарахбори Рост*.

Отметим, что автор настоящей статьи является автором-составителем новой редакции и версии книги Шашмаком. Эта книга построена и издана на базе результатов собственного исследования основ ритмической, ладовой и композиционной организации системы Шашмаком, практического анализа, исполнения и наблюдения всех версий нотных изданий книг Шашмаком. То есть в задачу автора не входило зафиксировать музыкальные материалы в исполнении мастеров-исполнителей, чтобы сохранить их в книжном виде, как это делали наши предшественники. В тот период — это дело было очень важным. В настоящее время наступил другой этап развития и сохранения искусства Шашмаком. Поэтому в издании книги Шашмаком нами ставилась уже другая задача: изучить основы ритмической и звуковысотной системы Шашмаком и издать книгу Шашмаком в новой научно-обоснованной редакции и версии. В целях осуществления этой задачи автор статьи первично совместно со своими учениками — ансамблем Академии макома, практически исполнил все части цикла Шашмаком с учётом их соотношения со звуковысотным строем танбура. В итоге выяснилось, что звуковысотная система цикла Шашмаком в исполнительской практике зачастую не соблюдался. По этой причине музыканты и исследователи по настоящее время находятся в замешательстве, нет чёткого понимания канонической системы построения цикла Шашмаком. Такая же ситуация отражается и в книгах



Шашмаком, изданных нашими мастерами. Для того чтобы разобраться с этой ситуацией автор статьи предлагает начать с анализа и рассмотрении основ построения композиции *Сарахбори Рост*.

2. Построение композиции *Сарахбори Рост* в контексте звуковысотной системы танбура (на примере исполнения ансамбля Академии макома Таджикистана)

65

Макомная композиция как правило состоит из трёх частей. Автором они условно обозначаются как *сарбанд*¹² — начальная, *миёнбанд*¹³ — срединная и *фурубанд*¹⁴ — конечная [1]. Рассмотрим каждый из них по порядку:

1. *Сарбанд* — начальная часть композиции строится из трёх разделов — мелодических периодов, именуемых как *хат*¹⁵ (или *хона*¹⁶). Согласно выполнения ими функции в данной части композиции они получили соответствующие названия: начальный — *сархат*¹⁷, срединный — *миёнхат*¹⁸ и октавный (верхний, кульминационный) — *дунасра*¹⁹ (или *бозгуй*²⁰). Именно в соответствии с функциями этих разделов композиции устанавливаются и одновременно обозначаются

¹² Сарбанд (букв. сар — «голова», «начало»; банд — «раздел», «часть») — то есть начальная часть композиции.

¹³ Миёнбанд (букв. миён — «середина», «средняя»; банд — «раздел», «часть») — то есть срединная часть композиции.

¹⁴ Фурубанд (букв. фуру — «спуск», «спад»; банд — «раздел», «часть») — то есть заключительная часть композиции.

¹⁵ Хат (букв. (перс.-тадж.) — «линия») — разделы макомной композиции вокальных частей системы Шашмаком. Они как правило проявляются в форме мелодических периодов, образующихся на основе стиха (бейт)

¹⁶ Хона (букв. (перс.-тадж.) — «дом») — разделы макомной композиции инструментальных частей системы Шашмаком, строящиеся как правило в форме мелодических периодов.

¹⁷ Сархат (букв. сар — «голова», «начало»; хат — «линия») — начальный раздел (мелодический период) макомной композиции. И.Раджабов этот раздел композиции в своей работе указывает как даромад [5].

¹⁸ Миёнхат (букв. миён — «середина»; хат — «линия») — срединный раздел (мелодический период) макомной композиции.

¹⁹ Дунасра (или дунаср) (букв. ду — «два»; наср — «проза») — верхний, кульминационный раздел (мелодический период) макомной композиции.

²⁰ Бозгуй (букв. — «повтор») — повторный (замыкающий) раздел (мелодический период) макомной композиции. Настоящий раздел проявляется в разных частях композиции — сарбанд, миёнбанд и фурубанд и носит разное функциональное назначение. В макомной практике в связи с этим этот раздел композиции обозначается по-разному, согласно их функциям: в первой части (сарбанд) он обозначается как дунасра; во второй части (миёнбанд) — остаётся как бозгуй; и в третьей (фурубанд) — указывается как фурувард (или фаровард).

ступени лада: а) *сарпарда*²¹ — главная ступень устанавливается на основе раздела *сархат*, б) *миёнпарда*²² — срединная ступень — на основе раздела *миёнхат* и в) *авджпарда*²³ — октавная ступень — на основе раздела *дунасра*.

В формировании лада макома проявляются также опорные ступени. Они автором условно обозначаются как *истпарда*²⁴ — ступени на которых выполняются мелодические остановки.

Анализ музыкальной композиции *Сарахбори Рост* показывает, что разделы *сархат*, *миёнхат*, *дунасра*, как и ступени лада *сарпарда*, *миёнпарда*, *авджпарда* строятся в тесной взаимосвязи со ступенями *шохпарда* и *зарпарда*, а опорная ступень *истпарда* — в сочетании с одной из других ступеней октавного звукоряда. Это в свою очередь указывает на то, что формирование композиции *Сарахбори Рост* исходно формировалась во взаимосвязи со звуковысотным строем — октавным звукорядом *доираи Рост* танбура. Так как маком Рост исполняется при квинтовом строе, приведём пример в данном строе (рис. 4)

Рисунок 4. Высотное построение разделов *сархат*, *миёнхат* и *дунасра* композиции *Сарахбори Рост* в контексте октавного звукоряда *доираи Рост*

Квинтовый строй *джури Рост*



В данном случае опорная ступень *истпарда* лада проявляется на второй ступени, на которой происходит временная мелодическая остановка. Эта ступень шкалы танбура автором условно обозначается как *аслпарда*²⁵, так как она в сочетании с обертоновыми призвуками обеспечивает функцию опорного тона на танбуре и приравнивается к ступеням с вертикальными созвучиями.

²¹ Сарпарда (букв. сар — «голова», «начало»; парда — «лад», «ступень») — то есть главная ступень лада.

²² Миёнпарда (букв. миён — «середина»; парда — «лад», «ступень») — то есть срединная ступень лада.

²³ Авджпарда (букв. авдж — «кульминация», «вершина»; парда — «лад», «ступень») — то есть верхняя, кульминационная ступень лада.

²⁴ Истпарда (букв. ист — «стой», «останавливаться»; парда — «лад», «ступень») — то есть ступень лада, на которой осуществляется мелодическая остановка.

²⁵ Аслпарда (букв. асл — «оригинал», «основной»; парда — «лад», «ступень») — то есть основная ступень лада.



2. **Миёнбанд** — средняя кульминационная часть композиции может проявляться по-разному — из одного или двух этапов²⁶. В случае композиции *Сарахбори Рост* она преимущественно строится из двух этапов:

а) **первый этап** состоит из раздела октавной кульминации *авдж* (*авджи Рост*) и развязки *бозгуй*, посредством которого мелодия возвращается «на круги своя» — к основному устою *сарпарда*. Только затем начинается второй этап кульминационного развития композиции (рис. 5).

Рисунок 5. Высотное построение разделов октавной кульминации *авдж* (*авджи Рост*) и развязки *бозгуй* композиции *Сарахбори Рост* в контексте октавного звукоряда *доираи Рост*.

Квинтовый строй *джури Рост*



б) **второй этап** состоит из нескольких кульминационных разделов (*намуд*), в частности *уззол*²⁷, *мухайяри чоргох* и *нагмаи мухайяри чоргох*. Формирование этих разделов композиции происходит уже на основе другого октавного звукоряда *доираи Бузург*, участвующий в условиях *доираи Рост* вторым по значимости. То есть этот период композиции временно переходит ко второму уровню звуковысотной организации, в которой все виды кульминаций выстраиваются со своей ступени. Однако в условиях базового звукового строя *доираи Рост* танбура они проявляются на другом высотном уровне: кульминация *уззол* строится со звука *соль* (g) — V ступень; *мухайяри чоргох* — со звука *си* (h) — VII ступень; *нагмаи мухайяри чоргох* — со звука *ми* первой октавы (e¹) — III ступень (рис. 6).

Рисунок 6. Высотное построение кульминационных разделов *уззол*, *мухайяри чоргох* и *нагмаи мухайяри чоргох* в композиции *Сарахбори Рост* в контексте второго по значимости октавного звукоряда *доираи Бузург*

Квинтовый строй *джури Рост*

²⁶ Средняя часть композиции *Сарахбори Рост* с двумя разделами кульминаций наблюдается в нотной версии книги В.Успенского, то есть в исполнении мастера-знатока Ота Джалола. Об этом подробнее см. ниже.

²⁷ Иногда перед кульминацией *намуди уззол* применяется также *намуди нагмаи ушшок*, который в макомной практике стало принято называть просто *ушшок*. Хотя *намуди ушшок* отличается от *намуди нагмаи ушшок*.



3. **Фурубанд** — третья заключительная часть состоит из одного мелодического периода, который обозначается как *фурувард*²⁸. Этот раздел композиции строится со ступеней *зарпарда* и *авджпарда* с последующим спуском мелодии и её возвращения к основному устою *сарпарда* лада (рис. 7).

Рисунок 7. Высотное построение заключительного раздела *фурувард* композиции *Сарахбори Рост* в контексте октавного звукоряда *доираи Рост* Квинтовый строй *джури Рост*



Таким образом, выясняется, что звуковысотная система цикла Шашмаком тесно связана с особенностями построения звукового строя танбура. Именно звуковысотный строй танбура явился той самой базой, на которую изначально опирались мастера-исполнители в создании и развитии канонической системы цикла Шашмаком.

3. **Анализ композиции *Сарахбори Рост* на примере исполнения ведущих мастеров искусств и установление факта нивелирования канонической звуковысотной системы цикла Шашмаком.**

В данном случае автором предпринимается попытка рассмотреть композиционное строение *Сарахбори Рост*, на основе нотных версий цикла Шашмаком, изданных в разные годы XX-XXI столетия:

²⁸ Фурувард (фаровард) (букв. (перс.-тадж.) — «спуск», «спускаться») — замыкающий раздел (мелодический период) макомной композиции. Настоящий раздел проявляется только в конце композиции.



1. Нотная версия книги «Шесть музыкальных поэм» (макомы) (1924) В.Успенского, изданная на основе исполнения известных бухарских знатоков искусства Шашмаком Ота Джалола Назирова (1845-1928) и Ота Гияса Абдуганиева (1859-1927) (редакторы А.Фитрат и Н.Миронов) [11].

2. Нотная версия книги «Шашмаком», изданная известными таджикскими мастерами-исполнителями искусства Шашмаком Бобокула Файзуллаева (1899-1964), Шохназара Сохибова (1903-1973) и Фазлиддина Шахобова (1911-1974) (редактор В.Беляев) [8].

3. Нотная версия книги «Шашмаком», изданная со стороны известного узбекского мастера-исполнителя искусства Шашмаком Юнуса Раджаби (1897-1976) (редактор Ф.Кароматов) [9].

4. Нотная версия книги «Бухарский Шашмаком», изданная со стороны мастера-исполнителя искусства Шашмаком Ари Бабаханова (1934) (редактор Ангелика Юнг) [3].

5. Нотная версия книги «Шашмаком», изданная автором настоящей статьи (1959) (автор-составитель Абдували Абдурашидов) [10].

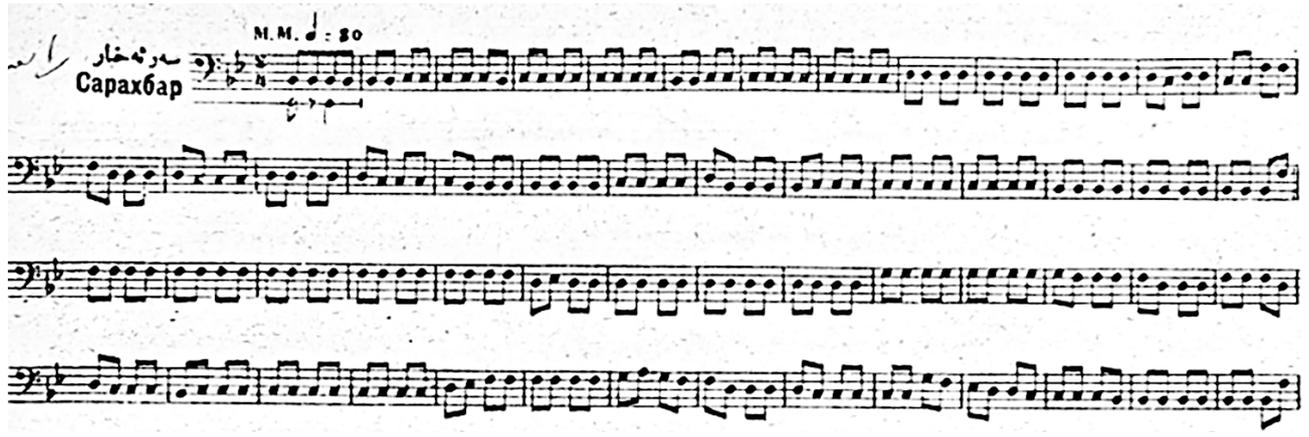
Итак, в нотной версии книги Виктора Успенского маком Рост приводится в квинтовом строе танбура и композиционное строение *Сарахбори Рост* осуществляется на основе ведущего по значимости октавного звукоряда *доираи Рост*. Однако следует отметить, что В.Успенский фиксирует на ноты исполнения мастеров макомов Ота Джалола и Ота Гияса в реальном их звучании.

Известно, что в практике исполнения макомов принято настраивать музыкальный инструмента под свой голос. Поэтому основным тоном на танбуре хотя принято считать звук соль (*g*), однако на практике этот тон может меняться и проявляться на полтона или один тон ниже — звуком фа-диез (*fis*) или фа-беквар (*f*). Но структура звукового строя танбура при этом несколько не меняется. Меняется лишь реальное звучание ступеней звукоряда.

Судя по нотным примерам В.Успенского, однозначно мастера-знатоки искусства Шашмаком Ота Джалол и Ота Гиёс настраивали танбур не на звук соль (*c*) малой октавы, как принято использовать и понимать это на практике, а на один тон ниже — звук фа (*f*). И поэтому нотный текст макома Рост В.Успенским приводится на тон ниже, не с ноты *до* (*c*), а с ноты си-бемоль (*b*). Это в свою очередь при чтении нот и ознакомления с музыкальным материалом для исполнителей макомов создаёт некоторые неудобства и сложности в понимании основ его звуковысотной организации (рис. 8).



Рисунок 8. Начальный раздел *сархат* композиции *Сарахбори Рост*



Композиционное построение *Сарахбори Рост*, приведённое в книге В.Успенского однозначно удостоверяет, что мастера-знатоки искусства Шашмаком при исполнении макомов отчётливо осознавали и учитывали звуковысотный строй танбура. Поэтому все разделы композиции *Сарахбори Рост* — *сархат*, *миёнхат*, *дунасна*, *авдж*, *нагмаи авдж* и *фуровард* органично соотносятся со ступенями *шохпарда* и *зарпарда* октавного звукоряда *доираи Рост* танбура (табл. 1).

Таблица 1. Версия композиции *Сарахбори Рост* в исполнении Ота Джалола, которое приводится в книге В.Успенского

№	Разделы композиции	Ступени	Звуки	Реальное звучание звуков в нотном тексте
1	<i>Сархат</i>	I	c	b
2	<i>Миёнхат</i>	V	g	f
3	<i>Дунасна</i>	V/II	g/c ¹	f/b ¹
4	<i>Авдж</i>	I	c ¹	b ¹
5	<i>Нагмаи Авдж</i>	V	g ¹	f ¹
6	<i>Фуровард</i>	I	c ¹ /c	b ¹ /b

Сравнивая композиционное строение *Сарахбори Рост* в версии исполнения Ота Джалола и ансамбля Академии макома можно наблюдать следующее: во-первых, композиционное строения *Сарахбори Рост* в обеих версиях учитываются особенности звукового строя танбура и поэтому высотное положения разделов композиции *Сарахбори Рост* проявляются аналогично, во-вторых, в версии Ота Джалола кульминационная часть проявляется одноэтапным. Она состоит лишь из

"MAQOM SAN'ATINING NAZARIY VA AMALIY ASOSLARI: MUAMMO VA YECHIMLAR"
II xalqaro ilmiy-amaliy konferensiya

Handwritten notes at the bottom of the page, including the number '70' and some illegible text.



одной кульминации, состоящей из двух мелодических периодов — *авдж* и *нагмаи авдж*. Затем следует раздел развязки *фуровард*.

Между тем в версии Академии макома кульминационная часть композиции *Сарахбори Рост* проявляется двухэтапным: в первом этапе исполняется раздел кульминации *авдж* и затем следует развязки *бозгуй*. А во-втором этапе дополнительно исполняются такие кульминации (*намуд*), как *уззол*, *мухайяри чоргох*, *нагмаи мухайяри чоргох* и завершается разделом развязки *фуровард* (табл. 1)

Таблица 2. Сравнительный анализ двух версий композиционного строения *Сарахбори Рост*, приведённые в книге В.Успенского и А.Абдурашидова

№	В. Успенский: «Шесть музыкальных поэм» (макомы) (1924)			А.Абдурашидов: Шашмаком (2016)		
<i>Джури Рост — Доираи Рост: шохпарда (с)</i>						
№	Разделы композиции	Ступени	Звуки	Разделы композиции	Ступени	Звуки
1	<i>Сархат</i>	I	<i>c</i>	<i>Сархат</i>	I	<i>c</i>
2	<i>Миёнхат</i>	V	<i>g</i>	<i>Миёнхат</i>	V	<i>g</i>
3	<i>Дунасра</i>	V/I	<i>g/c¹</i>	<i>Дунасра</i>	V/I	<i>g/c¹</i>
4	<i>Авдж</i>	I	<i>c¹</i>	<i>Авдж</i>	I	<i>c¹</i>
5	<i>Нагмаи Авдж</i>	V	<i>g¹</i>	—	—	—
6	<i>Фуровард</i>	I	<i>c¹/c</i>	<i>Бозгуй</i>	I	<i>c¹</i>
7	—	—	—	<i>Уззол</i>	V	<i>g</i>
8	—	—	—	<i>Мухайяри Чоргох</i>	VI	<i>h</i>
9	—	—	—	<i>Авджи Мухайяри Чоргох</i>	III	<i>e¹</i>
10	—	—	—	<i>Фуровард</i>	V/I	<i>g/c¹/c</i>

Изучая другие версии композиции *Сарахбори Рост*, приведённые в частности в книгах Шашмаком мастерами-исполнителями Б.Файзуллоева, Ш.Сохибова, Ф.Шахобова и Ю.Раджаби можно наблюдать некоторые несоответствия со звуковысотным строем танбура. Обе версии имеют примерно аналогичное построение. В развитии мелодической структуры *Сарахбори Рост* вместо нижней центральной ступени *шохпарда до (с)* октавного звукоряда *доираи Рост* почему-то вторая ступень *ре (d)* неожиданно становится главной. Это происходит с мелодическим оборотом, который как правило применяется для обыгрывания и акцентирования устойчивых ступеней (*шохпарда, зарпарда*) шкалы танбура.

Однако в данном случае это было использовано в целях установления другого высотного уровня звукоряда и определения другой звуковысотной структуры (рис. 9).

Рисунок 9. Мелодический оборот, применяемый для установления другой главной ступени и высотного уровня ладозвукоряда



Однако ступень *шохпарда* в этом случае теряет своё функциональное присутствие в данном звуковысотном строе, в том числе и в построении композиции *Сарахбори Рост*. Вторая ступень октавного звукоряда *доираи Рост* становится главной и по этой причине с этого места разделы композиции выстраиваются беспорядочно, вне согласия с особенностями звуковысотного строя танбура.

Первично это наблюдается в построении раздела кульминации *авдж* (см. табл. 2), который строится на октаву выше со звука *ре* первой октавы (d^1) — со второй ступени октавного звукоряда. Дальше всё продвигается вне согласия с октавным звукорядом *доираи Рост*. Кульминационные разделы, как (*ушшок*), *уззол*, *мухайяри чоргох*, *нагмаи мухайяри чоргох*, которые как правило должны строиться со своих ступеней в контексте второго по значимости октавного звукоряда *доираи Бузург*, вдруг стали проявляться со второй ступени октавного звукоряда *доираи Рост*. Всё это никак не сочетается со звуковысотной системой танбура. Следовательно, это также никак не может согласованно участвовать в построении канонической системы Шашмаком.

Автор предполагает, что мастера-исполнители Б.Файзуллоева, Ш.Сохибова, Ф.Шахобова и Ю.Раджаби предприняли исполнить маком *Рост*, в том числе и раздел *Сарахбори Рост*, в другом — квартом строе *джури Бузург* и соответственно на основе ведущего его октавного звукоряда *доираи Бузург*. Поэтому все разделы композиции *Сарахбори Рост* выстроены именно в контексте данного звуковысотного строя, что не соответствует исходным параметрам построения канонической системы Шашмаком. Это естественно неадекватно отражается с одной стороны, на развитие искусства Шашмаком и, с другой, на понимание построения его звуковысотной системы.



Сопоставление версии исполнения Ота Джалола с версией исполнения мастеров Б.Файзуллоева, Ш.Сохибова, Ф.Шахобова и Ю.Раджаби выглядит таким образом (табл. 2).

Таблица 3. Сравнительный анализ трёх версий композиционного строения *Сарахбори Рост*, приведённых в книгах В.Успенского, Б.Файзуллаев, Ш.Сохибов, Ф.Шахобов и Ю.Раджаби

№	В. Успенский: «Шесть музыкальных поэм» (макомы) (1924)			Б.Файзуллаев, Ш.Сохибов и Ф.Шахобов: Шашмаком (1950-1967)			Ю.Раджаби: Шашмаком (1966-1975)		
<i>Джури Рост — Доираи Рост: шохпарда (с)</i>									
№	Разделы композиции	Ступени	Звуки	Разделы композиции	Ступени	Звуки	Разделы композиции	Ступени	Звуки
1	<i>Сархат</i>	I	<i>с</i>	<i>Сархат</i>	I	<i>с</i>	<i>Сархат</i>	I	<i>с</i>
2	<i>Миёнхат</i>	V	<i>g</i>	<i>Миёнхат</i>	V	<i>g</i>	<i>Миёнхат</i>	V	<i>g</i>
3	<i>Дунасра</i>	V/I	<i>g/c¹</i>	<i>Дунасра</i>	V/I	<i>g/c¹</i>	<i>Дунасра</i>	V/I	<i>g/c¹</i>
4	<i>Авдже</i>	I	<i>c¹</i>	<i>Авдже</i>	II	<i>d¹</i>	<i>Авдже</i>	II	<i>d¹</i>
5	<i>Нагмаи Авдже</i>	V	<i>g¹</i>	—	—	—	—	—	—
6	<i>Фуровард</i>	I	<i>c¹/c</i>	—	—	—	—	—	—
7	—	—	—	—	—	—	<i>Нагмаи Ушшок</i>	II	<i>d¹</i>
8	—	—	—	<i>Уззол</i>	II	<i>d¹</i>	<i>Уззол</i>	II	<i>d¹</i>
9	—	—	—	<i>Мухайяри Чоргох</i>	IV	<i>fis¹</i>	<i>Мухайяри Чоргох</i>	IV	<i>fis¹</i>
10	—	—	—	<i>Мухайяри Чоргох 2</i>	VII	<i>h¹</i>	<i>Мухайяри Чоргох 2</i>	VII	<i>h¹</i>
11	—	—	—	<i>Фуровард</i>	II	<i>d¹/d</i>	<i>Фуровард</i>	II/I	<i>d¹/c</i>

Проблемным также проявляется версия композиции *Сарахбори Рост*, приведённая в книге Бухарский Шашмаком со стороны мастера-исполнителя Ари Бабаханова. В отличии от версии Б.Файзуллоева, Ш.Сохибова, Ф.Шахобова и Ю.Раджаби, здесь нарушение канонов построения разделов композиции *Сарахбори Рост* наблюдается также во второй кульминационной части, с началом раздела кульминации *авджи Ушшок*, который должен согласно канонам построения октавного звукоряда *доираи Рост* строится со звука соль малой октавы (*g*) — с V ступени *зарпарда*. Вслед за ним все остальные кульминационные разделы композиции *Уззол*, *Авджи Чоргох-Мухайяр*, *Миёнхати Авджи Чоргох-Мухайяр* должны следовать со своей ступени на основе уже второй по значимости октавного звукоряда *доираи Бузург*. Однако по не известной причине и не обоснованно они строятся не со своей ступени.

Степень *шоҳпарда* (с) октавного звукоряда *доираи Рост* становится основным тоном для трёхразных разделов композиции, как *намуди Рост*, *авджи Ушшок* и *Уззол*, которые по существу не могут строиться в одном ряду — с одной ступени. Кульминации *Ушшок* и *Уззол* могут строиться с одной ступени, однако начальный раздел *намуди Рост* никак нет. В контексте октавного звукоряда *доираи Рост* все они должны выступать со своей ступени. Только тогда они гармонично могут участвовать в формировании настоящей композиции. Всё сказанное относится и к разделам кульминации *Авджи Чоргох-Мухайяр*, *Миёнхати Авджи Чоргох-Мухайяр*.

Если в версии мастеров-исполнителей Б.Файзуллоева, Ш.Сохибова, Ф.Шахобова и Ю.Раджаби разделы кульминации строятся со второй ступени октавного звукоряда *доираи Рост*, то в версии мастера-исполнителя А.Бабаханова они проявляются с первой ступени. Когда как согласно канонам построения композиции *Сарахбори Рост* они должны строиться с пятой ступени *зарпарда* — со звука *соль* малой октавы (g) октавного звукоряда *доираи Рост*.

В сравнении с версией исполнения Ота Джалола версия исполнения композиции *Сарахбори Рост* А.Бабахановым, приведённая в книге Бухарский Шашмаком выглядит следующим образом.

Таблица 4. Версии строения композиции *Сарахбори Рост*, приведённые в книге В.Успенского и А.Бабаханова

В. Успенский: «Шесть музыкальных поэм» (макомы) (1924)			А.Бабаханов: Бухарский Шашмаком (2010)			
<i>Джури Рост — Доираи Рост: шоҳпарда (с)</i>						
	Разделы композиции	Ступени	Звуки	Разделы композиции	Ступени	Звуки
1	<i>Сархат</i>	I	c	<i>Намуди Рост</i>	I	c
2	<i>Миёнхат</i>	V	g	<i>Миёнхат</i>	V	g
3	<i>Дунасра</i>	V/I	g/c ¹	<i>Миёнхати 2</i>	V/I	g/c ¹
4	<i>Авдж</i>	I	c ¹	<i>Дунасра</i>	I	c ¹
5	<i>Нагмаи Авдж</i>	V	g ¹	—	—	—
6	<i>Фуровард</i>	I	c ¹ /c	—	—	—
7	—	—	—	<i>Авджи Ушшок</i>	I	c ¹
8	—	—	—	<i>Уззол</i>	I	c ¹
9	—	—	—	<i>Авджи Чоргох-Мухайяр</i>	III	e ¹
10	—	—	—	<i>Миёнхати Авджи Чоргох-Мухайяр</i>	VI	a ¹
11	—	—	—	<i>Фуровард</i>	I	c ¹ /c



удостоверяет, что они относились к плеяде лишь ведущих исполнителей, носящих традиций исполнительского искусства Шашмаком в макомной практике.

2. В современной макомной практике нет понимания основ построения звуковысотной системы танбура и по этой причине разделы цикла Шашмаком по настоящее время исполняются спонтанно.

3. В целях понимания и развития канонической системы Шашмаком в условиях современной музыкальной науки и практике необходимо изучить принципы построения звуковысотной системы танбура, в частности извлекаемых на нём октавных звукорядов *доираи Рост* и *доираи Бузург*, которые неосознанно, но по умолчанию всегда применялись и по настоящее время применяются всеми музыкантами и мастерами-исполнителями искусства Шашмаком.

4. В 2004 году в исполнении ансамбля Академии маком удалось восстановить канонический вариант композиции *Сарахбори Рост* и записать в формате СД, а в 2006 году настоящее исполнение было признано одним из лучших и номинирована международной премией «Грэмми». В настоящее время в Таджикистане этот раздел композиции макома Рост исполняется в соответствии с канонами звуковысотной системы танбура.

Список литературы

1. Абдурашидов А.А. Фарханги тафсирии истилохоти Шашмаком. (Толковый словарь терминов Шашмаком) / А.А.Абдурашидов. — Душанбе.: Адиб, 2016. — 400 с.
2. Абдурашидов А. Об октавных звукорядах, извлекаемых на танбуре // MAQOM ilmiy-uslubiy jurnali / iyun (2022/2) (МАКОМ научно-методический журнал) — Ташкент, 2022/2 — С.28-43
3. Бухарский Шашмаком. Составитель Ари Бабаханов. Редактор Ангелика Юнг — Берлин, 2010 — 160 с.
4. Джамии, Абдурахман. Трактат о музыке / перевод с персидского А.Н. Болдырева; редакция и комментарии В.М. Беляева. — Ташкент: Издательство Академия наук УзССР, 1960. — 128 с.
5. Раджабов И.Р. Макомы: Автореферат диссертации на соискании учёной степени доктора искусствоведения. (№ 821) / 17.00.02 — Музыкальное

искусство / Раджабов Исхок Рискиевич. — Ташкент–Ереван, Институт искусствознания АН Армянской ССР, 1970. — 216 с.

6. Таджикско-русский словарь / Главный редактор Е.Э. Бертельс. — М., 1954. — 790 с.

7. Хусайни, Зайнулобиддин Махмуд. «Конуни илми ва амалии мусики» (Научные и практические правила музыки): / Тахия, тахик ва факсимилеи дастнавис ва тавзехоти Аскарали Рачабов (Составление, исследование и рукописные факсимиле, и комментарии Аскарали Раджабова). — Душанбе: Дониш, 1987. — 233 с.

8. Шашмақом: в 5 т. Т 2 мақом Рост [Ноты] / сост. Б.Файзуллаев, Ш.Сахибов, Ф.Шахобов. ред. В.М. Беляев. — М.: ГМИ, 1954. — 194 с.

9. Шашмақом: в 6 т. Т 2 Рост [Ноты] / запись Ю. Раджаби. ред. Ф.М. Кароматова. — Ташкент.: АСН, 1967. — 204 с.

10. Шашмақом: в 6 т. Т 1 Мақом Рост [Ноты] / авт.-сост. А.А.Абдурашидов. — Душанбе.: Адиб, 2016. — 496 с.

11. Шесть музыкальных поэм (мақом): М 2 Рост [Ноты] / Запись В. А. Успенского; ред. Фитрата и Н. Н. Миронова. — Бухара, ИННПБР, — М.: 1924. — 21 с.



UYG'UR XALQ MUSIQASIDA "ROK" MAQOMI VA UNING TURK MUSIQASIDAGI O'XSHASHLIKLAR BORASIDA TADQIQOT

Ismail Hakki GERÇEK,

Turkiya, Ataturk universiteti

Turk musiqasi Davlat Konservatoriyasi,

Doktor, v.b Professor (Turkey).

77

Annotatsiya: Maqom asarlari turkiy xalqlarning monumental boyligi. Azal-azaldan ildizi bir bo'lgan turkiy xalqlar maqomlarini bugungi kunda yo'qolib borayotgan namunalari tadqiq qilish, negizini o'rganish, usullari va tovushqatorlarini sinchiklab tahlil etish hamda kelajak avlodlarga oxorini ketkazmay yetkazib berish oldimizda turgan dolzarb masalalardan biri hisoblanadi. Uyg'ur xalq musiqasida "Rok" maqomi va uning Turk musiqasidagi o'xshashliklari borasida tadqiqot mavzusidagi maqola aynan negizi bir bo'lgan maqom asarlarini chambarchasligini, o'xshashlik jihatlarini tadqiq etishga qaratilgan.

Kalit so'zlar: Uyg'ur muqami, Turk makami, Rok, Trebnijak, Chong nag'masi, mo'rgo'l.

Аннотация: Макомные произведения-монументальное достояние тюркских народов. Одним из актуальных вопросов, стоящих перед нами, является изучение исчезающих сегодня образцов, изучение основ, методов и средств ладостроения тюркских народов, имеющих давние корни, и беспрепятственная передача их будущим поколениям. Статья на тему исследования макома "Рок" в уйгурской народной музыке и его сходства с тюркской музыкой направлена на изучение близости, сходства макомных произведений, в основе которых лежит корневые сходства.

Ключевые слова: Уйгурский мукам, турецкий маками, рок, Требнижак, Чонг нагмасы, Моргул.

Annotation: Maqam works are a monumental wealth of Turkic peoples. One of the pressing issues before us is the research of the currently disappearing patterns of the status of Turkic peoples, the study of the basis, the careful analysis of their methods and vocalizations, and the free supply of energy to future generations. An article on the topic of research on the status of "Rok" in Uyghur folk music and its similarities in Turkish music is aimed at researching the interplay of status works, aspects of similarity, which are exactly the basis.

Key words: The Uyghur muqam, the Turkish makam, Rok, Trebnijak, Chong nagmasi, moorgul.

Turklarning ona yurti sifatida tanilgan Uyg'ur viloyati manbalarda sivilizatsiya, madaniyat va san'at markazi sifatida qayd etilgan. Bundan tashqari, uyg'urlarning musiqasi san'ati "yirik xajmli so'zli va so'zsiz asarlar jamlanmasi" [Gerçek, s.1] sifatida muhim o'rin tutadi

Tarix davomida ko'plab bosqinlarga uchragan uyg'urlarning ba'zilar Turkiston deb nomlanuvchi mintaqaga surgun qilingan va ularning aksariyati dunyoning turli mintaqalariga, ayniqsa yaqin mamlakatlarga ketishga majbur bo'lgan. Bu holat "uyg'urlarning o'z musiqalarida mavjud maqomlarning Mo'g'ul, Hind, Arab, Turk, Xitoy, Eron va boshqa ko'plab xalqlarining ta'sirini ham qabul qilishi" [Czekanowska, 2002,995] har bir ijtimoiy san'at ta'siriga moyil ekanligining ifodasidir. Uyg'urlar ham, albatta, bu ta'sirning ostida bo'lganlar. Istisno holat sifatida, istiloga uchramagan "Do'lon" mintaqasi musiqasi asl holatini saqlab qolganligi manbaalarda keltirilgan. Qolaversa, zamonaviy Uyg'ur o'n ikki maqomining Qashqar versiyasi yaxshi saqlanib qolgan va Rok maqomini turli mintaqalardagi barcha uyg'ur maqomlarida uchratish mumkin.

Trebnijak Maqomi “Uyg‘ur musiqasida qo‘llaniladigan kuylardir. Ya‘ni, ular erkin yoki kompozitsion ravishda ishlatiladigan melodik shakllardan hosil bo‘ladigan musiqiy ohanglardir” [Gerçek. Tez] deya ta‘riflanadi.

Uyg‘ur maqomlarini tadqiq qilayotgan mavzu jinsiga ko‘ra tanlay olinishi muhimdir. Shu nuqtayi nazardan, Rok maqomi yanada ko‘proq ayollar tomonidan ijro etiladigan va qadimgi insonlar bilan bog‘liq maqom sifatida tanilgan. Uyg‘ur maqomlari uch qismga ajratilgan holda ijro etiladi.

Klassik Uyg‘ur maqomlari avvaliga sokin usulda boshlanadi va keyin qisqa muqaddima bilan yakunlanadi (improvizatsiya). Davomida, yakkaxon ovoz musiqani boshlaydi va unga bir cholg‘u hamroh bo‘ladi. Ushbu bo‘lim “Katta nag‘ma” (Chong nag‘masi) deb nomlanadi.

Ikkinchi qism she‘r aytishga bag‘ishlangan va usul bilan hamrohlikda amalga oshiriladi. Ushbu bo‘limning eng xarakterli xususiyati shundaki, she‘rga usulning qo‘shilishidir. Vokal asarlari dap (barabanlar) hamrohligida ijro etiladi va bu bo‘limga doston nomi berilgan. Ushbu bo‘lim mo‘rgo‘l tomonidan ta‘qib qilinadi. Mo‘rgo‘l - bu turli xil cholg‘ular tomonidan ijro etiladigan, boy ohangdor bezaklarni o‘z ichiga olgan o‘tish musiqasi sanaladi.

Uchinchi va oxirgi qism mashrab deb nomlanadi. Ushbu bo‘limda usul harakatchan, raqsga mos va orkestr barabani tomonidan boshqariladi. Ushbu ritmik tuzilish yana og‘ir usulga o‘tishi bilan maqom yakunlanadi.

Trebnijak “Uyg‘ur musiqa repertuarining o‘ziga xosligi ajoyib va maftunkor. Mintaqalar bo‘yicha farqlari mavjud. Musiqiy tizimlarda dastlabki davrlarda asosan kvintetlardan yettigacha yoki hatto to‘qqizgacha foydalanish mumkin” [Trebnijac, 2002,s.989].

Aytish mumkin-ki, uyg‘urlar tomonidan ijro yetilgan ushbu maqomning xususiyatlari Turk musiqasida mavjud bo‘lgan ayini diniy musiqiy shakllari bilan o‘xshash. Bundan tashqari, katta cholg‘u (Chong nag‘masi) bo‘limidagi mustaqil qism yana ayni shakl ijrosining boshlang‘ich qismida ijro etilgan naat bilan o‘xshashligi, mashrab bo‘limi esa Anadolu xududida ijroiya kengashi boshi, sira kechasi va boshqa shunga o‘xshash majlis musiqalari bilan yaqinligini alohida e‘tirof etish mumkin.

Rok maqomi; “Bu maqomning nomi Rahavidir. Rok bu so‘zning o‘zgartirilgan shakli. Rok maqom 23 kuydan iborat. Ma‘lum bo‘lishicha, bu maqom tong otgandan to quyosh botishigacha bo‘lgan davrda ijro etilgan” [Inayet,2007,s365]. Maqom “hayotni chuqur idrok etish mavzusini ochib beradi. So‘zlari asosan Uyg‘ur xalq hikoyalari, she‘riyati va dostonlaridan olingan. Ohangi mayin, yoqimli va salobatlidir. O‘n ikki maqom tarkibida alohida o‘ringa ega” [Uygur twelve makam dergisi, 1998,s.6].

Ushbu tadqiqotda Uyg‘ur makamlaridan biri bo‘lgan Rok maqomi Turk musiqiy ovoz tizimiga ko‘ra raqamli yozuvlardan notaga olingan va ushbu notalar asosida taqqoslash olib borilgan. Bundan tashqari, Rok maqomi Turk musiqasida maqomni belgilaydigan unsurlar kontekstida ko‘rib chiqilgan va talqin qilingan hamda ushbu sharhlar natijasida xulosalar va takliflar berilgan.

Turk musiqasida Rok maqomi

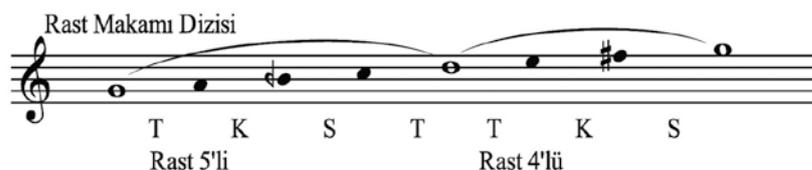
Xususiyati: Oddiy (asosiy) bir maqom.

Ta‘sir xususiyati: betakror

Qaror pardasi: Rost pardasi

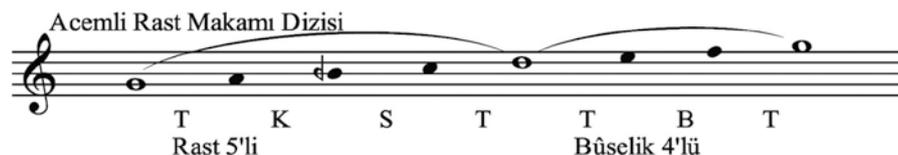


Ketma-ketligi: Rostning 5 pardasi, navoi rostning 4 pardasi qo'shilishi bilan yuzaga keladi.



Eslatma: Rostning 5 pardasiga Navoda Busaliq 4 pardasi qo'shilishi bilan yuzaga kelgan ketma-ketlik Ajami Rost maqomi deb nomlangan.

79



Eng kuchli: Navo pardasi Rost maqomining eng kuchlisidir.

Qayd: Segoh va Evich pardalari qayd etilgan.

Ketma-ketlik darajalari:

Parda nomlari: Rost, Dugoh, Segoh, Chorgoh, Navo, Husayniy, Ajam, Gardoniya, Muhayyar.

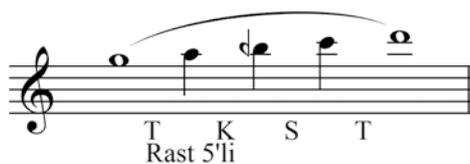
Formula: 1-tur ketma ketlik: T K S T + T K S

2-tur ketma ketlik: T K S T + T B T

Pardasi: Iroq (Fa#) pardasi.



Kengaytirish: Rost maqomi ketma-ketligi simmetrik kengayadi. Kuchli Navo pardasidagi Rost to'rtligi to'xtash ostiga simmetrik ravishda ko'chadi.



To'xtash qaror pardalari: Rost maqomi, Dugohda Ushshoqli, Segohda Segoh, Tugallanmagan Segoh, Ferahnak va Tugallanmagan Ferahnakli, kengayish tufayli Segoh pardasida Rost, Husayni Ashiran pardasida esa Ushshoq va Nishabur to'xtashlarini bajarilishi mumkin.

Eslatma: Rost maqomida Segoh pardasida (Kurdi) pardasi bilan qilingan Segohli to'xtash maqom tarkibida ko'rsatilishi muhimdir.

Umumiy ijro: Ijroning boshlanish pardasi yoki kengaytirish pastki qismdan boshlanadi, Segoh pardasida Segohli, Dugoh pardasida Ushshoqli to'xtash qismlari ko'rsatilganidan so'ng Navo (re) pardasida Rostli yarim to'xtash amalga oshiriladi. Qat'iy turmaslik sharti bilan kengaytirilgan qismlarda musiqa jummalari ijro etilgach, zarur pardalardagi to'xtashlar ko'rsatilib navbatdagi qarorlar olinadi.



Rak Makami

Çöng Nağme



Notaga olingan bu bo'limda, maqomning qaror pardasi xisoblangan sol (Rost) pardasi atrofida musiqa jumalari ijro etila boshlangan do (Chorgoh) va si koma bemol (Segoh) pardalarida amalga oshirilgan to'xtashlar bilan fa diyez (Iroq) pardasidan foydalanilgach qarorga kelingan. Bu ishlanma Turk musiqasidagi Rost maqomining sayr xarakteri va osma qaror pardalari bilan mos ekanligini ko'rsatadi.



Destan

Notaga olingan ushbu bo'limda do (Chorgoh) pardasida Chorgohli, re (Navo) pardasida Busaliqli "ajamli rost ketma-ketligi tufayli", yana Navo pardasida Rostli osma to'xtashlar amalga oshirilgan. Re (Navo) pardasining ta'kidlanishi maqomning "kuchli" pardasini ham ochib beradi. Qolaversa, kengaytirilgan joylarida lya (muhayyar) pardasida Kurdi va Segohi osma to'xtashlar amalga oshirilgan. Qaror pardasiga kelgach mi (Husayniy) pardasida Kurdili, Re (Navo) pardasida Busaliqli, Lya (Dugoh) pardasida Ushshoqli osma to'xtashlar amalga oshirilgan. Musiqa davomida sol (Rost)

pardasida maqom beshligi bilan xulosa yasalgan. Ushbu ishlanma Turk musiqasidagi Rost maqomining baland qismlaridagi qo'llanilishi "kengayish" va Ajami rost ketma ketligining Rok maqomi tarkibida tez tez qo'llanilishini ko'rsatadi.

Notaga olingan ushbu qismda e'tiborni tortadigan ilk jihat bu maqom va usulning o'zgachaligidir. Turk maqomi musiqasidagi Zirguleli Sizinak maqomi deya ta'riflash mumkin. Bu maqomning asosida oddiy Suzinak maqomi bor, shu bilan birga Rost beshligi ham mavjuddir. Bu yaqinlikdan foydalangan holda Zirguleli Suzinak maqomiga o'tish mumkin. Mashrab bo'limining harakat va raqs hamrohligida ijro etilishi bilan birga 7/8lik usuldan foydalanildi. Bu usul Turk musiqasida davri turon nomi bilan yuritiladi va asosan Qoradengiz mintaqasida ritmik xalq qo'shiqlari va o'yin musiqalarida qo'llaniladi.

Topilmalar asosi: Uyg'ur rok maqomining Turk musiqasining eng qadimgi, xatto nazariyotchilarning asosiy ketma-ketlik sifatida qabul qilgan Rost maqomi bilan o'xshashligidadir.

Rok maqomi Turk musiqasi maqom unsurlari kontekstida tekshirilganda; Qaror pardasi, kuchliligi, ta'minlanishi, quvvatlanishi, kengayishi kabi xususiyatlari birma-bir o'hshashlik jixatlarini kuzatish mumkin. Amaldagi usul qoliplarining ham o'xshashligi tadqiq etildi.

Qiyosiy maqom tadqiqotlarining Turk dunyosi musiqalari va umumiy talqinlar asnosida dolzarb ekanligi aniqlandi. Buning uchun tadqiqotlarning tashkil etilishi biz tomondan tavsiya etiladi.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Abdüşşükür Muhammed EMİN "Uygur Klasik Halk Musikisi On İki Maqom Hakkında, Urumçi-1980.
2. Alimcan İNAYET "Uygur On İki Makamı Ve Edebiyatı" Makale-2010.
3. Anna CZEKAOWSKA "Maqom in the tradition of the uygurs", The middle East, 2002.
4. İsmail Hakkı ÖZKAN "Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usulleri", Ötüken Neşriyat, İstanbul- 2006.
5. İsmail Hakkı GERÇEK "Uygur Klasik Türk Halk Müziğindeki On İki Makamın Geleneksel Türk Müziğindeki Karşılıkları Üzerine Bir Araştırma" Doktora tezi, Türkiye, Malatya-2013.
6. Sabine TREBİNJAC "When Uygurs Entertain Themselves", The Middle East, 2002
7. VII-"Uyghur Twelve Maqom Dergisi" Urumçi-1998



ФАРҒОНА-ТОШКЕНТ МАҚОМЛАРИНИНГ ХОНАНДАЛИК АМАЛИЁТИ ТАРИХИДАН.

Азизжон ЗОКИРОВ

Юнус Ражабий номидаги

*Ўзбек миллий муסיқа санъати
институтини доценти, муסיқашунос*

uzbekmaqomi@mail.ru

83

Ўзбек мақом санъати узоқ ўтмиш ва бетакрор анъаналари ҳамда бошқа халқлар мақомоти каби, миллий-маънавий мезонлари билан аҳамиятли бўлган етакчи мумтоз жанри ҳисобланади. Мумтоз муסיқа амалиёти ва мумтоз муסיқа тадқиқотларида таъкидланишича ўзбек муסיқаси локал хусусиятларга эга бўлган тўртта маҳаллий услубларига эгадир. Бухоро-Самарқанд, Хоразм, Фарғона-Тошкент ва Қашқадарё-Сурхондарё воҳаларидир. Ўзбекистон мақом санъати ижрочилиги амалиётида учта мақом турлари яъни Бухоро шашмақоми, Хоразм мақомлари, Фарғона - Тошкент мақом йўллари ўзбек мақомоти кесимида гўзал уйғунлашган қуйидаги умумийлик жиҳатларига эгадирлар:

- терминологик омиллари; - парда тизими; - метро-ритмик жиҳатлари;
- адабий мероси; - муסיқий жанр; - ижрочилик анъаналари; - усуллар тизими; - муסיқий чолғулари; - чолғу муסיқаси; - нутқ масаласи; - сўз-матн омиллари.

Ҳар бир воҳа мақом навларининг ўзига хос қонуниятлари, тизим таркиблари, назарий ва амалий мезонларида ўзига хослик унсурлар алоҳида аҳамият касб этади ва улар мақомот нави сифатида қарор топишида ҳам ўз мезонлари мавжудлиги билан характерланади.

Албатта муסיқа ижрочилиги амалиёти Хоразм олти ярим мақомлари ва Фарғона-Тошкент мақом йўллари сифатида шаклланган туркумлар илмда ҳам амалиётда ҳам кенг қўлланиб келинаётганлигини қайд этиш мумкин.

Буларнинг негизида мақом санъати ижрочилигида албатта маҳаллий услублар юзага келган. Уларнинг навларга бойлиги, ижрочилик анъанасининг кенг ривожланганлиги бир қатор воҳавий ижро йўналишларнинг юзага келишига сабаб бўлган ва бўлиши эҳтимолдан холи эмас. Бу албатта ижрочилигидаги маҳаллий йўналишлар сифатида амалиётда оммалашиб келинган. Хусусан, мақом навларидан ташқари Хоразм воҳасида “Хоразм дутор мақомлари”, “Суворалар”, Фарғона - Тошкент мақом йўлларида ташқари “Ёввойи мақом”, катта ашула, сурнай мақом йўллари каби воҳага хос мақом йўллари юзага келганлигини ҳам алоҳида эътироф этиш лозимдир.

Фарғона водийсида бундай ижро анъаналари муайян зоналарга бўлинганлиги билан аҳамиятлидир. Бу жараёни биз ҳар бир муסיқий жанр кесимида ҳам кузатишимиз мумкин.

Исҳоқ Ражабов Ўрта Осиёнинг турли водийлари ва шаҳарларида Шашмақомнинг шўъбалари таъсири остида жуда кўп куй ва ашула йўллари бўлганлигини таъкидлаб, Фарғона - Тошкентда бастакорлик ижодиётининг маҳсули бўлган мақом йўлларидаги куй ва ашулаларнинг куй ва усул вариацияси асосидаги туркум асарлар вужудга келганлигини ҳам ўз мулоҳазаларида баён этади. Шунингдек, олим келтирилган фикрларни Шашмақом ва Фарғона - Тошкент мақом йўллари узаро таққослаш усули билан уларнинг ўхшаш ва фарқли жиҳатларини асослашга интилади.

Дарҳақиқат, Фарғона-Тошкент мақом йўллари, Шашмақом ва Хоразм мақомларидан фарқли ўларок, қисмлари бир-бирларига уйғун куй йўллари тарзида намоён бўлади. Ашула йўллари ички шаклий асослари мақом шўъбалари



йўли Бухоро ва Самарқандда бир турли ижро этилса, Фарғона ва Тошкентда бошқача, Хўжанд ва Тожикистоннинг бошқа вилоятларида бир хил, Хоразмда эса яна бўлакча услубда ижро этилади. Бундай тартибда шевага ажратиб муҳокама юритиш жуда ҳам тўғри бўлмаса-да, мақом куй ва ашула йўллари ижро этиш услубида улар орасида баъзи фарқлар бор” [1, Б. 300].

Ўзи аслида биз тадқиқ этмоқчи бўлган масала ҳам айнан мана шу жиҳатларни ўз қамровига олади. Бу масала мақомдон олимлар ва айниқса мақом санъати устозлари томонидан доимо қайд этиб ўтилган. Охирги ярим аср давомида эса мақомларни воҳалар кесимида бошқа ҳудуд вакиллари томонидан ижро этиш ва ижро амалиёти кенг оммалашди. Айниқса Шашмақомнинг барча воҳаларда ўзига хос талқин этилишлари, ёки Хоразм мақом йўлларининг Фарғона-Тошкент санъаткорлари талқинида ижро этилиши ва акси замон мақом усталарининг ижро амалиётида кузатишимиз мумкин. Бунга авваламбор Тошкент давлат консерваториясида илк бора “Шарқ кафедраси” нинг ташкил этилиши ва мақомлар алоҳида фан сифатида таълим жараёнига киритилганлиги сабаб бўлган бўлса ажаб эмас.

Мақом санъати ижрочилик масалаларининг энг муҳим аҳамиятга эга бўлган тармоғи бу албатта талқин масаласидир. Талқин масаласининг бирламчи жараёни хонандага берилган овоздир. Бу борада мақом асарларининг ўз шакли-шамоили, ривожланиш динамикаси, драматургик ривожловларнинг барчаси забардаст, улкан овозни талаб этади. Шу боис бўлса керак уларга қуйидаги талаблар қўйилган: “Мақом йўллари ижроси учун ҳофизда кенг диапазон, ёқимли овоз ва юксак айтиш маҳорати бўлиши шарт. Ҳофиз куй ва унга айтиладиган шеър мазмунини ҳис қила билиши, уни эшитувчига юксак маҳорат билан тўғри етказа олиши бунда муҳимдир. Агар мақом йўллари ҳар томонлама юксак-бадий савияда ижро этилмаса, шинавандаларга етиб бормаслиги ҳам мумкин” [1, Б. 301].

Мақом ижрочилиги анъаналарида азалдан бир тамойил, яъни мақомларни асл ҳолича сақлаш, мақом ижрочилиги қонидаси сифатида муҳрлангандир. Мақомларни мукамал ижро этишнинг ўзи ижрочидан жуда катта билим, тажриба ва маҳорат талаб этган. Бунинг заминида ўқув ва билим жараёнлари туради. Ўқув масалалари эса асл ҳолдаги устоз-шогирд анъанаси асосида тарбияланиб келинган. Шогирд устозидан ҳаётда мавжуд барча ҳаракат, муомала, соз чертиш, мақом куйлаш каби жиҳатларининг сиру синоатларини ўзлаштирган. Буларни барчаси устозидан кўриб, уни ижросини тинглаш орқали англаб ўзлаштирган.

Устозларнинг мақомни ўрганувчи шогирдларга нисбатан энг аввало тинглаш маданиятини ўрганишни талаб этишлари ва тинглаш орқали энг керакли маълумотларни қабул қилиш кўникмаларини ҳосил қилиш зарурлигини уқтириб келганлар. Зеро мақомлар таркибига кирган ҳар бир намуна муайян шакл ва тизимга асосланиб яратилганлиги билан характерланган. “Шашмақомга кирган куй ва ашула йўлларининг тузилиши, куй ҳаракати, ранг-баранг ва жозибаторлиги, куй ва ритмик интонациянинг ўзига хос бой ва мураккаблиги уларни мусиқамизнинг бўлак жанрларидан ажратиб туради. Шунинг учун ҳам мақомларни ижро этувчи ҳофиз ва созандалар ўткир дидли, пешқадам санъаткорлар бўлиб, уларнинг репертуари асосан мақом йўлларидан иборат бўлган” [1, Б. 301].

Мақомларнинг ижро анъаналарида ўзига хос талқин услублари шаклланган. Йиллар давомида ижрочилик амалиётида хонанда ва созанлар томонидан мақомлар яхлит туркум сифатида ижро этиб келинган. “Устозлар мақомларни бир бутун шаклда, бошидан охиригача ёки уларнинг айрим шўъбаларини ижро этиб келганлар. Сўнгги вақтларда мақом ашула йўллари якка-якка ҳолда ҳам ижро этилиб келинмоқда. Мақомлар ижрочилигида кўпинча уларнинг ашула матнлари янгиланиб турган.

Юқорида айтилганидек, мақом йўлларига турли вазндаги ғазаллар ўқилиши уларни катта ўзгаришларга олиб келган эди” [1, Б. 301].

Мақом ижрочилигидаги ушбу қоидалар уларнинг ижрочилик мезонларида замонавийлаштириш омилини юзага келтирган. Ҳар қандай сўз куйга солинганда, бевосита унинг талқини орқали маълум даражада ўзгариши кузатилади. Бундан чиқадикки, мақом санъатини ривожига бутун умрини сарф этган, мақомларни тўлдириб ижросини амалга оширган ва нота намуналарини яратган академик Юнус Ражабийнинг “Мақомлар бир ҳолатда қотиб қолиши мумкин эмас, балки замонага мос ривожланиб бориши лозим” [1, Б. 302] - деган фикрлари нечоғлик тўғри эканлигини қайд этмоқчимиз.

Устоз-шогирд анъаналари ва унинг асосий мезонларини келажак авлод вакиллари томонидан меёрида ўзлаштирилиши, мақом санъатининг азалий анъаналарини сақланишининг гарови ҳисобланади. Ҳар қайси давлат, ҳар қайси жамият ўз келажagini униб-ўсиб келаятган ёшлар – янги авлод вакиллари тимсолида тасаввур этиши табиийдир.

Хонандалик, ҳар бир ўтган даврнинг ижрочилик амалиёти анъаналаридан келиб чиқиб, ўзига хос ижод ва ижро йўналишлари ҳамда турларига бўлинган. Анъаналар жонланиб, янги-янги услублар юзага келиб, санъат ривож топа бошлаган. Эътирофли устоз санъаткорлар ижоди, улар қолдирган ижровий анъаналари ва шунга мос мусиқий намуналар яратганликларини гувоҳи бўламиз. Уларни масалаларига тарихий кесимда ёндош ўринлидир. Қолаверса, устозлар ижодиёти билан боғлиқ ўтмиш анъаналарини икки йўналиш асосида алоҳида ва намояндаларни алоҳида ўрганиш мақсадга мувофиқ бўлади.

- а) Ҳофизлик анъаналари,
- б) Йирик ижрочилик мактаблари.

Халқ мусиқа ижодиёти жуда бой, лекин мумтоз йўналиш ўз нуфузи билан алоҳида эътиборда бўлиб келган. Зеро, ҳар бир тармоқ ўз тарихи ва ривож йўлига эга. Меросни тобора бойитиб бориш, ижроларни мукаммаллашиб турланиши ҳамма-ҳаммаси айнан амалиёт мезони билан изоҳланади.

Ашула ижрочилик амалиёти билан боғлиқ мезонлар **хонандалик** санъатидир. Ўтмишда юртимизда номдор ва беназир ҳофизлари кўп бўлган. Ҳар бир маҳаллий ва шахсий ижро услублар ва ўзига хос жиҳатлар амалиётда бир-бирини тўлдириб ва бир биридан ўзига хослигини намоён этиб фарқ қилиб келган.

Хонадалик ва созандаликда уларнинг айнан шева билан боғлиқ жиҳатлари намоён бўлади. Шу боис ҳам хонандалик ижро амалиётида йўналиш ва услублар кўп. Айниқса, халқона услуб ранг-баранглиги ва жозибалиги билан ажралиб туради.

Касбий хонандалик ўзининг мукаммаллиги ва мураккаблиги билан алоҳида-алоҳида **йўналиш, услуб, мактаб** каби хусусиятлари шаклланган умумий муҳид доирасида ривожланиб келган. Ҳар бир соҳа услуб ёки мактаб даражасига эришар экан, унинг заминида бир қатор амаллар ва усуллар таркиб топиши муқаррар. Чунончи, улар муайян бир соҳанинг асосий омиллари (қонун-қоидалар)ни ташкил этади. Мактаб даражасида эса бу қонун-қоидалар ўзлаштирилиб ва давом эттирилиб анъанага айланади.

Фарғона водийси мумтоз хонадалик соҳасида кўзга кўринган ҳамда ижро йўллари оммалашган юртдир. Водийнинг хонандалик билан боғлиқ бўлган анъаналарида **яллачилик, мумтоз яллачилик, катта ашулачилик** ва **мақом ижрочилиги** йўналишлари мавжуд. Ҳар бир йўналиш айтим жараёни билан боғлиқ бўлса-да, ўзларининг жанрлик хусусиятларида ўзига хослик унсурларига эгадирлар.

Ҳофизлик анъаналари доирасида ушбу жанр ижрочилари айтим моҳиятидан келиб чиқиб, турли босқичлардан ўтишлари лозим. Энг аввало хонанда чиройли овоз ва шунга хос истеъдодга эга бўлиши лозим. Шундагина у мумтоз хонандалик билан



шуғулланиши мумкин. Ҳофизлик анъаналарини эгаллашларидаги энг муҳим мезон бу сабоқ жараёнидир. Яъни устозга шогирд анъанасига кўра оладиган таълимдир. Бу жараёни ўзига хос уч босқичда изоҳлаш мумкин. **Биринчидан** - билимдон устозга шогирд тушиш ва ундан хонандалик сиру-синоатларини ўрганиш. **Иккинчидан** - мумтоз мусиқа мероси таркибидан жой олган мусиқий намуналарини секин-аста ўзлаштириши ва ҳифз қилиш (ёдлаш, сақлаш). **Учинчидан** - мумтоз мусиқа ижросига мос танбур, дутор ва доира чолғулари ижрочилигини ўзлаштириш, чолғу жўрлигида куйлаш. Бу сифатларни барчаси ҳофизлик анъаналарининг асосий мезонлари ҳисобланади.

Шунга кўра ижрочилик амалиётида забардаст ҳофизу-хонандалар ижро-талқинига асосланган, бир-бирини бойитувчи ва бир-биридан илҳомланувчи шахсий услублар ҳамда мактаблар шаклланган. Уларни шаклланишида икки мезон асосий аҳамият касб этади. Биринчиси, мақом ижрочилиги бўлса, иккинчиси маҳаллий ижро йўллари дир. Ҳар бир ҳофиз мукаммалик даражасига эришар экан ана шу икки мезонда илғор бўлиши лозим бўлган.

Шу йўсинда Фарғона водийси ҳофизлик анъаналарида шева-ю мақом билан боғлиқ ҳамда шахсий талқинига эга бир қатор ижро услублар ва мактаблар юзага келган. Шунга кўра, энг йирик мактаблар қаторига Кўқон - Бешариқ, Марғилон - Ёзёвон, Андижон - Балиқчи ҳофизлик мактаблари кирган. Ҳар бир мактаб бир нечта туманларни ўз таркибига олиши муқаррар. Улар ҳам қайси бир маънода ўзига хослик хусусиятлари билан суғорилган. Масалан: Кўқоннинг - Бувайда, Бешариқ, Исфара; ёки Марғилоннинг - Ёзёвон, Тошлоқ, Олтиариқ, Қува, Қувасой каби ҳудудлар уйғунлашиши шулар жумласидандир. Бу мактабларни яратилишида, муайян жойларнинг хусусиятларидан келиб чиққан ҳолда шакллантирган энг аввало хонанда-ю созандалар ҳисобланади.

Юқорида такидлаганимиздек ижро мақабларининг ҳам шаклланишида ижро талқини нуқтаи-назаридан икки ижровий омил муҳим аҳамият касб этади. Уларнинг биринчиси макон билан боғлиқ ижро мактаби бўлса, иккинчиси шу ижро мактабида тарбияланиб шаклланган кейинчалик алоҳида сифатлар билан суғорилган шахсий услублар ҳисобланади. Одатга кўра, мумтозлик даражасига эришган ижро услуби макон билан мактабни ташкил этади. Шахсий услублар эса мумтоз йўлларга мансуб бўлган ва ундан енгилроқ бўлган мусиқий йўллар асосида юзага келади. Бу хусусда Фарғона водийси - ҳофизларга бой макон ҳисобланади. Ўз вақтида ҳофизларнинг ўзаро муносабатлари ва бир-бирларига ўтказган таъсирлари, тақлидлари, шахсий услуб такомилланишига ёки макон мактаблари мукамаллашишига асос бўлган.

Фарғона водийси хонандаларининг ижро амалиётида шаклланган ҳофизлик анъаналари доимо ана шундай улкан маъсулият билан авлоддан-авлодга ўтиб келган. Бу маъсулият қуйидагилардан иборат.

- а) профессионал ижрочилик;
- б) мусиқий мероснинг ўзлаштирилиши;
- в) мусиқий намуналар ижодиёти;
- г) забардастлик (ўртак бўлиш);
- д) Мактаб давомчиси сифатида ўзининг ижро услубини яратиш.

Фарғона водийси ҳофизлик ижро анъаналари ўзига хос лекин, унинг таъсирида мақом, катта ашула асосий замин бўлиб хизмат қилган.

Маълумки, ҳофизлик бу - даража ҳисобланган. Кўшиқ ва ашула айтишни билган хонандаларнинг барчаси ҳам ҳофизликка давогарлик қила олмаганлар. Чунки, ҳофизлик истеъдод, сабоқ, билим, илм ва ижро каби ўзининг касбий талабларига эга бўлган. Бу ҳақда беназир созанда Турғун Алиматовнинг “Соз васфи” рукни остида

берган таърифлари фикримиз далили бўла олади ва шундай ёзади: - “Гўзалик ва таъсирчанлик тимсоли фақат тик, ёрқин ҳамда қўнғироқ овозлар билан боғлиқ” [1, Б. 302].

Ҳофизлик – даражасига эришган ҳар бир хонанда катта маҳорат эгаси ҳисобланади. Бухусусиятлар **биринчидан** – халқ орасидан чиққан ҳар бир етук хонанда ўтмишда яшаб ижод этган ҳофизларнинг ижрочилик анъаналарини билишлари ва шунга хос талқин этишга ҳаракат қилишлари лозим. **Иккинчидан** – мукаммал ижро талқинига эга бўлиши учун мусиқий меросни яхши идроклаган бўлиши лозим. **Учинчидан** – ҳар бир хонанда ўз мустақил ижро услубини шакллантирса, мақсадга мувофиқ бўлади.

Фарғона водийси хонандалик санъатида ҳам ана шундай хусусиятлар билан шаклланган ва устозлик даражасига эришган намояндалар талайгинадир. Айнан Марғилон ҳудудига тегишли қолаверса уларни биз билган манбаълар ва устозлар таърифлашларича қуйдагича тартибда келтириш ўринлидир.

Ашурали (Маҳрам), Мадали ҳофиз, Юсуюжон Қизик, Қўзибой ҳофиз (Дутор), Болтабой Ражабов, Мамадбобо Сатторов, Жўраҳон Султонов, Акбар Ҳайдаров, Маъмуржон Узоқов, Худойберди ҳофиз (Ёзёвон-қирғиз), Холматжон Курбонов, Хожимурод ҳофиз (скрипка-Ёзёвон), Исоқжон Хусанов, Мусожон Орифжонов, Иброҳимжон Исоқов, **Мамасиддиқ Мадалиев**, Исканар Қаландаров, Турдали Шарипов, Қорабой Қодиров, Нуриддинжон Мамажонов, Рустамжон Отабоев ва бошқалар...

Номлари зикр этилган намояндалар айнан Фарғона водийси ижрочилик мактабида тарбияланиб, шаклланиб фаолият олиб борган ва олиб бораётган ҳофизлардир. Уларнинг орасида Мадали ҳофиз, Болтабой Ражабов, Мамадбобо Сатторов, Жўраҳон Султонов ва Маъмуржон Узоқов каби ижрочилик мактабини яратган забардаст ҳофизларни алоҳида эътироф этишимиз лоим. Зеро Фарғона водийси ҳофизлик санъати анъанасида бу устозлар ўзлининг алоҳида ўрни ва устоз-шогирдлик мезонларида пири устоз сифатида кадрларнинг намояндалар ҳисобландилар.

Мисол тариқасида Жўраҳон Султонов ижодий фаолиятларидан мисоллар келтирамиз.

Устозлар таълимини олиб марғилон ижрочилик услубларини яратганлар орасида Жўраҳон Султоновни номи алоҳида эътиф билан тилга олинади.

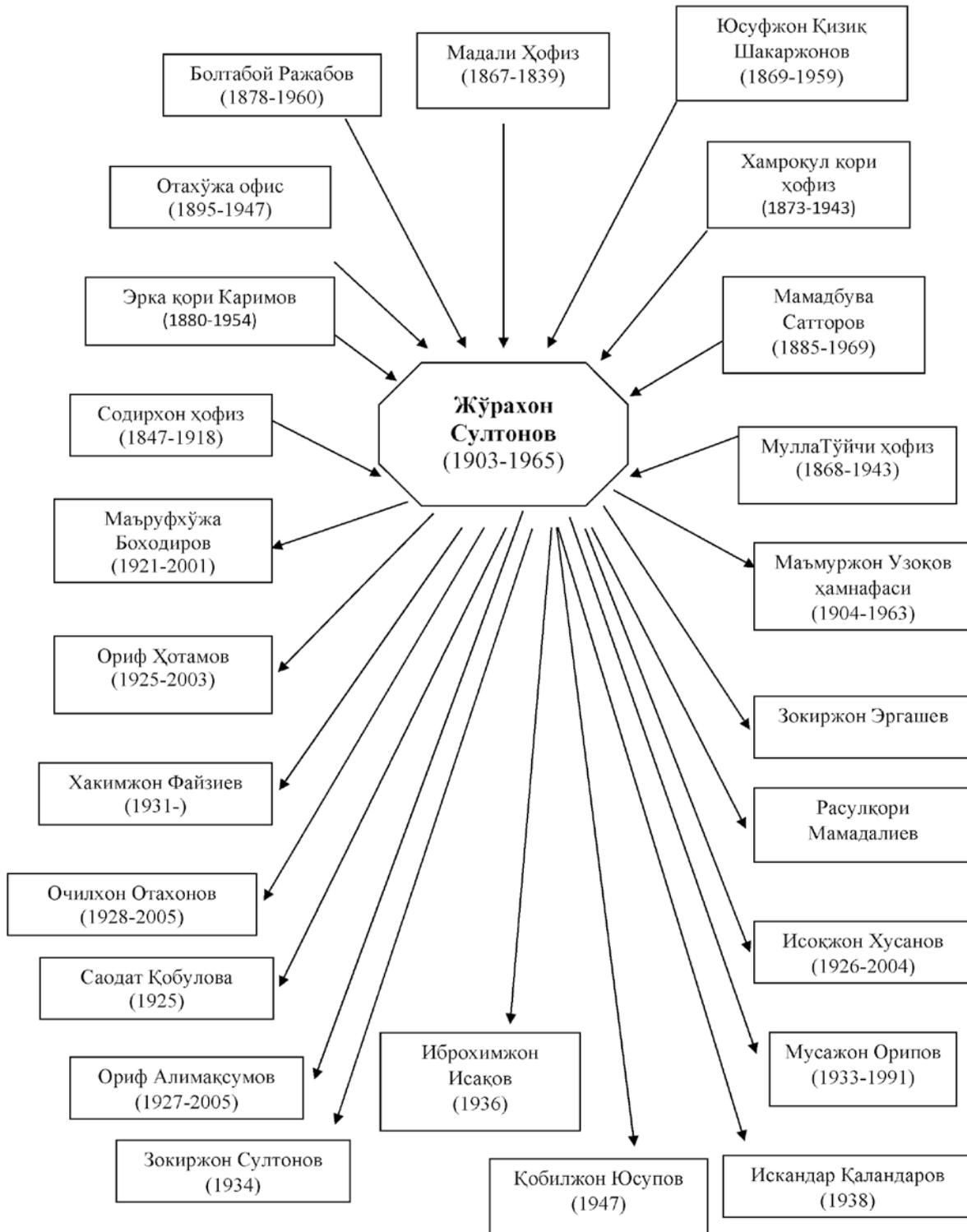
Жўраҳон Султонов санъаткор оиласидан, хонандалар маскани Марғилон шаҳридан. Устозлари Марғилонлик устоз санъаткорлар Болтабой Ражабов, Мамадбува Саттаровлардан хонандалик сиру-синаотлари ижрочилик услубларини ўрганган. Эрка Қори Каримов, Беркинбой Файзиёв, Шерқўзи Бойқўзиёв, Акбар Ҳайдаров каби етук ашулачи ҳофизлар билан биргаликда ва ҳамкорликдаги амалий фаолияти, ўзига хос талқинини топишда катта таъсир кўрсатди. Шашмақом, мақом йўллари, ёввойи йўллар, патнисаки намуналарини моҳирона талқинига эришган хонанда.

Ўзининг шахсий ижро услубини яратган. Бастакорликда ўнлаб асарлар яратган. У асарларнинг ҳар бири маълум жанрларга хос қоидалар асосида таркиб топган. Бу хусусиятлар унинг овоз имкониятларида, талқинидаги сўз матни куй ва сўз мутаносиблиги, куй тузулишларида намоён бўлган.

«Ижро услубига хос бўлган омиллар», - деб ёзади мусиқашунос С.Бегматов, - хонанданинг кенг кўламли нафас ишлатишда, куй бўлақларини (фразаларни) ўзига хос катта ашула услубида ва меъёрли бадиҳа билан бойитиб ижро этишда, куйда товушлар, бўлақлар ва жумлаларнинг узайтиришда асар характерида асосланишда, қайтаришларни-метро-ритмик жиҳатдан аниқ ва ўзгаришлар асосида амалга оширишда, чолғу созидан фойдаланиши ва чолғу қисмларини ўзига хос (ё



қисқа усул кўринишда ёки куй жумласини тўлиқ) талқин этилишида, чолғулардан муносиб фойдаланишларида намоён бўлади. Шу билан бирга асарни техник жиҳатдан моҳирона ижро этиш, тингловчи қалбини ром этувчи оҳанглар билан пур маъно сўзларни аниқ ифодалаб, унга ҳар томонлама ижодий ёндашиши ҳам муҳим омиллардан ҳисобланади [4,Б.82]. Жўраҳон Султоновнинг ижрочилик услубини (ижро дастуридан ва ижодидан келиб чиққан ҳолда) уч талқин жараён билан боғлаш мумкин.





Биринчидан-эркин ижро, иккинчидан-бадиҳагўйликка асосланган ва учинчидан маълум усул ва вазнга асосланган ижролар.

Фарғона-Тошкент мақомларининг хонандалик амалиёти ўзига хос водий анъаналари, Шашмақом ва Хоразм мақомлари таъсирида ҳамда воҳанинг асл халк кадрийатларига асосланган холда юзага келиб, рифожланиб келган. Бевосита ижодий ва амлий жараёнларда юзага келган мусиқий намуналар, ижровий услублар, мактаблар ва анъаналар локаллик, мумтозлик, эркинлик каби характерли жихатлар билан суғорилган. Уларнинг барчаси Фарғона-Тошкент воҳасига характерли булган ёввойи йўл, Катта ашуланинг жанрлик хусусиятлари, мумтоз яллачиликнинг ижровий мезонлари билан суғорилган.

Бу албатта Фарғона водийсининг ижрочилик амалиётида бой анъаналарга эга бўлган мақом санъатининг ашула ва чолғу йуналишларида ранг-баранг воҳавий ва шахсий мактаблар яратилиб ижодий фаолият олиб борганликларидан далолат беради.

Фойдаланилган адабиётлар рўйхати:

1. И.Ражабов. Мақомлар. Т., 2006 йил.
2. Ю.Ражабий “Муסיқа меросимизга бир назар” Т.,1978й
3. Т. Алиматов “Соз васфи” Шарқ юлдузи 1996 й. 1-сон.
4. С.Бегматов Фарғона водийси ҳофизлик анъаналари. Номзодлик диссертацияси.



СОЗДАТЕЛЬ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО МУГАМА: ДРЕВНЕЕ ПЛЕМЯ МУГ

Аббасгулу НАДЖАФЗАДЕ,

доктор искусствоведения, профессор Азербайджанской Национальной
Консерватории. (Азербайджан).

91

Аннотация. В представленной статье под названием «Создатель азербайджанского мугама: древнее племя Муг» рассказывается о появлении мугамов и общей структуре азербайджанских мугамных дятгях. Здесь обсуждается влияние искусства мугама на формирование мировоззрения азербайджанского народа и его превращение в образ жизни.

В статье рассматривается история искусства мугама, а также его этимология. В это время упоминаются стихи азербайджанских поэтов-классиков, таких как Низами Гянджеви, Нематулла Кишвари и Мухаммад Физули. Говорят, что название жанра мугама названо в честь племен Муга. Для обоснования своих взглядов в этом направлении автор цитирует Геродота, которого считают «отцом» истории. Тот факт, что автор исполняет соответствующие мугамы на нескольких музыкальных инструментах, делает его выступление еще более интересным.

В статье также затрагиваются исторические корни азербайджано-узбекских культурных связей. В названии ряда узбекских макомов упоминается название племени «Баяты», которое приписывают азербайджанским тюткам.

Ключевые слова: мугам, древнее племя Муг, история создания, этимология, литературные источники, морфология, «Баяты».

Abstract: The presented article entitled “Creator of Azerbaijani mugham: the ancient tribe Mugh” describes the appearance of mughams and the general structure of Azerbaijani mugham dyastgahs. It discusses the influence of mugham art on the formation of world outlook of Azerbaijani people and its transformation into a way of life.

The article discusses the history of mugham art, as well as its etymology. Therewithal, the poems of Azerbaijani classical poets such as Nizami Ganjavi, Nematullah Kishvari and Mehemmed Fizuli are mentioned. The mugham genre is said to be named after the Mughha tribes. To substantiate his views in this direction, the author quotes Herodotus, who is considered the “father” of History. The fact that the author performs the respective mughams on several musical instruments makes his presentation even more interesting.

The article also touches upon the historical roots of Azerbaijani-Uzbek cultural ties. The name of a number of Uzbek shashmakoms mentions the name of “Bayati” tribe, which is attributed to Azerbaijani Turks.

Key words: mugham, the ancient tribe Mugh, history of creation, Etymology, literary sources, Morphology, “Bayati”.

Annotatsiya: Taqdim etilayotgan “Ozarbayjon mug’omining yaratuvchisi: qadimiyy mug qabilasi” sarlavhali maqolada mug’omlarning paydo bo’lishi va Ozarbayjon mug’om dasgahlarining umumiy tuzilishi haqida so’z boradi. Bu yerda mug’om sanat’ining Ozarbayjon xalqi dunyoqarashining shakllanishi va turmush tarziga aylanishiga ta’siri haqida so’z boradi.

Maqolada mug'om san'ati tarixi, shuningdek, uning etimologiyasi haqida so'z boradi. Bunda Nizomiy Ganjaviy, Ne'matulla Kishvariy, Muhammad Fuzuliy kabi Ozarbayjon mumtoz shoirlarining she'rlari tilga olinadi. Mug'om janrining nomi Mug ("Muğ") qabilalari nomi bilan atalganligi aytiladi. Bu boradagi fikrlarini asoslash uchun muallif tarixning "otasi" hisoblangan Gerodotdan iqtibos keltiradi. Muallifning bir nechta cholg'u asboblarida mos mug'omlarni ijro etishi uning ijrosini yanada qiziqarli qiladi.

Maqolada ozarbayjon-o'zbek madaniy aloqalarining tarixiy ildizlariga ham to'xtalib o'tiladi. Bir qator o'zbek shashmaqomlari nomida Ozarbayjon turklariga mansub bo'lgan "Bayati" qabilasi nomi tilga olinadi.

Kalit so'zlar: mug'om, qadimgi qabila Mug, yaratilish tarixi, etimologiyasi, adabiy manbalar, morfologiya, "Bayoti".

Мугам – один из основных жанров азербайджанской профессиональной народной музыки, имеющий устную традицию. Искусствомугама, представляющее собой многочастное вокально-инструментальное произведение, имеет сложную идею, эмоциональное значение, выражает глубокое мышление, художественное волнение, а также развитие различных музыкальных образов.

Азербайджанский народ дышит мугамом, засыпает под звуки мугама, просыпается под музыку мугама, словом, мугам стал образом жизни нашего народа.

История происхождения. Древнегреческий историк Геродот (484 г. до н.э. – 425 г. до н.э.), считающийся «отцом науки истории», в своем труде «История» писал, что одно из племен мидян называлось Муг (Muğ) [2, с. 53]. Лезгины, аварцы, будуг, сахур и др. народы, которые проживают на Кавказе называют азербайджанских тюрков «Мугал», что означает «Муг».

О мугамах упоминали в своих трактатах видные учёные Абу-Наср Фараби (870-950), Абулхасан Бахманьяр аль-Азербайджани (993-1067), Насираддин Туси (1201-1274), Сафиаддин Урмави (1217-1294), Ходжа Ризваншах Тебризи (XIV век), Абдулгадир Марагали (1335-1453), Фатуллах Ширвани (1417-1486), Мирза бек (вторая половина XVI века, начало XVII века) и другие.

Среднеазиатский музыковед, композитор, певец, поэт, виртуозный исполнитель музыкального инструмента джанга Дарвиш Али Джанги (вторая половина XVI – начало XVII века) пишет: «По словам музыковедных авторитетов: Ходжи Абдулкадыр бен-Абдуррахман-и-Марагия (Марагалы – А.Н.), Ходжи Сайфуддин-и Абдулму'мина и Султан Увейс "Джелаир" а в начале было семь макамов по числу семи пророков. Из этих семи макамов (в действительности – восьми) макам "Раст" остался от пророка Адама; он представляет собою плач первого человека о потерянном рае и утраченном блаженстве» [9, с. 8].

Итак, с зарождения человечества людям были известны первые элементы искусства мугама. Колыбельные, которые поет своим детям бабушка Хавва, не имеют стихотворной формы, а основаны на каком-то мугаме.

Таким образом, мугам – жанр, созданный силой Бога для очищения душ людей.

2024 й. 15.10.2024 й. 15.10.2024 й.



Этимология. Слово «Мугам» специалисты толкуют в разных значениях: название племен Мугов или по-арабски «макам» – место, «перде» (pərdə – у струнных инструментов) и т.д. Однако на старом турецком языке Муг (Mug) означает свободный, то есть название племени тоже объясняется в значении свободный. В Азербайджане некоторых районах, которые живут Муги, эти населения называются Муганами. На территории Южного (Güney) Азербайджана (Иран), Западного Азербайджана (ныне Армения) и Борчалинского района (Грузия) имеется множество сел Муган или Муганлы.

Как следует из названия жанр мугам был создан Мугами. В азербайджанском языке слово «мугам» объясняется как принадлежащее к «Муг». То есть мугам означает «Я Муг». Слово мугам – один из импровизационных, свободных жанров, подобных жанру мугама.

Литературные источники. Муги известны в регионе как племя, любящее музыку и поэзию. Низами Гянджеви в своей маснави «Искандернаме» (в разделе «Икбалнаме») пишет:

*Müğənni, gəl, qədim dövrü yada sal,
Muğlartək “Muğani” xoş bir hava çal!* [5, с. 54]

Перевод:

Певец, приди и вспомни древние времена,
Сыграй приятную мелодию как «Мугани»!

Из стихов Низами Гянджеви выясняется, что Муги были любителями музыки с древних времен. Здесь слово «Мугани» употребляется в значении мугама («Мугсаяги мугам»).

В одном из своих стихотворений другой классический поэт Азербайджана Нематулла Кишвари (1445-1525) также подтверждает существование мелодий, которые принадлежат к Мугам, говоря «Муганский кую» и «Мугбечах» (“Muğan küyü” və “Muğbeçələr”) [4, с. 68].

Мухаммад Физули (1494-1556) пишет что молодые Муги, называемые Мугбеча, обладают прекрасными голосами:

*Müğbəcə mütribi çəkib avaz,
Eylədi qarşısında cəlvəvü naz* [6, с. 251].

Перевод:

Мугбеча поет мелодию,
Флиртует перед ней.

Узбеко-азербайджанские культурные связи.

Взаимоотношения между двумя странами начинаются с далёкого прошлого. Народы Узбекистана и Азербайджана объединяют национальные традиции, общая группа языка, культуры и религии. Долгие годы оба государства были в составе СССР. После приобретения независимости эти народы имели возможности установить более тесные отношения на уровне суверенных государств.

Культурные связи наших народов проявляются в различных областях науки, в том числе в мугамоведении. Наше внимание привлекли моменты, связанные «Баяты» с узбекской музыки. Например, наш интерес вызвали такие вокально-инструментальные секции, как «Баёти-Шерозий», «Мухамаси-Баёт», «Насри-Баёт», «Талкини-Баёт», «Уфари Баёт», исполненные в узбекско-таджикском

шашмакомах. Если вспомнить, что племя Баят считается одним из 24 огузских племен у тюрков. Они также дали азербайджанской литературе особую форму поэзии под названием «Баяты». В одном старом «Баяты» гласит:

Əzizim, bala banı,
Asta çal, **bababanı**.
Savaşdan hamı gəldi,
Vəs mənim balam hanı?

Перевод:

Дорогой, грустный голос,
Тихо играй набалабане.
Все вернулись с войны,
А где мой любимый сынок?

Этот «Баяты» было сказано со слов с материнского языка, который его сын побывавшей на войне. Здесь слово «балабан» (музыкальный инструмент) использован не случайно. Звучание инструмента делает песню немного грустной **(на балабане исполняется хрупкая мелодия)**.

Представители племени Баят выделяются среди других своими талантами. Например, из эпоса «Китаби-Деде Коркуд» известно, что Деде Коркудродом из Баята [3, с. 30]. Гениальные поэты-классики – Имадедин Насими (1369-1417), Мухаммад Физули (1494-1556), Джавад-хан Каджар (1748-1804), Хуршидбану Натаван (1832–1897), Узеир Гаджибейли (1885–1948) и др. также были представителями Баята [1, с. 411]. К этому списку следует добавить и имена наших антических великих поэтов, живших 3 тысячи лет назад – Улу Хана Баят оглу Чапана и Шамси Адед Аби [7, с. 904-912]. Информацию о них дал наш соотечественник Тариэль Азертюрк, учёный, живущий в США, в своём исследовании на основе глиняных надписей. Он пишет, что Баят Хан Чапан является создателем жанра баяты в нашей поэзии, а также мугама “Çoban bayatı” («Пастух баяты»). В этот момент уместно было бы сыграть на свирели мугам “Çoban bayatı” **(на тутаке исполняется мугам “Çoban bayatı”)**.

Мугамы Азербайджана занимают уникальное место среди мугамов восточных народов, независимо от их структуры, значения, положения в нотной системе, национального колорита и мелодического аспекта. Сравнительный анализ мугамов Азербайджана с мугамами других одноименных народов выявляет много интересных моментов. Из исследований видно, что хотя эти мугамы называются одинаково, но они имеют разную суть, структуру, стиль исполнения и в определенной степени отличаются друг от друга. При исполнении такие мугамы проявляют свою специфику, обусловленную разнообразием музыкальных культур на территориях проживания этнических групп.

А теперь, я хочу исполнить на каманче фрагмент из мугама «Баяты-Шираз», который называется «невеста мугамов» («аруси мугам») **(исполняется мугам «Баяты-Исфахан» из даятгяха «Баяты-Шираз»)**.

Следует отметить, что первоначальное название этого мугама было «Исфахан» (“İsfahan”). Позже его называли «Нахаванд» (“Nəhavənd”). В Турции этот мугам известен как «Нахаванд». В Узбекистане «Байоти-Шерозий» резко отличается от одноименного азербайджанского макамом (ладом). Минорные



интонации слышны в азербайджанском «Баяты-Шираз», а в узбекском «Баёти-Шерозий» звучат мажорные.

Термин мугам (импровизационная свободная игра и пение) используется рядом восточных народов под разными названиями: анатолийские турки – МАКАМ, японцы – ГАГАКУ, кыргызы – КУ, казахи – КЮЙ, узбеки и таджики – МАКОМ или ШАШМАКОМ, уйгуры и татары – МАНИ, индийцы – РАГА, персы – ДАСТГЯХ, арабы – МАКАМ или НУБА, североафриканские арабы (в Алжире, Тунисе, Марокко) – ИСТИХБАР, туркмены – МУКАМ, индонезийцы – ПАТЕТ, пакистанцы – ХАЯЛ и т.д. Информацию об этом дали в своих работах арабский музыковед Фаррух Аммар [8, с. 151-152].

В 2008 году Комитет по охране нематериального культурного наследия ЮНЕСКО включил азербайджанский мугам в список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО, то есть в список «шедевров устного и духовного наследия человечества».

Теперь я хочу дать информацию об общей структуре азербайджанских мугамов.

Мугамные дастгяхи. Общая структура дастгяхов в современном исполнении мугама такова: Сначала инструментально играют Дерамед. Затем исполняется на II октаве в вокально-инструментальной форме «Бардашт». От «Бардашт»а до «Майе» мелодия исполняется по секвенциям вниз. Раздел «Майе» построен на мотивах «Бардашта». Начиная с этого раздела мелодия логично направляется в верх. Возвращение из кульминационной точки его называют «Эяг» (“Badə”), а иногда «Гайдыш» («Возвращение»). При условии, что перед этими словами должно быть упомянуто название исполняемого мугама, например: «Шура Эяг» или «Шура Гайдыш» и т.д.

Таким образом, в данной статье, помимо внимания к истории азербайджанского мугама, объяснения слова «мугам» с этимологической точки зрения, также представлен ряд литературных примеров связанных с мугамами. Здесь обсуждается общая структура азербайджанских дастгях мугамов.

В статье также подчеркивается, что азербайджано-узбекские культурные связи имеют древние исторические корни. Следует отметить, что представленные мугамы привлекают внимание как с теоретической, так и с практической точки зрения.

Список используемой литературы

На азербайджанском языке

1. Алекберов А.Ф. (Ələkbərov Ə.F.) Азербайджанские турки. Об этногенетическом формировании (все дороги ведут к божественности). – Баку: «Турхан», 2020, 676 с.
2. Геродот (Herodot). История. В 9 книгах, часть I. (Перевод на азербайджанский язык П.Халилова). – Баку: «Азернашр», 1998, 329 с.
3. Китаби-Деде Коркуд (Kitabi-Dədə Qorqud). Составитель, печатник, автор предисловий и словарей Самет Ализаде. – Баку: «Ени Нешрлер Эви», 1999, 704 с.
4. Нематулла Кишвари (Nemətullah Kişvəri). Его произведения. – Баку: «Шарг-Гарб», 2004, 176 с.

5. Низами Ганджеви (Nizami Gəncəvi). «Искандернаме». («Икбалнаме»). Поэтический перевод: Микаил Рзагулузаде, пояснения: Акрам Джафар. – Баку: «Лидер», 2004, 256 с.

6. Мухаммад Физули (Məhəmməd Füzuli). Его произведения. В шести томах, I т. – Баку: «Шарг-Гарб», 2005, 400 с.

На русском языке

7. Азертюрк Т.В. Генезис тюрка и тюркского языка (на основе клинописи). II том. – Бишкек: «Улуу Тоолор», 2017, 1298 (-740) с.

8. Аммар Ф.Х. Ладовые принципы арабской народной музыки. – Москва: «Советский композитор», 1984, 184 с.

9. Семёнов А.А. Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али (XVII век). Сокращенное изложение персидского (таджикского) текста с введением, примечаниями и указателем. – Ташкент: тип. №1, 1946, 84 с.



К ПРОБЛЕМЕ РЕКОНСТРУКЦИИ «СТАРОЙ ЭСТЕТИКИ МАКОМАТА» И ЕЕ ЗНАЧЕНИИ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОСТИ

Александр ДЖУМАЕВ,

кандидат искусствоведения, ведущий
научный сотрудник НИИ культурологии и нематериального
культурного наследия при Министерстве культуры РУз (Узбекистан).

97

Аннотация: В статье рассматривается эстетическая система макомата как совокупность музыкально-эстетических учений и представлений, неразрывно связанных с историческим развитием искусства макомов. В центре внимания находится так называемая «старая эстетика макомата», в которой особое значение придавалось обоснованию единства сотворчества сочинителя, исполнителя и слушателя. Сложные концептуальные вопросы и проблемы музыкально-эстетического характера освещаются на основе отдельных уникальных письменных памятников прошлого.

Annotation: In the article titled “Toward a problem of reconstruction of an “old aesthetics of maqomat” and its meaning in the conditions of modern period” an aesthetic system of maqomat as a complex of musical aesthetic doctrines and ideas, inseparably connected with historical development of maqom art is considered. There is so called an “old aesthetics of maqomat” in the center of attention of the study, in which special meaning was given to basis of unity of creativity of composer, performer and listener. The complicated conceptual points and problems of musical-aesthetic character are considered on the base of some unique written sources of the past.

Ключевые слова: старая эстетика макомата, трактаты о музыке, исполнитель и слушатель, эстетическое наслаждение.

Key words: old aesthetics of maqomat, treatises on music, performer and listener, aesthetic pleasure.

Макомат как художественное явление имеет многовековую историю своего развития²⁹. Будучи сложной художественной системой, организованной усилиями поколений профессиональных музыкантов и ученых, – это искусство могло существовать в единстве с детально разработанными эстетическими (равно и теоретическими) учениями, которые постоянно соотносились с практикой и дополнялись в общем движении культуры. В XXI век макомат вступил, породив колоссальную по объему и многослойную эстетическую проблематику. Значительная ее часть – это, условно обозначаемая нами, «старая эстетика макомата», сохранившаяся в систематическом (и одновременно – рассредоточенном) изложении

²⁹ В статье применяются два сходных термина (макомат и макамаат) с разным объемом содержания. Термином макомат (маком, макомы) обозначается искусство высокой (ученой) традиции в регионе Центральной Азии, тогда как макамаат (макам) имеет более общее (межрегиональное) значение и обозначает широкий круг типологически сходных явлений в разных странах мусульманского мира.

преимущественно в старых (большой частью – средневековых) письменных текстах, и в трансформированном и фрагментированном виде – в представлениях традиционных музыкантов прошлого и наших дней. Ее реконструкция в максимально полном объеме – актуальная проблема современного музыкального востоковедения.

Эстетическую систему макомата можно представить как сложную совокупность художественно-эстетических (музыкально-выразительных) принципов макомного творчества (сочинительства и исполнительства) и слушательского «сотворчества», отраженных в эстетических учениях и представлениях. Последние, будучи «индикатором» культивирования высоких форм макомного искусства в прошлом, не всегда синхронно следовали за изменениями в самой практике, временами порождая «эффект анахронизма». Это особенно заметно в поздний период развития Бухарского Шашмакома, во второй половине XIX – начале XX века. Причины этого явления непростые, как может показаться при первом обращении к ним; они требуют специального исследования с привлечением различных письменных и музыкальных источников.

В то же время по отношению к первоисточникам знаний о макомате (трактатам о музыке) допускалась (через века после их создания) новая интерпретация методом «комментирования на полях» (бар хашийа) или прямого изменения текстов с учетом происшедших изменений в практике макомата. Показательный пример мы видим при сравнении предписаний для музыкантов («Андар адаб-и хунийагари» или «Андар айин-и хунийагари» – «Об обычаях музыкантов») в 36-й главе известного сочинения на персидском языке Кай-Кавуса «Кабус-наме» (XI в.) и его переводе на узбекский язык, выполненном приблизительно в 1860 г. Мухаммадом Ризо Огахи [7, с. 5, 96-98]³⁰. Огахи, исходя из реалий музыкальной и, в первую очередь, макомной практики Хорезма своего времени, по-новому трактует, фактически, обновляет текст Кай-Кавуса, обозначая его как «Ҳофиз ва музикачилик ҳақида» («О занятии пением и музыкой»)³¹. Он вводит в текст музыкальные «приметы» из практики хорезмских макомов, заменяет ряд «устаревших» и непонятных его современникам слов и терминов и, в том числе, что весьма примечательно, – старый персидский термин парда словом маком.

Обращение к эстетической системе макомата, как явлению относительно устойчивому, позволяет близко к действительности реконструировать многосложную картину художественного бытования искусства макомов, учитывая динамику исторических перемен. Известно, что искусство макомов меняло направление своего развития в зависимости от политических изменений

³⁰ При обращении к персидскому тексту Кай-Кавуса мы используем рукописные экземпляры сочинения из собрания Института восточных рукописей Российской Академии наук (Санкт-Петербург), современные иранские издания ранних списков [5, с. 141-143], а также перевод на русский язык Е.Э. Бертельса [6, с. 203-206].

³¹ Очевидно, что термин музикачилик введен С. Долимовым, подготовившим труд к изданию в соответствии с нормами современного узбекского языка. В оригинальном тексте Огахи, который остался нам недоступным, вероятнее всего, должно быть название мусикачилик.



в мусульманском мире, приводящих к перемещению значительных культурно-интеллектуальных и художественных «человеческих ресурсов» из одного очага культуры в другой (например, из Самарканда в Герат в начале XV в., из Герата в Бухару, Северную Индию, Османскую империю в начале XVI в.). Органичность усвоения «перемещенных» традиций объясняется наличием общих доменных культурных оснований в исламской цивилизации в ее разных географических пространствах. Различные исторические типы систем (парда, асаби, адвар, шадд, макам и т.д.), имея свои центры и очаги бытования, нередко основывались на общих и единых эстетических учениях. Не был исключением и макомат, сложившийся на позднем этапе своего развития в самобытный региональный центральноазиатский феномен.

Нынешняя эстетическая система макомата интегрирует в себя некогда забытые автохтонные эстетические представления, которые не всегда могут быть правильно осмыслены при обращении к ним с позиций только лишь современного научного знания в «европейской традиции», освоенного в XX веке. Для понимания эстетической системы макомата, ее проблем и перспектив развития, необходимо уяснить, что она представляла из себя ранее, на разных отрезках исторического развития музыкальной культуры.

Основным и самым надежным источником реконструкции старой исторической эстетики макомата остаются письменные памятники мусульманского Востока. Одни из них, «трактаты о музыке», непосредственно относятся к макомату, другие – многочисленные, так называемые, косвенные источники – затрагивают проблемы и вопросы этого искусства в иных контекстах (художественном, конфессиональном и т.п.). Этот гигантский компендиум знаний постоянно пополняется новыми открытиями – источниками и документами. Его необходимо изучать в сопоставлении с живой макомной практикой, с современными исполнительскими традициями (и, по крайней мере, трех предшествующих столетий), и эстетическими суждениями музыкантов, которые сопровождают развитие этих традиций, если они имеют под собой глубокие почвенные основания.

Изучение этих источников и материалов подводит к мысли о многосложности процесса формирования эстетических основ макомата, о их прямых и опосредованных связях с общеэстетическими, художественными, идеологическими, этнокультурными и социально-политическими факторами каждой конкретной эпохи. Но все эти факторы – мертвая схема, если не видеть, что за ними стоит человек с его сложным психоэмоциональным миром, ощущениями, нравами, образом жизни и деятельностью. Музыка как никакой другой вид творчества была на Ближнем и Среднем Востоке тонко связана с внутренней духовной жизнью человека, с его мифопоэтическим миром, и это явственно проявлялось в эстетической системе макомата во все периоды ее бытования³².

Движение тонов музыки есть движения души, душевных сил, – утверждали ученые-теоретики музыки Востока (Ибн Сина, Фахр ад-Дин Рази

³² О мифопоэтическом сознании мусульман Средней Азии на рубеже XIX – XX в. и его отражении в традиции кит ‘а см. [4].

и их последователями). Этот постулат, на который неоднократно ссылались современные музыковеды, стал, по сути, исходным принципом в построении различных музыкально-эстетических теорий и учений макамата. В реальной жизни он выражался в наличии богатой и высокой культуры эмоционально-эстетического восприятия и постижения музыки. Широкий диапазон эмоциональных состояний – от печали и грусти до радости и восторга с их многочисленными оттенками испытывал слушатель, воспринимая музыку макамов [3]. Для средневекового просвещенного человека такая способность считалась, по свидетельству Алишера Навои, признаком утонченных и, соответственно, высоко ценимых в культурном сообществе душевных качеств личности. Культура слушания музыки не сводилась только к развлечению и веселью. Слушатели искали в музыке глубокое эмоционально-эстетическое переживание, выражение этических качеств доброты и прекрасного. Глубокое суждение об этом, по сути, квинтэссенцию музыкально-эстетической мысли своей исторической эпохи, высказал Алишер Навои. Характеризуя своего современника и друга Саида Хасана Ардашера, он пишет: «Другая особенность его – мягкосердечие. Он печалился, слушая сострадательные слова, стихи и мелодии (дардмандона сўздин ва назмдин ва нағмадин). Такое его настроение действовало и на других, а в этом соль и прелесть всякого собрания (мажлисининг тузи ва малоҳатидур)» [8, с. 192; 9, с. 94].

Эстетика макамата дает в этом отношении богатейший материал, начиная с ранних этапов развития – от «первосистемы» (первые семь парда) и до Бухарского Шашмакома. Фактически, все основные этико-эстетические предписания по сочинению, исполнению и слушанию в искусстве макамов – то, что мы обозначаем как «свод предписаний», – прямо выходят на человека – слушателя и ценителя искусства (шинаванда), выполняя широкий круг задач: от утилитарной (к примеру, терапевтической) до философско-этической. Человек как личность измеряется здесь целой системой координат: физических и психофизиологических данных, профессией, этнической принадлежностью, полом, социальным положением, возрастом, географическими, климатическими особенностями, данным конкретным состоянием и т.п.

Ключевой эстетический принцип во взаимоотношениях между музыкантом и слушателем – принцип совпадения эмоционально-эстетических и этических характеристик макамов, канонизированных в виде предписаний для музыкантов (в трактатах и устной форме), и вызываемых ими соответствующих состояний у слушателей, хорошо известных и ожидаемых ими от исполняемой музыки. Это полное совпадение (тождество) эстетических «программ» обеих сторон обеспечивало высокий уровень эмоционально-эстетического переживания и наслаждения музыкой в процессе слушания.

Подтверждение идеи полного совпадения эстетических установок исполнителя и слушателя мы находим в одном небольшом, но очень ценном «Трактате о науке музыки» («Рисала-йи 'илм-и мусики») на персидском языке бухарского происхождения, написанном в 1207 г.х. / 1792 г. (рукопись № В 3983,



хранится в Институте восточных рукописей Российской Академии наук, л. 1а–4а)³³. Автор-составитель этого трактата, оставшийся неизвестным, в конце своего труда делает важное заключение: «Таким образом, если будут поступать по порядку, упомянутому выше, и если это будет одобрено людьми мира (ахл-и ‘алам), то и певец (гуйанда), и слушатель (шинаванда) получат полное наслаждение (завк-и тамам)» [2, л. 4а].

Наряду с этим ключевым постулатом, существовал свод правил и традиций слушания макомов (начиная с формы приглашения музыканта, и кончая обсуждением прозвучавшей на маджлисе музыки и поэзии). В нем превалировали традиционные этическое и этикетное начала. Он складывался на протяжении длительного времени в практике проведения маджлисов просвещенной элитой Бухары и городов Туркестана. Важно подчеркнуть, что в своих наиболее значимых образцах свод музыкально-эстетических предписаний в искусстве макомата не ограничивал предназначение макомов каким-либо одним народом, а рассматривала их с расчетом, говоря современным определением, на полиэтничный состав городского общества. Город – музыканты – формы музицирования – эстетические представления предстают, таким образом, в единой и неразрывной цепочке, требуя соответствующего исследовательского подхода.

Изучение богатейшего исторического опыта взаимосвязи между макомным творчеством (исполнением) и его восприятием-слушанием особенно актуально в современных условиях, когда нередко наблюдается разрыв между высоким уровнем исполнительского искусства в макомате и неосведомленностью слушательской аудитории о художественно-эстетических ценностях классической музыки. Такое «расхождение» лишает слушателей глубокого эстетического наслаждения музыкой высокого стиля. В этой связи очевидно, что обращение к музыкально-эстетическому наследию прошлого способно значительно обогатить знание искусства макомата и способствовать его полноценному восприятию в новых многосложных реалиях современной жизни.

Список использованной литературы:

1. Акимушкин О.Ф., Кушев В.В., Миклухо-Маклай Н.Д., Мугинов А.М., Салахетдинова М.А. Персидские и таджикские рукописи Института народов Азии АН СССР (Краткий алфавитный каталог). Под редакцией Н.Д. Миклухо-Маклая. Часть I. М.: Издательство «Наука», 1964.
2. Аноним. Рисала-йи ‘илм-и мусики. Рукопись № В 3983 Института восточных рукописей Российской Академии наук (Санкт-Петербург). Л. 1а–4а.
3. Джумаев А.Б. Учение об эмоциональном воздействии макомов и его интерпретации в современном музыкознании // Известия Национальной Академии наук Кыргызской Республики. Специальный выпуск, 2019, № 2, с. 51–57.

³³ О бухарском происхождении трактата свидетельствуют несколько различных признаков. В их числе – цитаты стихов о макомах – известного Маснави (на л. 1б-2а), принадлежавшего Наджм ад-Дину Кавкаби Бухари (без указания его авторства). Краткие сведения о рукописи приводятся в каталоге рукописей Института народов Азии АН СССР (ныне – Институт восточных рукописей РАН) [см.: 1, с. 217, № 1935].

4. Джумаев А. Рациональное, мистическое, мифопоэтическое в культуре мусульман Средней Азии и парадигмы ее развития (XIX – начало XX в.) // Ислам в современном мире, М., 2023. Том 19. № 2, с. 113-143, илл.

5. Амир Унсур ал-Ма'ли Кай-Кавус бин Искандар бин Кабус бин Вашмгир бин Зиййар. Китаб-и Насихат-нама ма'руф ба: Кабус-нама. Мусаххих: Са'ид Нафиси. Бо мукаддима ва тасхих-и муджаддид: Хусайн Ахи. Тегеран, 1362/ 1983, с. 141-143.

6. Кай-Кавус. Кабус-намэ. Второе издание. Перевод, статья и примечания члена-корреспондента Академии Наук СССР Е.Э.Бертельса. Москва: Издательство восточной литературы, 1958. – 296 стр.

7. Кобус-нома. Форс-тожик тилидан эски ўзбек тилига Огаҳий таржимаси. Хозирги замон ўзбек тилида табдили, кириш мақоласи, қисқача изоҳ ва луғат Субутой Долимовники. Тошкент: «Ўқитувчи» нашриёти, 1973. – 128 с.

8. Навои Алишер. Сочинения в десяти томах. Том IX. Собрание избранных. Жизнеописание Саида Хасана Ардашера. Жизнеописание Пахлавана Мухаммада. Перевод Суйимы Ганиевой. Ташкент: Издательство «ФАН» Узбекской ССР, 1970. – 223 с.

9. Навоий Алишер. Мукамал асарлар тўплами. Йигирма томлик. Ўн бешинчи том. Хамсатул-мутаҳаййирин. Ҳолоти Саййид Хасан Ардашер. Ҳолоти Паҳлавон Мухаммад. Назм ул-жавоҳир. П. Шамсиев матни асосида таржима ва изоҳларни тўрдириб, нашрга тайёрловчи: Суйима Ганиева. Тошкент: Ўзбекистон ССР «Фан» нашриёти, 1999. – 236 с.



ĀVĀZ: THE MAQĀM OF IRANIAN MUSIC

Mohsen MOHAMMADI,

*ethnomusicologist, university of California,
Los Angeles (USA).*

Abstract: *This paper explores the historical use of the term āvāz in Iranian music during the 19th century and early 20th century. It examines various sources including musical treatises, diaries, early musical scores, record labels, and published books by both traditional and European-influenced Iranian musicians. The research reveals that āvāz was the dominant term used to refer to modes in Iranian music throughout the 19th century and the early 20th century. This usage is evident in both musical and non-musical writings. The paper explores how āvāz was used in 19th-century musical texts. It highlights that āvāz was even used to refer to the ancient modes attributed to the legendary pre-Islamic musician Bārbad. The study also examines the use of āvāz in non-musical texts, such as diaries of Iranian royalty. Furthermore, the paper investigates the use of āvāz in the first published scores of Iranian music and the labels of early commercial recordings of Iranian music by the Gramophone Company. Both sources extensively use āvāz to designate the modes. The analysis of theoretical works by Iranian musicians in the early 20th century reveals that āvāz remained the preferred term for modes even when the authors employed European musical theory. In conclusion, the paper demonstrates that āvāz was the ubiquitous term for modes in Iranian music throughout the 19th century and the early 20th century. This usage was employed by both traditional musicians and the new generation influenced by European music theory.*

Key words: *Āvāz; Mode; Maqam; Iran; Dastgāh.*

Āvāz³⁴ has been used to refer to certain modes for almost a thousand years. Although it might not be possible to trace it back to its first use in the oral tradition, its first written appearance as a modal term was in a thirteenth-century musical text by Safi-od-Din Ormavi (d. 1294). According to Ormavi, common modes were classified into a set of twelve *dawr* and six āvāz. In the tenth chapter of his *Ketāb-ol-Advār* compiled in Arabic, Ormavi wrote the following about the common *advār* (cycles, whole octave) among the musicians:

Some of the *advār* are called āvāzah, [...] and, as for the āvāzāt [plural of āvāz], there are six: Gavāsht, [...] and Gardāniyā, [...] and Salmak, [...] and Nawruz, [...] and Māyah, [...] and Shahnāz. (Ormavi n.d., fol. 8r)

Another Persian writer from the thirteenth century used āvāz as a general term to refer to the modes. Ali-Shah Bokhāri (b. ca. 1226) included a section on music in his book on the astronomical divination, *Ashjār va Asmār* (Bokhāri 1289, 256–60). Although Bokhāri was not a professional musician, he learned to sing from a bootmaker who was also a *Moqri*, a Quran reciter, and he started singing at Sufi gatherings at the age of seventeen (Bokhāri 1289, 252). Bokhāri classified Persian modes as a set of fourteen modes divided into two sets of seven primary *pardeh* and seven derivative *pardeh*. He added a

³⁴ The literal meaning of Āvāz is sound (Johnson 1852, 182). Āvāz and āvāzeh (or āvāzah) are two variations of the same term and they have been used interchangeably in various musical texts in Persian, Arabic, and Turkish.

brief explanation about the fourteen modes in which he used both terms of *pardeh* and *āvāz* interchangeably to refer to the fourteen principal modes and the additional modes (Bokhāri 1289, 258–59). By doing so, he registered *pardeh* and *āvāz* as general terms for modes. After mentioning the fourteen *pardeh*, he stated that “apart from those fourteen principal [modes], there are a few additional *āvāz* [that are] limited,” and he referred to the same fourteen principal modes as “principal *āvāz*” and referred to the limited modes as “limited *pardeh*.” He then used *āvāz* again to refer to the additional modes and mentioned *pardeh* and *āvāz* together as “limited *pardeh* and limited *āvāz*” to refer to the extra modes that were limited.

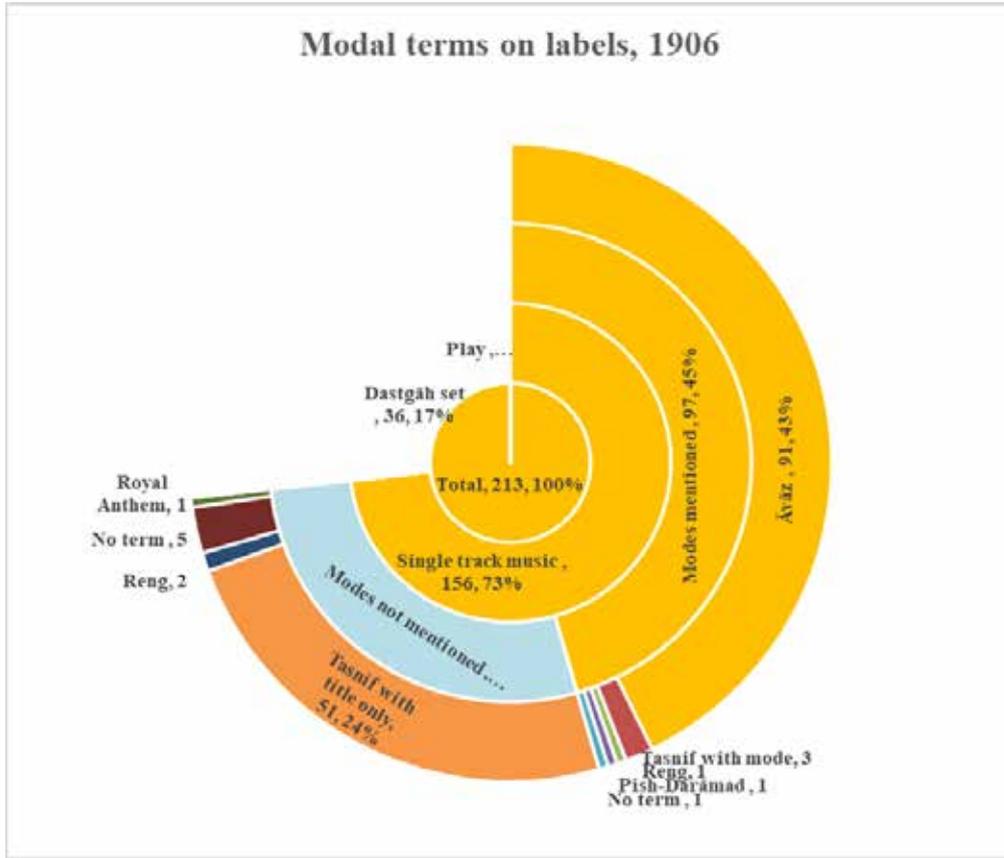
During the fourteenth and fifteenth century, Ormavi’s discourses were extensively quoted and described by the musicians who compiled the major musical texts in Persian, Arabic, and Turkish. *Āvāz* was used continuously till seventeenth century. In addition, a symbolic binary relationship was established between the set of six *āvāz* and the set of twelve *maqām*. By the late eighteenth and early nineteenth centuries, when the production of musical texts in Persian resumed after the establishment of the Qājārs (r.1789–1925), *āvāz* was used as a common term to refer to modes. *Bahjat-ol-Qolub* was apparently compiled by an unknown author or musician who introduced himself in the introduction as Abd-ol-Hoseyn Shirazi (Abd-ol-Hoseyn Shirazi, n.d., fol. 21r). He stated about playing instruments that “for each *āvāzeh* that he [=a musician] wants to play, he should start from the same *āvāzeh* [not another one]” (fol. 45v). He also explained the art of modulation as “being well skilled in going from one *āvāzeh* to another *āvāzeh*” (fol. 49r) and that “it is necessary to recognize the relationships between the *āvāzeh*, determining which ones are compatible, to avoid making a dissonant tune and a mix of two *āvāzeh*. For those *āvāzeh* that are incompatible, a specific method must be employed to bring them together through the intermediation of another *āvāzeh*” (fol. 56r)

As Iran resumed political relationships with the European powers in the early nineteenth century, Iranian envoys were sent to Europe. Abol-Hasan Shirazi better known as Ilchi (1776–1845) was among the first Iranian envoys sent to Britain in 1809 and 1818, and to Russia in 1815. The stories of the first journeys to London and Russia were produced as diaries. The diary of London showed that Ilchi used *āvāz* several times to refer to a certain mode. For instance, he used *āvāz* to refer to tunes of some European countries. On May 13, 1810, Ilchi was invited to a dinner party at the house of an English lady, who was married to a Russian man. The lady started playing an instrument and singing, and Ilchi stated that “she sang the *āvāzeh* of Russia and France and Italy (Abol-Hassan Shirazi 1985, 300). Similarly, Ilchi’s Russian diary used *āvāzeh* to write about modes on instruments. Visiting the Hermitage museum in Saint Petersburg, on August 11, 1815, Ilchi’s secretary wrote about a clock that “all sorts of *āvāzeh* could be perceived from it” (M. H. Shirazi 1978, 200). The Shah himself used *āvāz* to refer to the modes on several occasions. On October 25, 1863, the Shah was on a hunting trip and in the evening his special tar player, Āqā Gholām-Hoseyn, performed. The Shah wrote in his diary that “Gholām-Hoseyn played the tar for a while, Mohaqeq recited the names of the *āvāz-hā*. (Shah 2011, 195)

The Danish orientalist Arthur Emanuel Christensen (1875–1945) travelled to Iran multiple times during the late nineteenth and early twentieth centuries. In his travel account, Christensen included some information on music (Christensen 1918, 83–85), and



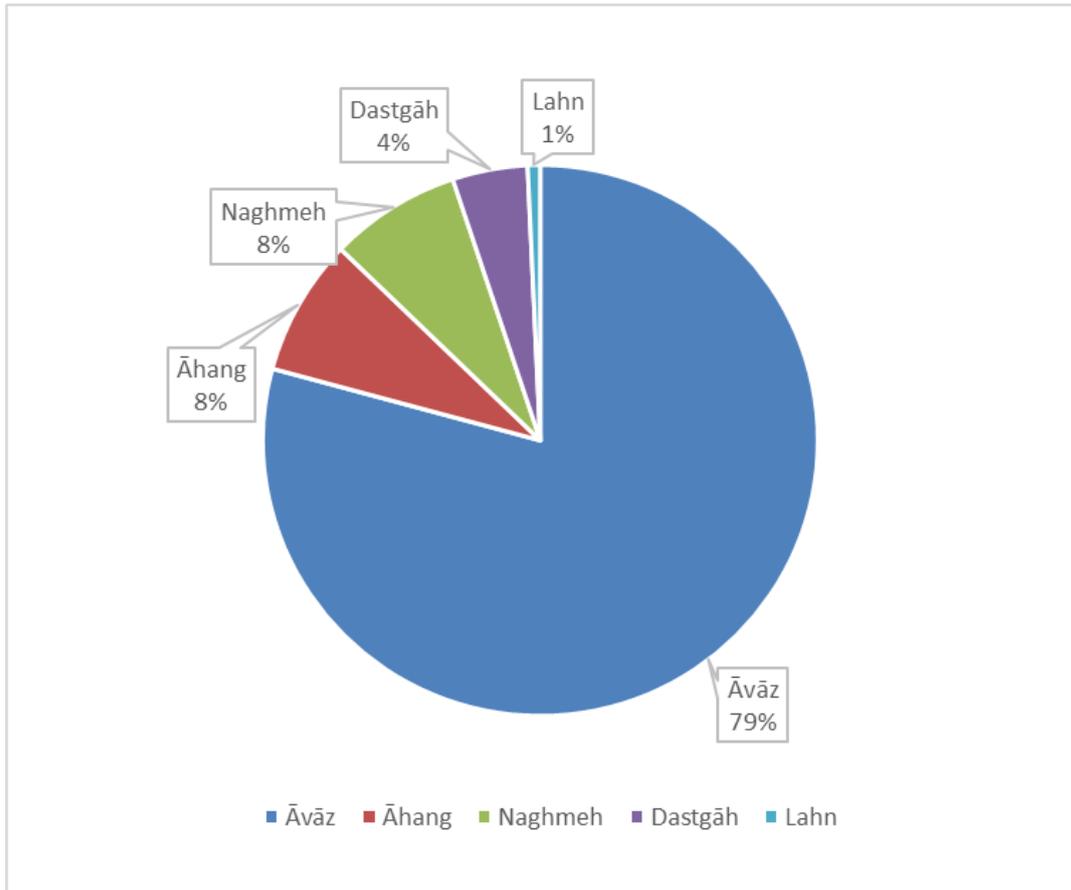
Of the ninety-seven records that documented the mode on the labels, ninety-one record labels used the term *āvāz* to refer to the mode.



One track showed that Iranian musicians used *āvāz* to refer to modes in an instrumental performance. The famous instrumentalist of the time, Āqā Hoseyn-Qoli (1853–1916) recorded a track in *Māhur* and while moving to the mode *Delkash*, he stopped performing and announced: *Āvāz-e Delkash-e!* (This is *āvāz* *Delkash*!) (Hoseyn-Qoli 1906).

In 1912, Mirza Shafi wrote *The Treatise on the Seven Dastgāh* and he had a similar style of preceding various modes with the term *āvāz*. He stated that each *dastgāh* contained several *āvāz* (Mirza Shafi 1912, fols. 1v, 19v, 33v, 49v, 65v, 71r, 79v, 80r) and the term *āvāz* appeared 144 times in this book. *Bohur-ol-Alhān*, another book from the same era written by Mohammad-Nasir Shirazi (1854–1920) provided a collection of poems to be sung in different modes. *Āvāz* was the dominant modal term in *Bohur-ol-Alhān*.

۱۳۸۶ ر ک ۷ ۱۳۸۶ ر ک ۷ ۱۳۸۶ ر ک ۷ ۱۳۸۶ ر ک ۷



The first print books on Iranian music, which were compiled by three distinguished authors—Ali-Naqi Vaziri (1886–1979), Ruhollah Khaleqi (1906–1965), and Mehdi-Qoli Hedāyat (1863–1955)—were published between the early 1920s and the late 1940s. The first part of Vaziri’s *Music Theory* (*Nazari-ye Musiqi*) was on the fundamentals of European music theory, the second part was dedicated to the theory of Iranian music, and the third part was on the more advanced discourses on European music theory. Vaziri gave an interesting title to the second part: *Āvāz-shenāsi*, or *Āvāz-ology* (Vaziri 1934a). By the term *āvāz*, Vaziri clearly meant mode, and *āvāz-shenāsi* meant the knowledge of Iranian modes. Vaziri used *āvāz* as a general term for modes in a natural manner in his writings and speeches. On May 17, 1934, he addressed the audience of a graduation ceremony at Tehran Conservatory, and on December 21, 1937, he presented a public lecture on Iranian music at the University of Tehran. *Āvāz* was used in both speeches as a general term for modes (e.g., Vaziri 1934e, 172; Vaziri 1938, 854).

Even though these new publications by Vaziri, Khāleqi, and Hedāyat were influenced by European music theory, they used *āvāz* to refer to modes. The most repeated use of *āvāz* was as a general term for modes, as either *āvāz* or *āvāz-hā*. For example, Vaziri stated the following about various cadences of each Iranian mode in his *Dastur-e Tār*: “For each *āvāz*, there are a few different Foruz, which enter the *gamme* [scale] all like cadences and they end at their own occasion, and usually a Foruz is played after a modulation in order to return to the main *āvāz*” (112, f.n.1). The second common use of *āvāz* also referred to modes in general; however, *āvāz* was combined with “Iran” or “our” to indicate the Iranian modes specifically. For example, Vaziri stated the following about

the three-quarter tone intervals in Iranian music: “In āvāz-hā of Iran, it is mostly the fifteen-degree and twenty-five-degree tones [three-quarter and five-quarter tones], which belong to Shur and Chahārgāh” (Vaziri 1923, 100).

The *radif*, or the traditional repertory, was called “radif of āvāz-hā” by Vaziri and Khaleqi. Writing on the etymology of the Iranian modes, Vaziri stated that the mode names were wrongly attributed to the musicians or the tribes who used them: “The master who classifies it [a mode attributed to the musicians or the tribes] in the radif of āvāz-hā, takes the one [musician] who narrates it today as the origin, or his [that musician’s] tribe” (Vaziri 1934a, 2:69–70). Vaziri and Khaleqi labeled the modes as āvāz-hā-ye asli (primary modes) and āvāz-hā-ye far’i (secondary modes) according to the extent of the modes. Vaziri wrote: “In each dastgāh, it is possible to have two kinds of āvāz-e asli and far’i (primary and secondary). Asli (primary) is an āvāz that is in the same *gamme* [scale], [...] but far’i (secondary) is an āvāz that is borrowed from other dastgāh-hā” (Vaziri 1934a, 2:16–17). Khaleqi also used āvāz bozorg (big) and āvāz mostaqel (independent) to refer to the more extensive modes (Khaleqi 1983, 2:125–26)

"language": "Persian", "number-of-volumes": "2", "publisher": "Safi-Ali Shah", "publisher-place": "Tehran", "title": "Nazari be Musiqi", "volume": "2", "author": [{"family": "Khaleqi", "given": "Ruhollah"}], "issued": {"date-parts": [{"1983"}]}, "locator": "125-6", "label": "page"}, "schema": "https://github.com/citation-style-language/schema/raw/master/csl-citation.json" .

Āvāz was even used to refer to the ancient modes that were attributed to the pre-Islam legendary musician, Bārbad. The celebrated writer of the twentieth century, Mohammad-Ali Jamalzadeh (1892–1997) published an article titled “Āvāz-hā-ye Qadimi-ye Iran” (The Ancient Āvāz-hā of Iran) in the Iranian journal of music, *Majalleh-ye Musiqi*. The article used āvāz to refer to the modes attributed to Bārbad (Jamalzadeh 1940, 1, 4, 5). In addition, Mehdi-Qoli Hedāyat used the title “Asāmi-ye Āvāz-hā” (The Names of the Āvāz-hā) for the section narrating the same story of Bārbad’s modes (Hedāyat 1938, 2:70–71). I’d like to end this paper with an interview with Faramarz Payvar (1933–2009), one of the influential figures of Iranian music, in which he mentions the books that his teacher had written for āvāz-hā-ye Irani (Iranian National TV 2024, 15:53).

Bibliography

1. Bokhāri, Ali-Shāh. 1289. “Ashjār va Asmār.” Tehran. National Library of Iran.
2. Christensen, Arthur. 1918. *Hinsides Det Kaspiske Hav: Fra En Orientrejse Ved Krigens Udbrud*. Copenhagen and Oslo: Gyldendal.
3. Hedāyat, Mehdi-Qoli. 1938. *Majma-Ol-Advār*. Vol. 2. 3 vols. Tehran.
4. Hoseyn-Qoli. 1906. *Solo Thar, Mirza Hossein-Gholi Khan*. 78 rpm record. Tehran: Gramophone Concert Record.
5. Iranian National TV, dir. 2024. *An Interview with the Masters of Iranian Music*. https://www.youtube.com/watch?v=vZlmtP_eGrY.
6. Jamalzadeh, Mohammad-Ali. 1940. “Āvāz-hā-ye Qadimi-ye Iran.” *Majalleh-ye Musiqi* 2 (2): 1–5.
7. Johnson, Francis. 1852. *A Dictionary, Persian, Arabic, and English*. London: W.H. Allen.
8. Khaleqi, Ruhollah. 1983. *Nazari be Musiqi*. 2nd ed. Vol. 2. 2 vols. Tehran: Safi-Ali Shah.



9. Lemaire, Alfred Jean Baptiste. 1881. *Airs Populaires Persans*. Paris: Choudens.
10. ———. 1900a. *Avâz et Tèsnîf Persans*. Paris: H. Jacques Parès.
11. ———. 1900b. *Avâz Mâhour*. Paris: H. Jacques Parès.
12. Lemaire, Alfred Jean Baptiste, and Arsalan Nasser Homayoun. n.d. *Avâz-è Râg d'après Nasser Homayoun*. Paris: H. Jacques Parès.
13. Mirza Shafi. 1912. "The Treatise on the Seven Dastgâh." Tehran. Mohsen Mohammadi Private Collection.
14. Ormavi, Safi-od-Din. n.d. "Ketâb-ol-Advâr." Philadelphia. Ljs235. Schoenberg Center for Electronic Texts and Images, University of Pennsylvania. <http://hdl.library.upenn.edu/1017/d/medren/5056923>.
15. Shah, Nâsereddin. 2011. *Gozâresh-e Shekâr-hâ-ye Nâsereddin Shah Qājār*. Edited by Fatemeh Qaziha. Tehran: Sazman Asnad va Ketabkhaneh Melli Iran.
16. Shirazi, Abd-ol-Hoseyn. n.d. "Bahjat-ol-Qolub." Tehran. Iranian Parliament Library.
17. Shirazi, Abol-Hasan. 1985. *Heyrat Nâmeḥ: Safarnâmeḥ-ye Mirza Abol-Hasan Khan Ilchi be London*. Edited by Hasan Morsalvand. Tehran: Rasa.
18. Shirazi, Mohammad Hadi. 1978. *Dalil-os-Sofarâ: Safarnâmeḥ-ye Mirza Abol-Hasan Khan Shirazi Ilchi be Rusiyeh*. Tehran: Markaz Asnad Farhangi Asia.
19. Shirazi, Mohammad-Nasir. 1914. *Bohur-ol-Alhân*. Mumbai: Mozaffari.
20. Vaziri, Ali-Naqi. 1923. *Dastur-e Târ*. Berlin: Kaviani.
21. ———. 1934a. *Āvâz Shenâsi-ye (Nazari-ye Musiqi-ye Irani)*. Vol. 2. 3 vols. Tehran: Vezarat Ma'aref.
22. ———. 1934b. "Jashn-e Honarestân-e Musiqi." *Ta'lim va Tarbiat*, no. 51 (June), 165–73.
23. ———. 1938. "Musiqi-ye Iran (Naqâ'es va Mazâyâ va Râh-e Eslâh-e Ān)." *Mehr*, no. 56 (February), 853–60, 933–36.

ON THE HISTORY OF THE EMERGENCE OF THE PART OF BARDASHT IN THE AZERBAIJANI MUGHAM-DASTGAH

Fardin MAHAMMADZADA,
Lecturer and Doctoral Student
Azerbaijan National Conservatory
Head of the Student Scientific Society (Azerbaijan).

Lala HUSEYNOVA,
Scientific Advisor
Doctor of Philosophy in Art Studies
Professor, Honored Art Worker of Azerbaijan
Vice-Rector for Scientific Work
Azerbaijan National Conservatory (Azerbaijan).

Abstract: The presented article examines the historical background for the emergence of the introductory part of Bardasht and the principles of its functioning in the Azerbaijani mugham dastgah. The appearance of this part is associated with evolutionary processes in the development of the form of dastgah which have been observed since the second half of the 19th and early 20th centuries. During this period, bearers of the art of mugham gradually went beyond the traditional musical and poetic majlis (gatherings) and wedding celebrations. They became active participants in various events in rapidly developing Baku, performing on the concert stage with a large and diverse audience. During the performance of the dastgah, in addition to the metrically organized instrumental introductory section called Daramad performed by the ensemble, immediately before the start of the khanende's singing, a solo non-metrical opening appears in the tar player's part, which is built on a gradual downward transition of the melody from the climax parda to the tonic (maye) - that is, from zil to bam. A more thorough study of this phenomenon shows that a similar tendency was observed among khanende singers who often began singing dastgah not with the main part - shobe Maye as was customary but with a bright climax part (Zil shobe) attracting listeners with strong and sonorous zengule. The final formation of this introductory structure called Bardasht as an obligatory component of mugham-dastgah occurred approximately in the 30s of the last century.

Key words: Bardasht in Azerbaijani mugham-dastgah, introductory parts in Azerbaijani dastgahs, instrumental Bardasht, vocal-instrumental Bardasht.

Аннотация: В представленной статье исследуются исторические предпосылки возникновения вступительной части Бардашт и принципы ее функционирования в азербайджанском мугамном дастгяхе. Появление данной части связано с эволюционными процессами в развитии формы дастгях, которые наблюдаются со второй половины XIX и в начале XX вв. Именно в этот период носители искусства мугама постепенно выходят за рамки традиционных музыкально-поэтических меджлисов (собраний) и свадебных торжеств и становятся активными участниками различных мероприятий в стремительно развивающемся Баку, выступая на концертной сцене с большой и разнообразной слушательской аудиторией. Во время исполнения дастгяха, помимо метрически организованного инструментального вступительного



Дерамеда в исполнении ансамбля, в мугам-дастях непосредственно перед началом пения ханенде возникает сольная неметрическая вступительная часть в партии тариста, которая строится на постепенном нисходящем движении мелодии от кульминационного парде к тонике (майе) – т.е. от зилья к бяму. Более тщательное исследование данного феномена показывает, что схожая тенденция наблюдалась и у певцов-ханенде, которые зачастую начинали пение дастьяха не с главной части - шобе Майе, как было принято, а с яркой кульминационной части (Зиль шобе), привлекая слушателей сильными и звонкими зенгюле. Окончательное формирование данной вступительной структуры с названием Бардашт как обязательной составной части мугам-дастьяха приходится приблизительно на 30-е годы прошлого столетия.

Ключевые слова: Бардашт в азербайджанском мугам-дастьяхе, вступительные части в азербайджанских мугамах, инструментальный Бардашт, вокально-инструментальный Бардашт

The second half of the 19th and the first half of the 20th centuries were significant stages in the formation of modern Azerbaijani mugham-dastgah. Under the influence of time, changes occurred within the composition of the dastgah, including the gradual establishment of a section called Bardasht (*Bardasht*) in its structure.

Information about Bardasht can be found in the works of A. Badalbeyli, R. Zokhrabov, S. Baghirova, E. Babayev, F. Chelebiyev, and others, where the general characteristics of this section of the dastgah are given, and its structure and purpose are identified. Considering all the available information about Bardasht, examining audio and video recordings from different times, as well as written sources and memorial data, we will try to trace the process of the emergence of this phenomenon in Azerbaijani mugham-dastgah, which has been poorly studied and is of interest from the perspective of evolutionary processes in the formation of modern Azerbaijani mugham-dastgah.

The main role of *Bardasht* is to prepare for the main *shobe* of the *dastgah* called *Maye* (*Mayə*). But unlike the metrically structured introductory section *Daramad*, *Bardasht* has a free-impromptu character, like other main *shobe* and *gushe* of the *dastgah*. This means that in Azerbaijani *dastgah*, there are two introductory parts: *Daramad* and *Bardasht*. Thus, in almost all versions of Azerbaijani *mugham-dastgah* (vocal-instrumental and instrumental), *Maye* is invariably preceded by *Bardasht*.

It is unknown who first proposed the term for this part. In Persian, *Bardasht* (برداشت) means entrance, appearance, collection, and it is performed after the instrumental introductory *Daramad*. One of the meanings of the first part of this word, 'bər' (بر) is door, gate, and it can be figuratively interpreted as a kind of "entrance gate" into the complex *mugham* composition. In the Ottoman-Turkish dictionary, the word *Bardasht* is interpreted as "raised up," which in a certain sense also correlates with the structure of this part of the *mugham* [6, p. 86]. In another source, it is stated that the word 'bər' in the first part of this term, meaning "entrance gate," is a polysemantic Turkic word. [...] *Bardasht* is understood as a sitting posture when the ancient inhabitants of the East sat with their legs tucked under themselves. That is, it is a sign that refers to the initial state of a person after sleep, the initial state of human activity [2, pp. 162-163]. It should be noted that to this day, the described sitting posture in the Azerbaijani language is called

Bardaş (*bardaş qurub oturmaq*). As we can see, all these meanings of this word are quite compatible with the morphology and general purpose of *Bardasht in mugham*. At the same time, it should be emphasized that in the Iranian *dastgah*, which is closest to the Azerbaijani one, the term *Bardasht* does not appear. However, there is a vocal *Daramad* following the instrumental *Pishdaramad*, which is sung without words, unlike *Bardasht*, and the melodic framework is formed by singing around the main supporting sound – *Maye*. We observe something completely different in the Azerbaijani *Bardasht*, which has a number of specific compositional and modal-melodic features. This *shobe* starts an octave higher than the main stable modal tone *maye* in the form of an emotionally excited recitative, then moves in a descending direction and prepares the beginning of the main part of the *mugham* — *shobe Maye*. Moreover, the characteristic cadence of *Bardasht* is repeated (possibly with changes) in all sections of the *mugham*, which contributes to the unification of the parts of the *dastgah* into a single whole.

According to some scholars, particularly S. Baghirova, “in the *mugham* composition, the function of exposition is fulfilled not only by the introductory parts but also by *shobe Maye*. In these parts, the main modal scale of the *mugham* is sequentially “constructed” and exposed, its main modal-intonational and structural cells are elaborated, and the most important intonational-thematic ideas of this *mugham* are expressed” [7, p. 61]. However, if in *Daramad* and *Bardasht* the abovementioned appears in the form of a “seed,” that is, in an undeveloped form, then in *Maye*, there is a complex improvisational development of the thematic invention, a special dynamic, and impulsiveness of the melodic unfolding.

Another circumstance that links *Bardasht* with *Maye* is the presence in the Azerbaijani *mugham-dastgah* of a separate *shobe* called *Zil of Maye (Mayənin Zili)*, which is the climax phase in the dramaturgy of the *mugham* development. The word *zil (zil)* in *mugham* terminology means high register and is opposed to the concept of *bam (bəm)*, which is translated as low (in this case, low register). These concepts are very important in this genre, since the dramatic outline of the *dastgah*, reflecting the profound Sufi philosophy of *mugham*, is built on the principle of development from *bam* to *zil*, like a gradual mastery of stages-stations (*makams*) in the comprehension of divine consciousness, the highest truth of being. Unfortunately, for a long time in Soviet science on makam, including Azerbaijani *mugham studies*, for well-known reasons (with prevailing atheism), it was not customary to talk about the direct connection of the Sufi worldview with the art of *mugham*. However, when explaining the figurative-emotional content of *mugham*, the authors emphasized a certain pattern in the sequence of emotional states leading to the culminating peak: “The *mugham* unfolding appears as a cycle of various emotional states, the sequence of which in any *mugham*, regardless of its specific figurative-emotional content, is always subordinated to a single principle — the principle of gradual increase in excitement, emotional tension, and increased expressiveness. <...> *Mugham* is a unique emotional and ethical concept, which is based on the idea of passing through a certain, specifically interpreted spiritual path, a kind of “program” for the development of the human soul, ultimately leading to the spiritual purification, the internal rebirth of the individual” [7, pp. 62-63].

A natural question arises: how does this concept correlate with the introductory section, which starts directly from the climax – the tone *zil-maye*? After all, as F. Chelebiyev



writes, describing the structure of the *dastgah*, "...the *mughams*, included in the *dastgah* as *shobe*, are arranged after *Maye* (spelling preserved — *F.M.*) according to the principle "from bottom to top," that is, each of them occupies a higher tessitura relative to the previous one" [9, p. 17].

It seems that the answer to this question lies in the changing public consciousness of the audience in the 19th and especially early 20th centuries, in the mastery of new musical and poetic forms and norms by *khanende*, as well as in the mastering by *mugham* performers of more diverse and spacious venues and large stages for performances. The once-elite *mugham-dastgah* is acquiring new features in the stage of democratization. This is facilitated primarily by the convergence of the repertoire of *ashiqs* and *khanende*, which manifests itself in the penetration of the genre of *ashiq shikeste* into the *khanende* repertoire: "Relying on such *ashiq* forms of singing as *Arasbary*, *Kurd-Ovshary*, *Maani*, *Shikeste*, *Bayaty*, *Keremi*, *Sherili*, *Kesme shikeste*, *Shirvan shikestes*i and similar *ashiq* supported forms, *khanende* with broad voices organically introduced these forms into *mugham* and enriched it". This quote from the article by the outstanding singer – *khanende* and vocalist *Bulbul* sheds light on a significant detail – the *ashiq* repertoire implies the possession of a loud voice, namely a high tessitura. This is a crucial point for such an innovation as the introductory *Bardasht* in *mughams*. The instrument that is primarily exposed to *ashiq* influence is the main *mugham* instrument, the *tar*, which, like the *ashiq saz*, not only adopts the playing posture — held on the chest — but also incorporates a distinctive major third interval ($5/4$ - 384 cents) from the *ashiq saz* into its repertoire for performing the beloved Azerbaijani *mugham Segah* and *ashiq shikeste*, as well as being enriched with new strings, including sonorous ones called *jingene*. These innovations, introduced by the pioneering performer *Mirza Sadig Asad oghlu*, significantly expanded the instrument's capabilities and contributed to the development of instrumental *mughams* and, consequently, instrumental *Bardasht*.

During the period under study, the environment for *mugham* performers expanded. In *Shusha*, in the center of the musical culture of the South Caucasus, "Oriental concerts", theatrical performances involving *mugham* singers – *khanende* and instrumentalists – *sazende* began to be held (the first such concert took place in 1901). The democratization process is also facilitated by the new urban environment in the rapidly developing industrial *Baku*. "Oriental concerts" were particularly successful here, where famous *mugham* performers of that time were invited. For the first time, *mugham* performers appeared on a stage, which was located significantly higher than the audience. Louder playing and singing became relevant to capture the audience's attention from the first minutes or, as they say, to take the audience in hand. The first recordings of Azerbaijani *mugham* performers were made on gramophone records, and their tours abroad to European countries were organized. At the beginning of the last century, well-known recording companies "Sport-Record," "Pathe," and "Gramophone" recorded performances of a number of *khanende*, including *Jabbar Garyagdyoghlu* (1861-1944), *Alesker Abdullayev* (1866-1929), *Seyid Mirbabayev* (1867-1953), *Islam Abdullayev* (1876-1964), *Majid Behbudov* (1873-1945), *Meshadi Mammad Farzaliyev* (1872-1962), *Kechachioghlu Mahammad* (1868-1940), and others. *Mugham* performers — *khanende* and instrumentalists (mainly the *mugham* trio, including the singer – *khanende*, *tar* player, and *kamancha* player) — began to practice impressive introductions for *mugham-dastgahs*, using for this purpose climactic *mugham-shobe* (for example, *Jabbar Garyagdyoghlu* began the *dastgah Chahargah* from *Mansuriye*), where the singer – *khanende*



had a good opportunity to demonstrate the full power of their unique voice with ornate flourishes — zengule (*zəngulə*, a special manner of singing with trills in the high register), and the tar and kamancha performers could showcase the capabilities of their instruments.

There are recollections from well-known khanende about the art of their predecessors—the ustads, providing information on this matter. Many mugham performers believe that the introduction of vocal Bardasht — initial climactic parts — into the structure of mugham is associated with the names of Jabbar Garyagdyoghlu (1861-1944) and Seyid Shushinski (1889-1965), outstanding representatives of the Karabakh school of mugham. The famous *khanende* Khan Shushinski (1901-1979) had interesting information about this in his memoirs. He recounts a wedding in 1919, to which he was invited, and where Seyid Shushinski also participated: “At the wedding in Shusha, Seyid was asked to sing Chahargah. He started singing from the high register of the mugham and descended to Maye, sequentially singing different shobe one after another and reaching the section of Mansuriye” [2, p. 21]. Seyid Shushinski’s performance of the dastgah Chahargah always elicited great admiration from the audience. He began singing this mugham from the most challenging vocal climax, Mansuriye (*Mənsuriyyə*). The *khanende* himself commented on this phenomenon: Chahargah is a complex mugham. At the same time, its performance is always a great challenge for the singer. A *khanende* without a high vocal range cannot sing Chahargah. The adornment and cream of the Chahargah mugham are considered to be Mansuriye. If you start Chahargah with the initial Maye at large concerts and majlis, listeners will tire quickly. Therefore, to capture the audience’s attention, the *khanende* must start with Mansuriye. Without Mansuriye, Chahargah is like a land without the sun” [5]. This statement further confirms our hypothesis about the demand for a loud and impressive introduction in the context of new times.

Thus, this practice gradually began to take root and, over time, became canonical in mugham performance. However, a separate term called Bardasht did not appear immediately for this innovation. Thus, in the first musical notation of instrumental mugham made by composer and conductor Muslim Magomayev (1885-1937) in 1928 from the Gurban Primov’s tar performance, we find the names of the following shobe and *gushe* of the mugham Rast: Huseyni (*Hüseyni*), Vilayati (*Vilayəti*), Shikestei-fars (*Şikəsteyi-fars*), Arag (*Əraq*), Gerai (*Qərayi*). Although the names of the parts Bardasht and Maye are not indicated here, the recordings of these shobe are present in the notation: **Example 1. Bardasht of the dastgah Rast. Notation by M. Magomayev**

Rast



Handwritten notes at the bottom of the page, including the number 114 and some illegible text.



In another recording of the mugham Rast made by composer Tofiq Quliyev (1917-2000) from the Mansur Mansurov's tar performance and published in 1938, we see a more complex structure of the *dastgah*: Novruz-revende (*Novruz-rəvəndə*), Rast, Ushshag (*Üşşaq*), Tasnif, Huseyni (*Hüseyni*), Vilayati (*Vilayəti*), Reng, Khojasta (*Xocəstə*), Tasnif, Khaveran (*Xavəran*), Arag (*Əraq*), Pandjgah (*Pəncgah*), Rag (*Raq*), Amiri (*Əmiri*), Mesih (*Məsihi*). Here, the role of Bardasht, with the corresponding melodic structure starting from the peak of the tonic maye and descending to the Maye itself, is played by the shobe called Novruz-revende.

Example 2. Novruz-revende from the *dastgah* Rast. Notation by T. Quliyev



Thus, in some cases, the Bardasht in Azerbaijani mughams has specific names: in the mugham-dastgah Rast, the Bardasht is called Novruzi-revende in one case and Suzi-gudaz in another. In the mugham-dastgahs Shushtar, Shur, and Rahab, the Bardasht has the common name Emiri.

The term Bardasht first appeared in the musical notation of the 1930s in two published instrumental mughams: “Dastgah Zabul” (recorded by Tofiq Guliyev from the performance of M. Mansurov, 1936) and “Dastgah Dugah” (recorded by Zakir Baghirov from the performance of M. Mansurov, 1938). However, these parts are stylistically different: the Bardasht of the Dastgah Zabul incorporates the characteristic features of this part, while the Bardasht of the mugham Dugah is performed in the style of a dance-like reng in a 6/8 metre. In a separate study by R. Musazadeh dedicated to the mugham Dugah, it is reported that earlier this mugham-dastgah was performed without Bardasht and instead had a dance-like introduction called Salami [1, p. 74]. As for the first vocal samples of the mugham “Rast,” notated in the same years by composers Niyazi and Fikret Amirov (manuscripts are available), these recordings begin from mugham's main shobe Maye.

Exploring the available sources on the mughams of the 19th and the first half of the 20th centuries (written, audio, and video recordings), we conclude that the term *Bardasht* has become common in the terminology of Azerbaijani mugham since the 1930s. This was first indicated by the aforementioned musical notations of Azerbaijani instrumental mughams Zabul and Dugah published in the mid-1930s. From this time, the term Bardasht gradually started to appear in mugham educational programs.

Let us also address some existing disagreements among scholars regarding the performing composition of Bardasht.

In the works of many of the aforementioned authors who study mugham, it is argued that Bardasht is a purely instrumental episode (A. Badalbeyli, M. S. Ismailov, E. Babayev), or “one can encounter cases where the *khanende* directly joins the performance of Bardasht, sounding like an instrumental ensemble (tar and kamancha) at the beginning” (R. Zohrabov) [8, p. 28]. The famous Uzbek scholar R. Yunusov, in his monograph dedicated to the comparative analysis of Uzbek maqoms and Azerbaijani mughams, also

considers Bardasht to be one of the instrumental introductions in Azerbaijani mugham alongside Daramad, which functionally corresponds to the instrumental introduction Cholgu muqaddima in maqom [10, p. 62].

F. Chelebiyev holds a different opinion: "In musicology, the erroneous opinion that Bardasht can be purely instrumental has become traditional. Meanwhile, the Bardasht of any dastgah has a vocal-instrumental version, moreover, the main performing version of the Bardasht is the vocal-instrumental one. All outstanding khanende of Azerbaijan, from Jabbar Garyagdyoghlu (1861–1944) to Alim Qasimov (born 1957), became famous for singing Bardasht" [9, p.23].

Our research on Bardasht in many Azerbaijani mugham-dastgahs confirms F. Chelebiyev's view that Bardasht manifests itself in both instrumental and vocal-instrumental forms. At the beginning of the last century, khanende singers used culminating mugham shobe as introductory parts, and over time, this tradition gave rise to the creation of new special sections called Bardasht or with specific names. As for the main performing version of Bardasht, in our opinion, the instrumental version should be considered primary. The approval of this idea by many mugham experts, the existing primary musical notations of Bardasht exclusively in instrumental versions, as well as our observations and studies of various mugham-dastgahs, confirm this idea.

References:

1. Musazadə R.M. "Düğah" dəstgahı. B.: Adiloğlu, 2009, 240 s.
2. Muxtaroglu V. Havalansın xanın səsi. B.: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1971, 104 s
3. Məmmədli F. İ. Azərbaycan muğamında "Bərdaşt" şöbəsinin yaranma şərtləri və əhəmiyyəti // İSME 2018, Beynəlxalq Musiqi Təhsili Cəmiyyəti. 33-cü Beynəlxalq Konfransın materialı, Türk Dünyası Oturumu. Bakı.: 2018. 15–20 iyul. s. 301–306.
4. Sadiqov F.B. Muğam (dərs vəsaiti). B.: Maarif, 2011, 256 s.
5. Seyid Shushinski talks about Chahargah mugham URL: <https://www.youtube.com/watch?v=znXC0RxmVQs>
6. Develioğlu F. Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Sözlük. Ankara: Aydın Kitabevi Yay, 2001.
7. Багирова С. Ю. Проблемы мугамного формообразования (автореферат) //Азербайджанский мугам. Статьи, исследования, доклады. I том. Баку: Элм, 2007. 289 с
8. Зохранов Р. Ф. Азербайджанская профессиональная музыка устной традиции: мугамы-дастгах и зерби-мугамы. Баку: Марс-Принт. 2010. 458 с.
9. Челебиев Ф. И. Морфология дастгяха: / Автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения. Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств, 2009, 47 с.
10. Юнусов Р. Ю. Макомы и мугамы (к типологии жанров узбекской и азербайджанской профессиональной монодии), Ташкент, Издательство «Фан», 1992, 88 с.



ЕЩЁ РАЗ ОБ ИСТОРИЧЕСКОМ ЗНАЧЕНИИ БУХАРСКОЙ ШКОЛЫ МАКОМОВ В СТАНОВЛЕНИИ СИСТЕМЫ ШАШМАКОМА

Фароғат АЗИЗИ,

доктор искусствоведения, профессор,

Таджикская национальная консерватория им. Т.Сатторова (Таджикистан).

Аннотация: Деятельность Бухарской школы макомов охватывает три этапа:

- первый этап – XVI – первая половина XVIII века;
- второй этап – вторая половина XVIII – первая четверть XX века;
- третий этап – советский период

На раннем этапе в неё влился научно-творческий потенциал Гератской художественной школы. Кавкаби и Дарвешали Чанги, представители первого этапа Бухарской школы макомов, внесли особый вклад в продвижении научной мысли, совершенствовании традиционной школы устод-шогирд и формировании этой художественной школы в целом. Кавкаби изобрёл музыкальный жанр куллият – олицетворение системы Дувоздахмаком. Это явилось чрезвычайно значимым явлением в его эпоху. Для процесса обучения в школе устод-шогирд он изложил его суть в теоретическом правиле в форме газели в парадигме хаджаз. Этим и другими разработками Кавкаби внедрял системное принятие Дувоздахмакома. Дарвешали Чанги явился создателем первого учебника истории музыки. Результатом деятельности Мавлоно Кавкаби и Дарвешали Чанги явилась, созданная им благодатная научная, учебная и музыкально-исполнительская платформа для зарождения новой системы макома – Шашмакома в недрах этой школы.

Ключевые слова: куллият, рисола-баёз, Шашмаком, Дувоздахмаком, равона, тазкира, бастакор, устод-шогирд, чормуком, Фалаки Роги.

Annotation: The activities of the Bukhara Maqom School cover three stages:

- first stage – XVI – first half of the XVIII century;
- second stage – second half of the XVIII – first quarter of the XX century;
- third stage – Soviet period

At an early stage, the scientific and creative potential of the Herat Art School was integrated into it. Kavkabi and Darveshali Changi, representatives of the first stage of the Bukhara Maqom school, made a special contribution to the promotion of scientific thought, improvement of the traditional school of ustod-shogird and the formation of this art school. Kavkabi invented the musical genre of kulliyat - the personification of the Duvozdahmaqom system. This was an extremely significant phenomenon in his era. For the learning process in the school of Ustod-Shogird, he outlined its essence in a theoretical rule in the form of a ghazal in the hajaz paradigm. With this and other developments, Kavkabi introduced the systematic adoption of Duvozdahmaqom. Darveshali Changi was the creator of the first textbook on the history of music. The result of the activities of Mavlono Kavkabi and Darveshali Changi was the fertile scientific, educational and musical-performing platform he created for the emergence of a new maqom system - Shashmaqom in the frame of creativity of this school.

Key words: kulliyat, risola-bayoz, Shashmaqom, Duvozdaqmaqom, ravona, tazkira, bastakor, ustod-shogird, chormuqom, Falaki Roghi.

Annotatsiya:

Buxoro maqom bilim yurti faoliyati uch bosqichni qamrab oladi:

- birinchi bosqich – XVI – XVIII asrning birinchi yarmi;
- ikkinchi bosqich – XVIII asrning ikkinchi yarmi – XX asrning birinchi choragi;
- uchinchi bosqich – sovet davri

Dastlabki bosqichda Hirot badiiy maktabining ilmiy-ijodiy salohiyati unga singdirilgan edi. Buxoro maqom maktabining birinchi bosqichi vakillari Kavkabiyy va Darveshali Changilar ilmiy tafakkurni targ'ib qilish, an'anaviy ustod-shogirdlik maktabini takomillashtirish va butun bu san'at maktabining shakllanishiga alohida hissa qo'shdilar. Kavkabiyy kulliyat musiqiy janrini - duvozdaqmak tizimining timsolini kashf etdi. Bu uning davrida juda muhim hodisa edi. Ustod Shogird maktabidagi o'quv jarayoni uchun uning mohiyatini nazariy qoidada hojaj paradigmasida g'azal tarzida bayon qilgan. Kavkabiyy shu va boshqa voqealar bilan Duvozdaqmaqomning tizimli ravishda o'zlashtirilishini joriy qildi. Darveshali Changi musiqa tarixiga oid birinchi darslikni yaratgan. Mavlono Kavkabiyy va Darveshali Changiyy faoliyati samarasi shu maktab ichagida yangi maqom tizimi – Shashmakomaning vujudga kelishi uchun yaratgan serhosil ilmiy-ma'rifiy va musiqiy-ijrochilik minbari bo'ldi.

Kalit so'zlar: kulliyat, risola-bayoz, Shashmaqom, Duvozdaqmaqom, ravona, tazkira, bastakor, ustod-shogird, chormuqom, Falaki Roghi.

Бухарская художественная школа – Мактаби хунарии Бухоро – проявила себя уже в XVI столетии. Являясь её составной частью, Бухарская школа макомов функционировала в период с XVI по конец первой трети XX века. В таджикской музыкальной культуре она известна также под названиями Классическая школа Шашмакома (Мактаби классикий Шашмақом). В своей деятельности она прошла три этапа:

- первый этап – XVI – первая половина XVIII века;
- второй этап – вторая половина XVIII – первая четверть XX столетия;
- третий этап – советский период [1]
- Каждый этап деятельности данной художественной школы отмечен яркими преобразованиями в понимании музыки, конкретно макомата: формирование нового музыкально-поэтического мышления в макоме (вклад Мавлоно Кавкаби, Дарवेशали Чанги), зарождения новой музыкально-теоретической системы [7] макома – Шашмакома и развитие исполнительских, сочинительских – бастакорий традиций, первые попытки его научного осмысления, совершенствование традиционной школы устод-шогирд, и, наконец, вклад его представителей в советское время.

Зарождение Бухарской школы макомов совпала с постепенным утиханием функционирования Гератской художественной школы (XV – XVI вв.). И многие представители Гератской школы присоединились к процессу зарождения Бухарской школы макомов [1; 5; 8 – 11]. То был большой исторический процесс перехода творческого и научного потенциала одной художественной школы, то есть Гератской, в другую, Бухарскую школу. Известно, что этот процесс был обусловлен социально-политическими мотивами. Благодатным источником по



данному процессу является произведение «Бадоеъ ул-вақоеъ» выдающегося писателя-историка Зайниддина Махмуда Восифи (1485 – 1556). Им приводятся десятки имён исполнителей и сочинителей макомных произведений, переехавших в Самарканд и Бухару с целью продолжения своей деятельности. Он сам также входит в это число [4].

Таким образом, Бухарская школа макомов достаточно быстро определила свои направления, активизировала деятельность и началось её устойчивое функционирование.

Яркими представителями первого этапа деятельности Бухарской школы являются Мавлоно Наджмиддин Кавкаби (1476 – 1535) и затем, Дарвешали Чанги (1542 – 1649). Величайшим достижением второго этапа является формирование новой системы макома – Шашмакома. На третьем этапе происходит координирование основ школы с новыми социально-политическими условиями. Этот период характеризуется особой напряженностью и сложностями.

В современном музыковедении имеет место неоднократное обращение к деятельности Мавлоно Кавкаби и Дарвешали Чанги. Вопрос освещения вклада этих двух ранних представителей Бухарской школы находился в центре внимания музыковедов Исхока Раджабова, Дилбар Рашидовой, Аскарали Раджабова, Александра Джумаева, Аслиддина Низомова [1; 5; 6; 9 – 15].

Мавлоно Кавкаби – шейх, поэт, музыковед, великолепный музыкант-исполнитель, учитель музыки прекрасно владел всеми тонкостями науки макома. Дарвешали Чанги, приводя сведения о нём, называет его прямым учеником (шогирд) Мавлоно Абдуррахмана Джамии. Вероятно, во взглядах Джамии его привлёк новый взгляд на музыку, выразившийся, во-первых, в чётком членении элементов музыки на асл и фаръ: «Ин аст баёни он чи аз усул ва фуруъи ин фан муяссар шуд» [19. С.266], во-вторых, тот факт, что Мавлоно Джамии всю свою жизнь занимался вопросами образования и серьёзно относился к музыке как учебной дисциплине, рекомендуя включать её в учебную программу мадраса; в-третьих, в музыке он видел и этическое, и эстетическое начала, благотворно влияющие на оздоровление общества, совершенство человеческого духа и пр. Ознакомившись с деятельностью своего великого предка, изучив его музыкально-теоретический вклад в музыку, Кавкаби определил свою позицию на его взглядах и затем неизменно следовал избранному курсу на протяжении всего творческого пути. Вслед за Джамии, Кавкаби связывает музыку в большой степени к духовному началу («мақомҳои маънавӣ»), к изящным искусствам («санъати нафис»), к элитным искусствам («санъати шариф»). Из всех его трудов, хотелось бы остановиться на созданном, по его собственному признанию – изобретённом («ихтироъ кардам»), явлении куллият. Теоретически он представил его в форме газели в пяти байтах в хазадже:

*Зи роҳи Рост агар оҳанг мекуни ба Ҳичоз,
Зи Исфаҳон гузаре ҷониби Ироқ андоз.*

*Ба ноқа Зангӯла дар пардаи Раҳовӣ банд,
Ба Бусалик Ҳусайнисифат барор овоз.*

*Машав Бузург зи роҳи ниёз Кӯчак бош,
Дар он мақом ба Ушшоқу Наво пардоз.*

*Гавашту Мояву Гардуния чу бархонӣ,
Навоз пардаи Наврӯзу Салмаку Шаҳноз.*

*Ба ҷону дил шунав аз Кавкабӣ, кард баён,
Ба ҷаҳор байт даҳу ду мақому шаш овоз.*

Слово куллият является одной из форм основного слова куллиёт. Оно не является искаженной формой произношения слова «куллиёт», а есть самостоятельное слово в персидско-таджикском языке (заимствованное из арабского), где обозначает «полное совершенное», «полное завершённое» [17.1. С.571]. Именно в этом смысле Кавкаби предлагает куллият в качестве музыкального термина. Появлению термина в его музыкальном лексиконе предшествовало создание им трактата, поэтическая форма изложения которого неслучайна. В отличие от прозаического рисола, в этом трактате Мавлоно Кавкаби остаётся строго в рамках темы Дувоздахмакома. Следовательно, создаваемая им макомная поэзия целенаправленна. Она рекомендуется им для процесса обучения в школе устод-шоғирд с одной стороны, и в качестве научных определений с другой. Внедрением макомной поэзии он стремится выработать восприятие Дувоздахмакома как единой системы у макомиста с ученической скамьи. И при этом, он пользуется теми парадигмами аруза, которые наиболее музыкальны, просты и популярны. Это позволяет ученику уже на ранней стадии с лёгкостью заучивать поэтические музыкально-теоретические правила, одновременно осваивая парадигмы аруза и другие нюансы ритмики стиха. Более конкретная его цель проявляется в том, что Мавлоно Кавкаби очень тонко вникает в необходимость выработать у будущего макомиста с первой же стадии обучения не просто музыкальные творчески-исполнительские навыки, а двуединство музыкально-поэтических творческих способностей. Следовательно, Мавлоно Кавкаби поэтический навык оценивает, как часть макомного творчества. И эта форма обучения со временем обеспечивает макомисту музыкально-поэтическое мышление, называемое нами сегодня макомным мышлением. Из этого следует, что Кавкаби жанром куллият акцентирует на системное понимание Дувоздахмакома. Предлагая его в хазадже, Мавлоно Кавкаби предлагает поэтическую форму изложения правил как методике обучения Дувоздахмакому. Вспомним, что в его эпоху система Дувоздахмаком получила уже большое совершенство. А поэтический язык эпохи стал намного сложнее, нежели в эпоху великих Саманидов, стремящихся к стилю сахли мумтанеъ. Этой реальностью и обусловлено создание Мавлоно Кавкаби новой методики обучения и нового понимания Дувоздахмакома. Следовательно, его отношение к создаваемым рисола и куллияту не просто осознанно, а совершенно целенаправленно. Он признаёт, что он создатель куллията. И он уже при жизни был признан создателем куллията, о чём находим у Дарवेशали Чанги: «Мавлоно Кавкаби из различных поэтических жанров подобрал стихи для двенадцати макомов и создал куллият»



[15]. Видимо, это было чрезвычайно значимым явлением в музыкальной практике того времени. Он определяется как: «... он таснифест муштамал бар чамъи нағомоти дувоздахмақом, бисту чор шуъба, шаш овоза зимни чамъи адвор аз-зуруб» («... произведение вбирает в себе [собрание] всех ступеней (нағма) 12-ти мақомов, 24-х шуъба, 6-ти овоза в контексте [собрании] всех римических кругов») [6. С. 56]. Симптоматично, что данное определение он помещает в главе (12-ой) «О произведениях, отличающихся друг от друга своим усулем». Под куллиятом он подразумевает некий макроцикл, не претендующий, по-видимому, на единовременное исполнение из-за своего масштаба. Это озвученная мақомная система.

Мавлоно Кавкаби как исполнительским творчеством, так и научным и педагогическим, внёс новое видение и понимание мақомата, выразившееся в

- принятии Дувоздахмақома и как системы, и как цикла, основанного на этой системе;
- максимальном приближении учебно-творческого процесса школы устод-шоғирд нововведениям своей эпохи, в частности его собственным;
- создании теоретических форм в виде правила музыкально-сочинительских образцов как отдельных жанров, так и и Дувоздахмақома в целом.

В эпоху Мавлоно Кавкаби, благодаря его непосредственному участию, уже получили свою практическую реализацию

- многие одночастные, циклические, макроциклические формы;
- основные принципы формообразования внутри композиции;
- принципы циклического образования;
- выработались основные критерии жанрового определения;
- обозначилось превалирование структурных единиц языкового синтаксиса на музыкальные и др.

▪ определения куллията как олицетворение системы. Причём и в виде теоретического правила (в поэтической форме), и как практический жанр музыки (в виде макроциклического музыкального произведения).

Инициатива Мавлоно Кавкаби широко распространилась в кругу мақома. Так, сегодня в далёком от Бухары горном Кулябе, в традиции фалаки кулобӣ (мақомного жанра горных таджиков) имеется куллият системы чормуқом (chormuqom). В четырёхчастном цикле Фалаки Роғӣ на основе усуля равона, считающегося основным (асл), демонстрируются закономерности всей ладовой системы Фалак – чормуқом. Зарождение Фалаки Роғӣ относят к XVII-началу XVIII века. Анализ данного жанра фалака демонстрирует идеальное совершенство чормуқома, включающего в себе четыре муқома с тетракордным (джинс) ладозвукорядом, представленного в четырёхчастном цикле и др. В традициях фалаки кулоби жанр Фалаки Роғӣ занимает особое место, его называют фалаки аслӣ («коренной фалак») [2; 16]

Относительно творчества Дарвешали Чанги отметим, что в написании своего трактата он следует Мавлоно Кавкаби [15]. Имеется ввиду, что он также воспринимает музыку с процессами, происходящими в поэзии и литературе. В его трактате есть главы, построенные по типу тазкира [17. II. С. 306]. В них он не ограничивается музыкантами, а охватывает более широкий круг, включая

поэтов, писателей, правителей, всех кто способствовал продвижению духовности в обществе. Благодаря избранному ракурсу трактата, он создаёт их творческие портреты, говорит о творческих приоритетах, направлениях деятельности, жанрах, формах, созданных им произведений и пр. Эта социальная характеристика вбирает в себе и социокультурную особенность времени его жизни, его эпохи. Известные сегодня нам учебники истории музыки включают в себе именно подобную информацию жизни и творчества композитора. Следовательно, своим трактатом Дарвешали Чанги, во-первых, создаёт ещё один учебник (вслед за Мавлоно Кавкаби) для школы устод-шогирд, во-вторых, научно осмысливает творческий путь музыканта-исполнителя, музыканта-бастакора, и в-третьих, вводит традицию тазкира в музыкознание, сближая традиции музыкального трактатописания к литературному поприщу и, в-четвёртых, создаёт первый учебник по истории макомной музыки.

Особенно важным становится то, что труды Мавлоно Кавкаби и Дарвешали Чанги характеризует соединение теории и практики современной им эпохи и в них ошутимо разделение музыкознания на разные сферы.

Для лучшего осмысления достижений первого этапа Бухарской школы макомовместна аналогия с европейским музыкознанием. Так, с элементами «теории аффектов» – эстетической системы, согласно которой музыкальное искусство может и должно выражать состояния души (страсти, аффекты), которая была новой теорией в европейском музыкознании, впервые сталкиваемся в трактатах Джозеффо Царлино в XVI веке [3. С.21.]. В Бухарской школе макомов Мавлоно Кавкаби, строго следуя концепции своего наставника Мавлоно Абдуррахмана Джамии, Дувоздахмаком и все его составные элементы трактует именно в этом смысле.

А первые труды по истории музыки были созданы в Дж.Мартини и Ч.Бёрни во второй половине XVIII века [3. С. 22].

Таким образом, Бухарская школа макомов уже на первом этапе своего функционирования показала себя весьма успешно. Отметим, что Мавлоно Кавкаби заложил и основы новой формы трактатописания в Шашмакоме – рисола-баёз, достойно продолжающая свои традиции на поприще Шашмакома и в XX веке [18.1]. Он предвосхитил его появление более чем за два столетия. И, наконец, первый этап развития Бухарской школы макомов подготовил музыкально-творческую (исполнительскую, сочинительскую) и научно-теоретическую (отмеченные выше достижения Мавлоно Кавкаби и Дарвешали Чанги) платформы для зарождения Шашмакома. И именно это дало возможность к концу XVIII века (по И.Раджабову) [10.] Шашмакому проявить себя сразу и как музыкально-теоретическая система, и как макроцикл.

Шашмаком – это вечно светящаяся звезда высокой интеллектуальности и высокой духовности таджикского и узбекского народов, проявившая себя в одном, пожалуй, в самом главном из достижений Бухарской школы макомов. Эта открытая в полном смысле этого слова музыкально-теоретическая система и цикл позволяют каждому поколению народов воспитывать свой дух, проявлять и умножать творческий и интеллектуальный потенциал, достигать красоты словесного и музыкального языка.



Литература

1. Азизӣ Ф. Асосҳои мусиқии классикии тоҷик. Китоби дарсӣ дар ду қисм. Қисми I. Таърих. – Душанбе: «ЭР-граф», 2021 – 455 с.
2. Азизи Ф. Маком и Фалак как явления профессионального традиционного музыкального творчества таджиков. – Душанбе: Адиб, 2009. – 398 с.
3. Бонфельд М.Ш. Введение в музыковедение. Учеб. пос. – Москва: ВЛАДОС, 2001. – 224 с.
4. Восифӣ Зайниддин Маҳмуд. Бадоеъу-л-вақоеъ. Ю. Аҳмадзода. – Душанбе: Адиб, 2006. – 200 с.
5. Джумаев А. Наджм ад-дин Кавкаби Бухари: поэт, музыкант, учёный XV-XVI вв. Жизнь и творчество. – Ташкент: Baktria press, 2016. – 320 с.
6. Кавкабӣ Н. Рисолаи мусиқӣ. Рисола дар баёни Дувоздаҳмақом. Таҳияи А. Раҷабов. – Душанбе: Ирфон, 1985. – 144 с.
7. Котляревский И. Музыкально-теоретические системы европейского музыковедения. – Киев: Музична Украина, 1963. – 153 с.
8. Мирзоев А.М. Биной. Монография. – Сталинобод: Нашриёти давлатии Тоҷикистон, 1957. – 490 с.
9. Низомӣ А. Таърихи мусиқии тоҷик. – Душанбе: «Адаб. бач.», 2014 – 384 с.
10. Раджабов И.Р. Макомы. Авт. .. д-ра иск-я. – Ташкент-Ереван, 1970. – 215 с.
11. Раҷабов А. Мусиқии тоҷикон ва анъанаҳои таърихии он дар садаҳои XVI–XVII. – Душанбе, 2007. – 224 с.
12. Рашидова Д. Термин «маком» в трактатах среднеазиатских ученых XVI – XVII вв. // Макомы и мугамы и современное композиторское творчество. (Межресп. науч-практ. конф., 10 – 14 июня 1975) – Ташкент: ИздЛИ им. Г. Гуляма, 1978. – С.47 – 53.
13. Рашидова Д. Сведения о макомах и музыкальной жизни в трактате Дарवेशа Али Чанги // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. – Ташкент: Изд ЛИ им. Г. Гуляма, 1981. – С. 209 – 212.
14. Рашидова Д. Наджмиддин Кавкаби Бухори // История и современность. Проблемы музыкальной культуры Узбекистана, Таджикистана и Туркмении. – Москва, 1972. – С. 370 – 372.
15. Семёнов А.А. Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али (XVII век). Сокращенное изложение. – Ташкент, 1946. – 85 с.
16. Фалак. Кит. дарс амалӣ. Мур. С. Каримов. – Душанбе, 2019. – 400 с.
17. Фарҳанги забони тоҷикӣ. Аз асри X то ибтидои асри XX. Дар ду ҷилд. Таҳр. М. Шукуров ва д. – Москва: СЭ, 1969. – Ҷ.1. – 951 с.; Ҷ.2. – 950 с.
18. Шаҳобов Ф. Осор ва пажӯҳиш. Дар 3 ҷилд. – Ҷилди I. Баёзи Шашмақом. Нашри дуюм. – Душанбе: СИЭМТ, 2011. – 288 с. (Нашри 1, 2007); Ҷилди II. Шихоби мусиқӣ. Нашри 2. – Душанбе: СИЭМТ, 2011. – 264 с. (Нашри 1, 2006); Ҷ. III. Мақолаҳо, тақризҳо, санадҳо. – Душанбе: СИЭМТ, 2006. – 216 с.
19. Ҷомӣ А. Рисолаи мусиқӣ. Таҳияи А. Зухуриддинов. // Абдурахмони Ҷомӣ. Осор. Дар ҳашт ҷилд. – Ҷ. 8. – Душанбе: «Адиб», 1990. – С. 213 – 266.

ВКЛАД СОТРУДНИКОВ ИНСТИТУТА ИСКУССТВОВЗНАНИЯ В ИЗУЧЕНИЕ МАКАМАТА

Каромат ДИЛРОМ,
Институт Искусствознания АН РУз,
Ведущий научный сотрудник
Доктор философии (PhD) (Узбекистан).

Annotatsiya: *Maqamat – musiqa madaniyati tarixi va nazariyasini o‘rganishning ustuvor yo‘nalishlaridan biridir. Ushbu maqolada O‘zbekiston Respublikasi Fanlar akademiyasi San’atshunoslik Instituti, musiqa san’ati bo‘limi xodimlarining maqamat muammolari, musiqaga oid risolalar va Institut fonoarxivida saqlanayotgan Shashmaqom, Xorazm va Farg‘ona-Toshkent maqomlari musiqasi va yozuvlarini o‘rganishga qo‘shgan hissasi ko‘rib chiqiladi.*

Kalit so‘zlar: *Musiqa madaniyati tarixi va nazariyasi, manbashunoslik, musiqaga oid risolalar, fonoarxiv, maqamat, Shashmaqom, Xorazm maqomlari, Farg‘ona-Toshkent maqomlari.*

Аннотация: Макаमत – является одним из приоритетных направлений в изучении истории и теории музыкальной культуры. В статье рассматривается вклад, сотрудников отдела музыкального искусства Института Искусствознания АН РУз, в изучение проблем макамата, трактатов о музыке и записей Шашмакома, Хорезмских и Фергано-Ташкентских макомов, хранящихся в фоноархиве Института.

Ключевые слова: История и теория музыкальной культуры, источниковедение, трактаты о музыке, фоноархив, макаमत, Шашмаком, Хорезмские макомы, Фергано-Ташкентские макомы.

Abstract: *Maqamat is one of the priority areas of study of the history and theory of musical culture. This article dedicated to the contribution of the researchers of the department of musical art of the Fine Arts Institute of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan to the study of the issues of maqamat, treatises on music and recordings of Shashmaqom, Khorezm and Fergana-Tashkent maqoms, preserved in the fonoarchive of the Institute.*

Key words: History and theory of musical culture, source studies, treatises on music, fonoarchive, maqamat, Shashmaqom, Khorezm maqoms, Fergana-Tashkent maqoms.

Институт Искусствознания³⁵ был основан в 1928 году в Самарканде и в 1932 году переведен в новую столицу Узбекистана - Ташкент. За свою более чем 96-летнюю историю сотрудники музыкального отдела музыки внесли фундаментальный вклад в изучение макамата в Центральной Азии, в основном, в следующих направлениях:

- запись Шашмакома, Хорезмских и Фергано-Ташкентских макомов (в студии Института и в полевых условиях); сохранение их в фоноархиве Института; расшифровка (нотирование) музыкального и поэтического текстов;

³⁵ При основании Институт назывался «Научно-исследовательский институт музыки и хореографии», с 1943 – Научно-исследовательский институт искусствознания Уз ССР. Имя Хамзы Хаким-заде Ниязи было присуждено в 1959 году. В настоящее время - Институт Искусствознания АН РУз.



распространение этих записей в виде пластинок и компакт-дисков; пропаганда традиционного наследия через теле- и радиопередачи;

- изучение и выявление терминов макамата в литературных и исторических произведениях средневековых авторов; перевод с арабского и персидского языков трактатов по музыке и эстетике, редактирование и составление комментариев и подготовка к изданию; изучение музыкальной иконографии связанной с исполнением профессиональной музыки;

- проведение научных исследований (статьи и монографии, учебные пособия), связанных с теорией и историей макамата (не только узбекско-таджикских макомов, но также уйгурских мукамов, азербайджанских мугамов, дастгахов, индийской раги, и других); научное руководство и защита кандидатских и докторских диссертаций по макамату;

- подготовка и проведение республиканских и международных семинаров, конференций и симпозиумов; издание материалов.

В данной статье, основной акцент делается на деятельность музыковедов-источниковедов отдела музыкальной культуры.

При образовании Института Искусствознания, первоначальной/основной задачей была фиксация и изучение образцов узбекского музыкального наследия Узбекистана. В этом направлении большой вклад в формирование фоноархива [20] внесли фольклористы и музыковеды – Н. Миронов (директор-основатель института), В. Успенский, Е. Романовская, И. Акбаров, К. Алимбаева, М. Ахмедов, Ф. Кароматов (Кароматли), М. Ковбас, Р. Абдуллаев и другие. В первые годы основания, в Институте преподавали и лучшие знатоки узбекской вокальной и инструментальной музыки, устады, Домулла Халим Ибодов, Ходжи Абдулазиз Расулев, Абдулкадыр Исмаилов, Уста Алим Камиллов, Ахмаджан Умурзаков и другие.

Главной задачей сектора современной музыки и фольклора во второй половине XX века стал анализ процессов развития современной узбекской музыкальной культуры, ее жанров и видов, а также проблем музыкального исполнительства. Особое внимание уделялось коллективному написанию истории узбекской музыки [5-8], где внимание уделялось и отдельным моментам, связанными с макаматом. Параллельно велись разработки отдельных тем, посвященных проблемам теории и истории макамата. В этом направлении, с 1960-1991 годы, сектор музыкального искусства достиг значительных результатов, которые выражаются в публикации целого ряда фундаментальных монографических исследований и статей, как в республиканских, так и в издательствах Москвы, Ленинграда, стран Европы и Америки.



Заседание сектора современной музыки и фольклора, 80-е годы XX века.

В 70-е-80-е гг. XX века деятельность сектора также характеризуется появлением коллективных исследований. Особое значение обрела подготовка к печати третьего тома «Истории узбекской советской музыки» [8], обобщающий период развития музыкального искусства в Узбекистане в 70-х первой половины 80-х годов (1968-1985) XX века; завершение разделов учебного пособия «История узбекской музыки» [6], выполненной совместно с педагогами кафедры Истории и теории музыки Ташкентской Консерватории; Главы «Узбекская музыка» для 6 тома «Истории музыки народов СССР».

Советский музыковед В. Беляев, который был тесно связан с исследовательской работой Института Искусствознания, в своих письмах к В. Успенскому (1927 год), высоко отзывался о трудах Г. Фармера, и призывал особое внимание уделять изучению проблемы формирования Шашмакома и макомата в целом, побуждал собирать и изучать трактаты по музыке [18, с. 230-231]. В. Успенский, будучи сотрудником Института Искусствознания высоко ценил советы В. Беляева. Его последователь,

Ф. Кароматов (Кароматли), в своей статье о В. Беляеве, пишет:

В.М. Беляев разработал по-настоящему музыковедческий подход к изучению средневековых трактатов по музыке народов Востока, много делал в отношении переводов их полных текстов на русский язык и комментирования их музыкально-теоретического содержания. Он выступал и в роли консультанта (в частности, в переводах на русский язык проф. А.А. Семеновым восточных трактатов о музыке), и в качестве непосредственного участника таких переводов. [1, с. 459].

Публикация трактата Дарвиша Али Чанги (XVII век) стала первым опытом Института Искусствознания в области изучения трактатов по музыке. Трактат был издан в сокращенном изложении А.А. Семенова (переведен с персидского

Handwritten calligraphic text at the bottom of the page, likely a page number or reference.



на русский язык) [15]. К сожалению, А. Семенов не являлся музыковедом, и многие моменты рукописи остались им нераскрытыми. Однако, А. Семенов, изучая различные рукописи, уделял внимание и проблемам музыкального источниковедения, о чем свидетельствует доклад, прочитанный 7 октября 1941 года на объединенном заседании музыкального кабинета Научно-исследовательского Института Искусствознания и профессорско-преподавательского состава Ленинградской консерватории [16], а также составлению библиографического указателя восточной и европейской литературы о восточной музыке [17].

Важным этапом, для развития музыкального источниковедения в Узбекистане, стала публикация «Трактата о музыке» Абдуррахмана Джами (XV век). Для этого Институтом Искусствознания была использована рукопись, хранящаяся в Институте Востоковедения АН РУз (инв.№ 1331) [3, с. 6-7], а для полного перевода текста с персидского на русский был привлечен известный востоковед, филолог, профессор А.Н. Болдырев. Особое значение в этом издании имеют комментарии В.М. Беляева, «которые практически впервые в советском музыкознании раскрывают подлинный смысл и значение затронутых в трактате музыкально-теоретических вопросов лада, ритма, композиции и проч., делая содержание доступным для современного читателя» [1, с. 459]. В предисловии к изданию было отмечено:

Институт Искусствознания надеется, что начатая им серия публикаций трактатов по музыке будет способствовать разработке и созданию подлинно научной истории музыки народов Средней Азии и стран зарубежного Востока [3, с. 7].

Работа в этом направлении была начата сотрудниками Отдела музыкального искусства Института Искусствознания. Однако, «Трактат о музыке» Джами остался первым и единственным положительным примером публикации подобного рода, намеченного в 60-е годы прошлого столетия, к сожалению, и по сей день не осуществленной серии изданий трактатов. Причиной стал выход Института Искусствознания из Академии Наук (в составе которой находился с 1957-1964 гг.), в свете реформ того времени, что приостановило возможность публикации трактатов. В рукописном виде остались подготовленные по образцу публикации трактата А. Джами, трактат о музыке Кутб ад-Дина Ширази (перевод и комментарии И. Раджабова), полный перевод трактата «Рисола-йи мусики» Дарвиша Али Чанги (XVII век) в переводе Д. Рашидовой, трактат по музыке Сафи ад-Дина Урмави (XIII век) в переводе А. Назарова и др.

Письма В. Беляева, адресованные ученику, заведующему отделом (1955-1995 гг.), а в 1957-1964 годы директору Института Искусствознания Ф. Кароматову (Кароматли), передают огромный интерес ученого к развитию музыкального источниковедения в Узбекистане. К работе над трактатами о музыке и литературными источниками на персидском и арабском языках в конце 50-х и в 60-е годы были привлечены филологи, в основном не имеющие музыкальное образование. В эти годы Институтом разрабатывалась проблема «История материальной культуры и письменные памятники Средней Азии». В области изучения трактатов о музыке, составлении критического текста, переводах, изучении письменных первоисточников были задействованы

сотрудники И. Раджабов, Д. Рашидова, А. Бабаянц, Н. Баймухамедова, Дж. Рахимова, Ф. Иногамджанова. Например, согласно отчетам 1964 года, в рамках вышеназванного проекта коллективом отдела музыкального искусства в 1962-1964 годы осуществлялись работы над разделами о музыке в «Книге исцеления», «Книге спасения» Ибн Сины (исп. Ф. Иногамджанова, предисловие перевела А. Бабаянц), «Ключи к наукам» ал-Хоразми, «Классификации наук», «Большой книге о музыке» ал-Фараби (исп. Дж. Рахимова), «Сведения о музыке в произведениях А. Джами и А. Навои» (исп. Н. Баймухамедова), Р. Халики «Музыка-и Эрон» (Исп. Н. Баймухамедова), «Трактат о музыке» Амули (исп. Д. Рашидова). В письмах В. Беляева к Ф. Кароматову (Кароматли), в частности, о исследованиях И. Раджабова написано следующее:

Исхак [Раджабов] работает превосходно [имеется ввиду перевод трактата Кутб ад-Дина Ширази - ДК] и хорошо все понимает. Работа очень трудная с математической и теоретико-акустической точки зрения. Теоретическую сторону работы можно будет проверить [2].

И.Р. Раджабов (1927-1982) - ученик выдающихся востоковедов-исследователей А.А. Семенова и А.Н. Болдырева, великолепный знаток персидского языка, представитель семьи потомственных музыкантов. В 1955 году, после исследования трактатов по музыке в Институте Востоковедения Академии Наук Узбекистана, успешно защитил диссертацию на соискание ученой степени кандидата филологических наук в Ленинградском государственном университете. В Институте Искусствознания И. Раджабов начал свою научную деятельность в 1961 году в качестве заведующего сектором Истории музыки, где непосредственно руководил исследованием, переводом и обработкой письменного музыкального наследия Средней Азии. Вплоть до своего ухода из жизни в 1982 году, И. Раджабов, опираясь на источники по музыкальной культуре, вел исследования по нескольким музыкально-востоковедческим направлениям, в основном связанными с вопросами истории и теории макамата и Шашмакома, в частности. В 1970 году им была защищена (в Ереване) докторская диссертация по теме «Макомы». Еще в 1963 году была издана фундаментальная монография «Мақомлар масаласига доир» («К вопросу о макомах») [13], фактически объединившая обширные знания из трактатов и живой музыкальной традиции макомов. И. Раджабов автор более 70 статей на русском и узбекском языках об истории и теории музыки средневекового Востока, среди которых наиболее выделяются перевод (отрывки) рукописей в разделе «Ближний и Средний Восток» в книге «Музыкальная Эстетика Стран Востока» [10], статья «К истории нотной письменности на Востоке», статьи о Зайнулабиддине Хусайни, Абу Насре Фараби, о музыке Самарканда и многие другие. Некоторые работы И. Раджабова были изданы уже в период независимости Узбекистана, таковыми являются его исследования «Мақомлар» [12], «Шарқ мусиқа атамаларининг қисқача луғати» [14]. Еще одной из фундаментальных и, к сожалению, не изданных в свое время исследований является монография «Трактаты о музыке: из Собрания восточных рукописей Академии Наук Узбекской ССР», которая была заново отредактирована



и подготовлена к печати во второй декаде XXI века сотрудниками отдела музыкального искусства Института.

Проблема воспитания музыковедов-источниковедов, свободно читающих рукописи на арабском и персидском языках, становилась все актуальней, но стала возможной лишь с открытием в 1972 году Кафедры Восточной музыки в Консерватории, где наряду с музыкально-теоретическими предметами углубленно изучались восточные языки, и студенты проходили курс источниковедения. Одними из первых выпускников этой кафедры являются видные музыковеды-источниковеды, в прошлом аспиранты и научные сотрудники Института Искусствознания А. Джумаев и А. Назаров, оба ученики И. Раджабова.

Председатель Исследовательской группы «Макам Международного Совета по традиционной музыке Александр Джумаев (поступил в аспирантуру (1977), после защиты кандидатской диссертации (1981) работал научным сотрудником сектора Истории музыки до 1993 год. Автор более 250 научных публикаций, освещающих источниковедческие и культурологические проблемы, основные интересы связаны с историей, теорией и эстетикой макамата, ислам и музыка и т.д. Среди публикаций: монографии «Фахр ад-Дин Рази. Главы об инструменте табл ...» (2015), «Наджм ад-Дин Кавкаби Бухари: поэт, музыкант, ученый XV-XVI вв.» (2016), статьи «О музыкально-эстетических взглядах Ибн Сины» (1979), «Вопросы музыкальной эстетики в трудах ученых Среднего Востока IX-XII веков» (1981), «Трактат о музыке Мухаммада Нишапури» (1984), «О задачах музыкального востоковедения Узбекистана по изучению средневековых трактатов о музыке» (1985), «Уникальный источник по истории среднеазиатско-индийских музыкальных связей («Замзаме-йи вахдат» Наини) 17 в.» (1986), «Музыкальная наука Мавераннахра и Хорасана в средневековое время: источники, научные школы и тенденции развития» (2019) и другие.

Доктор искусствоведения, Абдуманон Назаров (1953-2005) работал в Институте Искусствознания с 1980 по 1997 годы старшим научным сотрудником в отделе Истории музыки. Сферой его исследований были рукописи на арабском языке, и в особенности вопросы ритмики. Так, тема его докторской диссертации - «Классическая теория ийқаъ». Он автор ряда статей на узбекском, русском и немецком языках, среди которых «Форобий ва Ибн Сино мусиқий ритмика хусусида (мумтоз ийқоъ назарияси)» (1995), Абу Наср ал-Форобий. «Китабул-мусиқа аль-кабир» (1997), «Ислам и духовное возрождение народов Центральной Азии» (2001), и др.

Сотрудники Института приняли активное участие в организации и проведении нескольких значительных конференций и симпозиумов. Одной из которых является межреспубликанская научно-теоретическая конференция «Макомы, Мугамы и современное композиторское творчество», проведенное в Ташкенте (10-14 июня 1975 г.). На конференции была «обсуждена степень изученности макамата в республиках Советского Востока, уровень исполнительской культуры макомов и мугамов, проблемы взаимосвязи в истории развития жанра» [9], также участниками конференции были выдвинуты актуальные проблемы для дальнейшего исследования макамата. Самаркандские

симпозиумы, продолжившие обсуждения актуальных проблем, стали грандиозным событием в научной жизни Республики.

После обретения Узбекистаном Независимости активная научная деятельность Института Искусствознания снизилась по определенным причинам, однако научные труды, посвященные проблемам макамата, проводились. В этой области активно работал доктор искусствоведения О.А. Ибрагимов (1956-2023), выступая не только в роли автора ряда статей и монографии о Фергано-Ташкентских макомах [4], но и в роли редактора, например, книги И. Раджабова «Макомлар» [12], и научного руководителя плеяды молодых ученых. Одним из его учеников является младший сотрудник отдела музыкального искусства З. Якубов, который продолжает традицию изучения макамата в Институте Искусствознания.

Список использованной литературы

1. В.М. Беляев (1888-1968) / Сборник статей. Сост. А.Б. Беляев. – М.: Советский композитор, 1990. – 512 с.
2. В. Беляева – Ф. Кароматову, Письмо. Москва, 08.02.1965 г. Из личного архива Ф.М. Кароматли (Кароматова).
3. Джамии, Абдуррахман. Трактат о музыке / Пер. А. Болдырева, ред. и комментарии В. Беляева. – Т.: Изд. АН РУз, 1960. – 130 с.
4. Ибрагимов О.А. Фергано-Ташкентские макомы. Т., 2006. – 176 с.
5. История музыки народов СССР. –Т. 1-5. – М.: Изд. «Музыка», 1966-1974. – С. 120-130.
6. История узбекской музыки: Учебное пособие / Сост. и ред. Т.Е. Соломоновой. – М.: Изд. «Музыка», 1979. – 200 с, нот.
7. История узбекской советской музыки. – Т. 1-2. – Т.: Изд. лит. и иск. им. Г. Гуляма, 1972-1973.
8. История узбекской советской музыки.- т. 3 (1968-1984) –Т.: Изд. лит. и иск. им. Г. Гуляма, 1991.-280 с.
9. Макомы, Мугамы и современное композиторское творчество. / Ред. Ф.М. Кароматов, Д.А. Рашидова. – Т.: Изд.лит. и искусства, 1978. – 260 с.
10. Музыкальная эстетика стран Востока / Ред. В.П. Шестаков. Серия: Памятники музыкально-эстетической мысли. - Л.: Издательство «Музыка», 1967.- 414 с.
11. Мурадова З. Узбекское макомное наследие в Записях фонохива Института Искусствознания АН РУз / Международная научно-практическая конференция на тему «Искусство маком и его роль в мировой цивилизации». – Т., 2018 – С.93-98.
12. Ражабов, Исҳоқ. Мақомлар / Масъул мухаррир ва нашрга тайёрловчи О. Иброҳимов. Т.: SAN'AT, 2006. – 403 б.
13. Ражабов, Исҳоқ. Мақомлар масаласига доир. Т.: ЎзССР Давлат бадиий адабиёт нашриёти, 1963. – 301 б.
14. Ражабов, Исҳоқ. Шарқ мусиқа атамаларининг қисқача луғати. – Т.: «Tamaddun» нашриёти, 2023. – 220 б.



15. Семенов А.А. Средневековый трактат по музыке Дарвиша Али. – Т., 1946. –87 с.

16. Семенов А.А. Проблемы источниковедения по истории музыки Узбекистана/ Доклад прочитанный 7 октября 1941 г. На объединенном заседании музыкального кабинета Научно-исследовательского Института Искусствознания и профессорско-преподавательского состава Ленинградской консерватории. Рук. В библиотеке Института Искусствознания АН РУз, шифр МИ С 30, №106, 1941.

17. Семенов А.А. Библиографический указатель восточной и европейской литературы о восточной музыке. Ташкент, 1938. Рукопись в библиотеке Института Искусствознания АН РУз, МИ, С-30, Ин.13, № 109.

18. Успенский В.А. Статьи, воспоминания, письма / Сост.: И.А. Акбаров. – Т.: Изд. лит. и искусства, 1980. – 384 с.

БУХАРСКИЙ ШАШМАКОМ: К 100- ЛЕТИЮ ПЕРВОЙ НОТНОЙ ЗАПИСИ ЦИКЛА

Равшан ЮНУСОВ,

кандидат искусствоведения, профессор,
Институт Узбекского национального музыкального
искусства им. Ю. Раджаби, профессор кафедры
«Истории и теории узбекского макома» (Узбекистан).

Аннотация: В статье рассматриваются место и роль, научное значение и практическая ценность исторически первой нотной записи Бухарского Шашмакома. Отмечается возросший ныне интерес к изучению документов, связанных с макомным искусством узбекского народа.

Ключевые слова: Бухарский Шашмаком, нотная запись, 100 летие, проблемы, изучение, совершенствование.

Аннотация: Мақолада Бухоро Шашмақоми илк нота ёзувининг ўрни, илмий ва амалий аҳамияти кўриб чиқилган. Ўзбек халқи мақом санъати тарихига оид ҳужжатларни ўрганишга қизиқиш сўнгги йилларда ортиб бораётгани қайд этилади.

Калит сўзлар: Бухоро Шашмақоми, нота ёзуви, 100 йиллик, муаммолар, такомиллаштириш.

Annotation. The article discusses the place and role, scientific and practical significance of the first ever musical notation of the Bukhara Shashmaqom. There has been an increased interest in the study of documents related to the maqom art of the uzbek people.

Key words: Bukhara Shashmaqom, musical notation, 100 years, problems, reverso context, improvement.

Ровно 100 лет тому назад по заказу Назирата (Комиссариата) Просвещения Бухарской Народной Советской Республики в Типо-литографии Т. Дортмана в Москве был выпущен широкоформатный (26 см. х 36 см.) нотный сборник общим тиражом 5000 (!) экземпляров. [8] По центру его суперобложки крупными буквами староузбекского алфавита отпечатано название монументального цикла национальной музыкальной классики - Шашмақом.

В изо-оформлении мягкой обложки заметна стилизация под восточный орнамент, и в композиционном плане всё выглядит свежо, оригинально. Так, куполообразная синяя каёмка, а по её краям зелёное поле удачно сочетаются с белым фоном по центру. Впечатанная русская версия названия сборника “Шесть музыкальных поэм (маком)”, а затем с продолжением: “Записанных В.А.Успенским в Бухаре” сообщает публикации предметную ясность. На переднем плане арабская вязь, читаемая как Шашмақом, красуется теперь в ярком цвете. На самом же верху помещены три небольшие фотографии: в центре – автора нотной записи В.А.Успенского, справа и слева от него выдающихся знатоков Шашмакома, - Ота Жалолиддина Назирова и Ота Ғиёса Абдуғани, - от исполнения которых была осуществлена нотная расшифровка. В нижней части обложки даны наименования шести макомов в староузбекском и русском написании.



Краткая предистория этого, по нынешним меркам действительно важного исторического события такова. С образованием в 1920 году Бухарской народной советской республики её молодое руководство, а также местная научная и художественная интеллигенция были крайне озабочены судьбами богатейшего культурного наследия родной Бухары. В том числе сокровищницы классического музыкального искусства обширного региона, под названием Шашмаком. С незапамятных времен высокое макомное искусство в изустной традиции питало в основном музыкальный быт образованной, зажиточной части населения городов, облагораживало и украшало культурную жизнь дворца эмиров, ценилось как духовное достояние всего народа.

Отказ от старого уклада жизни и начавшееся строительство новой государственной инфраструктуры высвечивают острую проблему документированного сохранения музыки Шашмакома для последующих поколений. Реализовать эту идею, как тогда представлялось, было возможно лишь посредством европейской нотации. Как известно, инициатором, организатором и руководителем этой первой в истории нотной расшифровки Шашмакома явился выдающийся представитель узбекской художественной интеллигенции первой половины XX века, в то время видный государственный и общественный деятель Абдурауф Фитрат (1886-1938). [6] Он также вошёл в историю как талантливый писатель, драматург, переводчик, крупный учёный - историк, филолог, политолог, искусствовед.

Выбор Фитрата пал на высококвалифицированного, накопившего ценный опыт собирания и нотирования традиционной музыки народов Средней Азии В. А Успенского. Напомним, будучи воспитанником Петербургской консерватории, Виктор Александрович прибыл ещё в 1917 году в Ташкент, где развернул активную деятельность в качестве музыкального этнографа, композитора и педагога. По предварительному соглашению с Назиратом просвещения БНСР он уже в начале 1923 года отправляется в Бухару для нотирования макомов и преподавания музыкально-теоретических дисциплин в Восточной музыкальной школе. В 1924 году работа над рукописью была завершена, под редакцией Фитрата и Н.Миронова подготовлена к печати, прошла проверку специальной комиссии и отправлена в Москву для издания.

В книге замечательного ташкентского ученого-музыковеда и педагога Яна Борисовича Пеккера, посвящённой жизни и творчеству В.А.Успенского, приводится дополнительная информация, которая заслуживает внимания. Автор книги пишет: “В специальном аттестате, выданном В.А.Успенскому по окончании его работы над макомами Народным комиссариатом просвещения Бухарской республики сказано: “Успенскому было поручено собирание и запись древних макомов. Успенский умело выполнил это поручение и тем оказал большую услугу в деле увековечивания восточной музыки. Были записаны макомы: 1) Ирак, 2) Рост, 3) Дугох, 4) Наво, 5) Бузрук, 6) Сегох, которые были проверены особой комиссией и одобрены научным Советом Наркомпроса. Наркомпрос выражает признательность Успенскому”. [4, с.50]

Выпущенный в Москве нотный альбом состоит из шести отдельных тетрадей, общий листаж которых составил 128 страниц нотного текста. Он включает в себя суммарно 48 инструментальных пьес, 116 песенных номеров, 11 из них объявлены

частями песенно-танцевального раздела каждого макома. Таким образом в нотной записи В.Успенского Шашмаком включает в себя 164 части.

Как известно, нотную расшифровку инструментальной и вокальной музыки макомов Успенский выполнял по игре на танбуре - ведущем струнно-щипковом инструменте в традиционной музыке, а также сольному пению. Это обстоятельство не могло не получить своего отражения в выборе фактуры нотного письма не только инструментальных, но и вокальных мелодий. Зная все подробности о ходе работы над записью из первых рук, В.М.Беляев ещё в 1935 году следующим образом охарактеризовал отношение В.А.Успенского к трудоёмкой работе в Бухаре: “Запись Шашмакома Виктор Александрович вел с чувством большой ответственности, с огромным увлечением, отдаваясь этому делу всем существом, работая иногда до полного изнеможения, много раз проверяя и контролируя себя.” [1, с.73-74]

И всё же, главным недостатком осуществленной нотной расшифровки явилось полное отсутствие поэтических текстов вокальных частей макомов. Увы, на конкретный вопрос: “О чём поют?”, ответа не было. Однако винить в этом В. А. Успенского было бы несправедливо. Поскольку позднее, в письме из Ташкента от 4 июля 1927 года, адресованном В. М. Беляеву, Виктор Александрович сообщал: “При первой возможности я все данные по Шашмакому тебе вышлю, кроме текстов вокальных номеров, которых я не делал, так как Фитрат этого не пожелал, хотя я ему доказывал, что это необходимо”. [5, с.234]

В попытках узнать причины устного распоряжения Фитрата некоторые современные авторы приводят правдоподобные доводы в пользу того или иного утверждения, и по большей части они носят обвинительный характер. [2, 9]. Однако в этом вопросе необходимо учитывать другие, на наш взгляд более важные обстоятельства. А именно, подтекстовку мог выполнить квалифицированный музыкант, владевший узбекским и персидско-таджикским языками. В таком случае со всеми стихотворными текстами, и особенно религиозного содержания, естественно, возникли бы непреодолимые преграды в московском издательстве. Поскольку Главлит, как орган государственного управления осуществлял цензуру всей печатной продукции. Обратим внимание, на титульном листе каждого макома в левом нижнем углу имеется надпись: Главлит № 25244. Тогда как главную цель проекта Фитрат видел в другом, а именно: в полном документировании музыкального текста Шашмакома. Хотя он несколько успокоил Успенского тем, что пообещал опубликовать поэтические тексты Шашмакома отдельной книжкой. К слову, невероятно, но факт, - в Узбекистане баязы – литературные сборники Шашмакома XIX - начала XX века до сих пор находятся в рукописном состоянии.

Кстати, в письме от 17.12. 1929 года В. М. Беляев пишет В. А. Успенскому из Ашхабада письмо, в котором обращают наше внимание такие строки: Раджабов (Нияз Раджабов работал в то время директором музыкальной школы в Бухаре) сделал записи текстов всего Шашмакома от Ата Джалола, которые тоже обещал переписать для меня”. [5, с.268] А это означает то, что ещё не всё потеряно.

Как отметил в своей статье «Из истории записи музыкального фольклора в Узбекистане» учёный-музыковед Ф. М. Кароматов: “ ... однако и в таком, далеко не полноценном виде данные записи “Шашмакома” представляют большой научный и практический интерес”. [3, с.22] Увы, поскольку это нотное издание было связано



непосредственно с деятельностью репрессированного Фитрата, благим намерениям не было дано осуществиться в полной мере. Даже в середине 1970-х годов на библиотечной карточке книги Фитрата по истории узбекской классической музыки в Фундаментальной библиотеке АН Уз ССР стоял штамп “Не выдавать”, чему был свидетелем автор этих строк. Тем не менее именно благодаря публикации труда В. А. Успенского музыкальная общественность впервые получила возможность через нотный документ и в инструментальном “обличии” ознакомиться с дошедшим в устной традиции Бухарским Шашмакомом, - уникальным творческим и исполнительским явлением восточного макомата.

В целом успешно реализованный В.А.Успенским весьма сложный, трудный и ответственный проект сохранил своё исторически непреходящее значение. Нотирование классической музыки устной традиции непосредственно от живого исполнения относительно законченных по форме и содержанию, к тому же циклических вокальных и инструментальных частей шести макомов создавало особые трудности. Главными информаторами были выдающиеся музыканты - старейшие мастера, знатоки музыки макомов, которые в недавнем прошлом служили при дворе эмира Бухары.

Музыкальная общественность страны и просвещенного музыкального мира впервые в истории получила возможность самостоятельно познакомиться с монументальным циклом классических музыкальных сочинений древней и средневековой Бухары. Они не только сохранялись в памяти и видоизменялись от поколения к поколению в качестве душевных реликвий, но звучат и радуют сердца слушателей и поныне во всё расширяющемся культурно-музыкальном пространстве.

В связи с отсутствием в нотной записи В. А. Успенского т.н. второй группы шуйба вокального раздела Шашмакома возникает резонный вопрос: это результат чьей-то недоработки или же отношение знатоков к макомным песенным образцам из творческого репертуара бастакоров более позднего периода? Они фигурируют в книге Фитрата под названием “шуйбача” и, кстати, рассмотрены автором обособленно. [8, с.22-24]. А это означает, что не является причиной объявления нотной записи Успенского неполной. Тем более, её общая картина заметно отличается по составу от последующих нотных записей, осуществленных в Узбекистане и Таджикистане по настоящее время.

Несмотря на отсутствие поэтического текста и второй группы шуйбе вокального раздела ценность нотации В.Успенского состоит в том, что в ней маком впервые получил письменное отражение как целостная музыкальная композиция, и как классически строгая, художественно совершенная её звуковая ткань. Не случайно в своей статье “Классическая музыка узбеков” автор характеризует макомные циклы Бухары и Туркестана “довольно сложной музыкально-философской системой”. [5, с.32]. В этом свете ещё больший интерес представляют творческо-исполнительские веяния и новации в свете эволюционных процессов, которые происходят в макомате в течение XX и начале XXI веков.

Научное значение нотной фиксации В.А.Успенским Шашмакома в наши дни вновь актуализируется. Поскольку изучение ценного артефакта может в близком будущем способствовать восстановлению утраченных в нынешней исполнительской практике нескольких инструментальных и вокальных частей, позволит сравнить

их с последующими нотными записями, предпринятыми разными авторами от различных информаторов.

В макомном творчестве, исполнительстве и макомоведении Узбекистана наблюдается невиданная доселе активизация научно-творческих поисков. На повестке дня не только бережное сохранение шедевров исторического прошлого, но и активное обновление содержания и форм, совершенствование нотных записей, стимулирование новых исполнительских интерпретаций, сочинение в макомных формах и жанрах. Словом, положено начало подлинному развитию и расцвету современного узбекского макомного искусства.

Что касается таких сравнительно новых определений, как “узбекский Шашмаком”, “таджикский Шашмаком”, “узбекско-таджикский Шашмаком”, “таджикско-узбекский Шашмаком”, “Шашмаком Юнуса Раджаби” и пр., - это, по всей видимости, весьма условные понятия. Если рассматривать данный феномен в строго историческом аспекте, то у Шашмакома одна родина – это древняя и средневековая Бухара. Прошедший XX век явился быть может самым сложным и весьма противоречивым в его многовековом пути развития.

В этом году на нашем календаре значится ещё одна памятная дата. Ровно 75 лет тому назад ушел из жизни В.А.Успенский, внесший огромный вклад в изучение и осмысление богатств узбекской национальной музыки, способствовал дальнейшему развитию музыкального искусства Узбекистана.

Список использованной литературы

1. Беляев В. М. Путь труда и энтузиазма. // В. А. Успенский. Статьи, воспоминания, письма. Издательство литературы и искусства им. Г. Гуляма. Ташкент, 1980.
2. Джумаев А. Б. Абдурауф Фитрат. Время, личность, культурная и научная деятельность. «Yangi kitob», Ташкент, 2022.
3. Кароматов Ф. М. Из истории записи музыкального фольклора в Узбекистане. // В сб: Вопросы музыкальной культуры Узбекистана, вып. 2. Издательство художественной литературы им. Г. Гуляма, Ташкент, 1969.
4. Пеккер Я. Б. Виктор Александрович Успенский. Государственное издательство художественной литературы Узбекской ССР. Ташкент, 1959.
5. Успенский В. А. Статьи, воспоминания, письма. (Составитель И. А. Акбаров). Издательство литературы и искусства им. Г. Гуляма. Ташкент, 1980.
6. Фитрат возглавлял Назират просвещения, Назират иностранных дел БНСР, занимал ряд других ответственных должностей, занимался научной, творческой и педагогической работой. Был репрессирован и расстрелян по сфабрикованному обвинению. В 1962 году реабилитирован. В 1996 году в Бухаре был открыт Мемориальный музей Абдурауфа Фитрата.
7. Фитрат. Ўзбек классик мусиқаси ва унинг тарихи. (Нашрга тайёрловчи Каримбек Ҳасан). “Фан”, Тошкент, 1993.
8. Шашмаком. Шесть музыкальных поэм (маком). Записанных В. А. Успенским в Бухаре. Издание Народного Назирата просвещения Бухреспублики. (Москва), 1924.
9. Шашмаком и бухарские евреи. Составитель М.Фазылов. Израиль, 2016.



ЎЗБЕК МАҚОМЛАРИДА НАВРЎЗ МАВЗУСИ

Шаҳноза ОЙХЎЖАЕВА,

*Ўзбекистон давлат консерваторияси доценти,
санъатшунослик фанлари номзоди
(Ўзбекистон)*

137

Ўзбек халқининг энг қадимий байрамларидан бири Наврўз, асрлар оша нишонланиб келаётган тантанали маросим бўлиб, у ҳақда илк бор кўҳна манбалардан бири Авестода маълумотлар келтирилган. Ушбу минг йилликларга гувоҳ бўлган миллий умумхалқ байрамида эса мусиқа алоҳида ўрин тутди. Шу нуқтаи назардан "... Наврўз байрами тадбирларига мавзу ва мазмун жиҳатдан ҳам бевосита, ҳам билвосита боғлиқ кўплаб мусиқий намуналарни эътироф этиш жоиз. Булар бирмунча содда кўринишдаги терма, лапар, ўлан, кўшиқ, тарона, ялладан тортиб, нисбатан мураккаб шаклдаги, аниқроғи бастакорлик соҳасига оид куй, ашула ва мақомларнинг чолғу ҳамда ашула йўлларида ўрин олган катта ҳажмли асарлардир. Табиийки, буларнинг барчаси мусиқий-тарихий қадриятларимизнинг ноёб, ажралмас ва ардоқли бўлагини ташкил этади"³⁶.

Маълумки, ўзбек мақомоти таркибида муайян дойра усуллари номини англатувчи асарлар билан бир қаторда, муайян ҳудудлар, мамлакат ва шаҳарлар номи, инсонлар исми (бастакорлар тахаллуси)ни билдирувчи намуналар ҳам кўплаб учрайди. Шуниси эътиборлики, улар орасида минг йилликлар оша бизгача етиб келган машҳур Наврўз байрамига бағишланган чолғу куйлари ва ашула йўллари ҳам мавжуд.

Куйида айнан қадимий ва ҳамиша навқирон ўзбек мақомлари таркибидан ўрин олган Наврўз номли чолғу ҳамда айтим асарлари хусусида сўз боради. Мазкур энг кўҳна байрамга атаб яратилган мақом асарлари тарихан мустақил ҳамда Ўн икки мақом тизими таркибига кирувчи мусиқий намуналарни ташкил этади. Хусусан, Наврўзи Сабо, Наврўзи Ажам, Наврўзи Хоро, Наврўзи Баётий, Наврўзи Араб номли асарлар муҳташам мақом тизимининг йигирма тўрт шўъбаси қаторида келади. Улардан Наврўзи Баётий ва Наврўзи Араб бизгача етиб келмаган, қолганлари эса мақомларимиз таркибидаги чолғу ва ашула йўллари сифатида учрайди. Жумладан, Наврўзи Сабо Шашмақом туркумининг Рост мақоми Наср шўъбаларидан бўлиб, ўзига хос куй йўли, лад-парда уюшмаси (соль миксолидий) ва авж қисмида янграйдиган намудлари билан ажралиб турадики, унинг Рост мақом йўлларида фарқи ҳам шунда кўринади. Мазкур шўъбанинг айнан Рост мақоми таркибидан ўрин олишига сабаб эса ушбу мақом лад-пардасининг ҳар томонлама қулайлигида бўлса керак. Мазкур шўъба

³⁶ Юнусов Р. Наврўз наволари // Миллий тикланиш газетаси. 19.03.1996 й., 11 (40)-сон.



ўтмишда Роҳавий мақомининг таркибий қисми бўлган экан³⁷. Мақомшунос олим Равшан Юнусов Наврўзи Сабога таъриф бериб, шундай ёзади: у "... Рост мақом йўлларида бутунлай фарқ қилади. Бу эса ўз навбатида Наврўзи Сабонинг ноёблиги, мусиқий қиёфасининг беназирлигидан далолат беради. У бошқа мақом намуналаридан қадимийроқ бўлиши ҳам эҳтимолдан ҳоли эмас"³⁸. Дарҳақиқат, Наврўз байрамининг яратилиш даврини назарда тутсак, унга атаб яратилган асарлар ҳам энг қадимийлардан бўлиши мумкин, албатта. Наврўзи Сабонинг куй тузилиши ўзига хос ва мураккаб бўлиб, етти хатни ташкил этади.

138

Ul oy rux - so - ri kim an - din ha
 me o - lam mu - nav - var - dur, La - to - fat o - si
 mo - ni av - ji - da xur - shi - di
 an - var - dur.

Бунда ҳар бир хат икки ва ундан зиёд жумлаларни ўз ичига олади, яъни дастлабки хат икки жумлалари бўлса, ундан кварта юқорида янгривчи миёнхат эса тўрт жумлалари кенгайтирилган қисми намоён этади, учинчи хат шўъба шакли қоидасига кўра, даромаднинг бир октава юқоридаги жаранги бўлмиш дунарни ўз ичига олса-да, унинг иккинчи жумласи айнан даромадга яқин пардаларда баён этилади. Навбатдаги тўртинчи, бешинчи, олтинчи ва еттинчи хатлар асарнинг авж қисмидир. Бунда Сегоҳ, Наво ва Ораз намудлари янграйди (маълумки, Наво ва

³⁷ Шу ўринда бир ҳолат эътиборни тортади: бу ҳам бўлса, Наврўзи Сабо асари баъзи манбаларда Бусалик мақомининг таркибида келса, бошқасида Роҳавий мақомига тегишли эканлиги кўрсатилади. Мақомдон олим И.Ражабов бунга қуйидагича изоҳ берган эди: "XIII-XV аср мусиқа рисолаларида маълум шўъбани мақомларнинг қайси бирига тегишли экани ҳам очиқ айтилмайди. XVI-XVII аср манбаларида ҳам бир мақомнинг иккитадан шўъбаси борлиги ҳамда уларнинг бири мақомнинг пастки қисмидан, иккинчиси эса юқори қисмидан олинганлиги ҳақида айтилса ҳам бу ҳақда рисолаларда келтирилган фактларни таққослаб кўрилса, қарама-қарши фикрларга дуч келинади. Масалан, Бусалик мақомининг шўъбалари Кавкабий рисоласида Ашийран ва Наврўзи Сабо деб кўрсатилса, бир номаълум муаллиф асарида Шаҳноз ва Наврўзи Сабо... деб аталади" (Ражабов И. Мақомлар. Т., 2006, 142-б). Ушбу чалкашликлар устида илмий изланиш олиб борган олим ўзининг кейинги китобида "Наврўзи Сабо баҳор манзараларини тасвирлайдиган Роҳавий мақомининг шўъбаси", - эканлигини таъкидлайди (И.Ражабов. Мақом асослари. Т., 2019, 68-б).

³⁸ Юнусов Р. Наврўз наволари // Миллий тикланиш газетаси. 19.03.1996 й., 11 (40)-сон.

Handwritten notes at the bottom of the page, including the number 138 and some illegible text.



Ораз намудлари Рост мақомига хос эмас). Шуниси эътиборлики, сўнгги еттинчи хатнинг учинчи жумласидан куй йўли миёнхат оҳанглари орқали даромад пардаларига тушиб, дастлабки хатни ўзига хос тарзда, қисман ўзгартиради ва ҳанглар билан асосий пардага келган ҳолда, шўъбани яқунлайди.

Наврўз номи билан аталувчи навбатдаги асар Сегоҳ мақомининг Наср шўъбалари таркибидан ўрин олган бўлиб, Наврўзи Хоро деб аталади. Мавжуд адабиётларда келтирилишича, Хоро сўзи тоғли-тошли жойни англатиб, Наврўзи Хоро эса “тоғлик аҳоли Наврўзи” маъносида номланган бўлса ажаб эмас. Шуниси диққатга сазоворки, Наврўзи Хоро ўзининг куй-оҳанг йўли билан Наврўзи Сабони эслатади. Фақат бу асар Сегоҳ лад-пардасига (ре дорийга) асосланади:

Ul oy rux - so - ri kim an - din ha
me o - lam mu - nav - var - dur, La - to - fat o - si
mo - ni av - ji - da xur - shi - di
an - var - dur.

Ҳар бири икки жумлали етти хатдан иборат мазкур ашула йўли ҳам мураккаб тузилишга эга. Унинг биринчи хати даромад, иккинчи хати миёнхат, учинчи хати дунаسر бўлиб, оҳанг ҳаракатининг муттасил ривожланишини намойиш қилади, ва айна пайтда ушбу хатларнинг иккинчи жумласи бир хил куй йўлидан иборатлиги эътиборни тортади. Навбатдаги тўртинчи, бешинчи ва олтинчи хатлар эса ўзига хос авж қисмини ташкил этиб, бунда Насруллои намуди (4-хат) янграйди, сўнгра даромаднинг бир октава юқоридаги жаранги, яъни тўлақонли дунаسر (5-хат) берилиб, миёнхатнинг ҳам (6-хат) баланд пардаларда муайян ўзгаришларга учраган ҳолда келиши кузатилади. Шундан сўнг куй ҳаракати аста пастлашни бошлайди (7-хат) ва давомли ҳанглар билан асарга яқун ясайди.

Сегоҳ мақоми таркибида ушбу мавзуда келувчи навбатдаги асар Наврўзи Ажамдир. Ажам сўзи арабчадан “Араблардан бошқа Шарқ халқлари” маъносида таржима қилинади. Демак, бундан “Ажам халқлари Наврўзи” деган маъно келиб чиқади.

Наврўзи Ажам шўъбаси ўзининг мураккаб куй-оҳанг тузилиши, мавзуси билан Сегоҳ мақомининг бошқа асарларидан буткул фарқ қилувчи ашула йўлидир. У ҳам аввалги номдош шўъбалар сингари етти хатдан иборат бўлиб, биринчи хатиданоқ, юқори пардалардан янграшни бошлайди:



Qa - yu qush - kim, qo' - nar bir pay - ka

ri Maj - nun mi - sol uz - ra

e - rur tan - za' - fi - din qush - dek ki,

qo'n - g'ay - lar hi -

lol uz - ra

Куй йўлининг бундай муттасил ривожланиши иккинчи, учинчи хатларда ҳам давом этиб, тўртинчи хатда бу ҳаракат Турк авжига олиб келади ва шу хатдан эътиборан умуман бутун асарнинг авж қисми бошланади, навбатдаги бешинчи ва олтинчи хатлар ҳам “Насруллои”ни ўз ичига олиб, салмоқли чўққини намоён этади. Сўнгра охири еттинчи хатдан бошлаб, фурувард қисми янграб, шўъбага яқун ясайди.

Таъкидлаш жоизки, Фарғона-Тошкент мақом йўллари таркибида ҳам Наврўзи Ажам, шунингдек, Ажам ва унинг тароналари каби туркумли ва туркумсиз машҳур чолғу асарлари мавжуд бўлиб, улар кўпроқ шу маҳаллий-муסיқий услубга мансуб Сегоҳ лад-парда тузилишида яратилган (фа ионий). Мазкур Наврўзи Ажам куйини Шашмақом таркибидаги Наврўзи Ажам шўъбаси билан ўзаро қиёсланганда улар ўртасида куй-оҳанг йўли, лад-парда уюшмаси, вазн-усули ва ўлчови жиҳатдан ҳеч қандай умумийлик кузатилмай, фақат номдош асарлар эканлиги маълум бўлади.



NAVRO'ZI AJAM

M.M.♩ = 104

M.M.♩ = 104

10

20

29

38

45

141

Ушбу мақом турини ўрганар эканмиз, Шашмақом туркумининг ҳар бир мақомитаркибида Уззол, Ушшоқ, Баёт, Ораз, Хусайний, Чоргоҳкаби бир неча мақом йўлларининг ўрин олиши, ва шулар қаторида Наврўз мақом намуналарининг ҳам борлиги алоҳида аҳамият касб этади. Шашмақом туркумидаги Наврўз асарлари жозибали Наср усулига боғланса, Фарғона-Тошкент мақом йўлидаги намуналар ранг-баранг дойра усуллари (асосан уфар) билан ижро этилади.

Наврўзга бағишланган мақом асарларини тинглар экансиз, инсон кўз ўнгида уйғонаётган табиат, барча ўсимлик оламининг кўм-кўк тусда товланиши, пушти ва оқ рангларда гуллаши, ариқларда шилдираб оқаётган шаффоф сувлар-у, қушларнинг гўзал сайраши намоён бўлади. Шу боис ҳам мазкур мақом турлари ўзининг энгиллиги, дилтортарлиги билан ажралиб, ижодкорлар учун ўзига хос илҳом манбаи саналади. “Бу борада шакл, жанр, услуб қамрови ҳам анча



кенгайганини кўрамиз. Толибжон Содиқовнинг “Баҳор” романи, Мухторжон Муртазовнинг “Навбаҳор”, Фахриддин Содиқовнинг “Сўлим баҳор”, Таваккал Қодиров ижросидаги “Фасли Навбаҳор”, Манас Левиеннинг “Ўрик гуллаганда” каби беназир асарлари”³⁹ шулар жумласидандир. Таъкидлаш жоизки, бундай гўзалижод намуналарини яратиш анъанаси замондош бастакор ва композиторлар томонидан изчил давом эттирилмоқда.

³⁹ Юнусов Р. Наврўз наволари // Миллий тикланиш газетаси. 19.03.1996 й., 11 (40)-сон.



Сехрана КАСИМИ,

Ведущий научный сотрудник отдела истории и теории музыки Института архитектуры и искусства НАНА, доктор философии наук в области искусствоведения, доцент кафедры азербайджанской литературы (Азербайджан).

143

Annotatsiya: *Biz maqolamizni ozarbayjon an'anaviy musiqasining ayrim muammolarini hal qilish bo'yicha takliflarga bag'ishladik. Keyingi yillarda mug'om barcha musulmon mamlakatlarida bo'lgani kabi Ozarbayjon musiqada madaniyatida ham rivojlanish bosqichiga kirdi. Maqolada biz an'anaviy musiqaning madaniy qadriyatlari haqida gapiramiz. Bu yerda o'rta asrlar Ozarbayjon musiqada arboblari va olimlarining asarlari va risolalari nomlari ko'rib chiqiladi. Maqolada biz musiqada maktabi va konservatoriyada o'qitiladigan mug'om haqida gapiramiz. Mug'om o'qitishni puxta egallagan har bir o'quvchi buyuk xonanda bo'la oladi. Sovet davrida Ozarbayjonda mug'om deyarli yo'q qilingan. Bundan tashqari, mug'omning keyingi davrdagi taqdiri ko'rib chiqilib, o'quvchilarning mug'omni o'zlashtirish yo'llari yoritilgan. Ozarbayjon bastakorlari, rassomlari, haykaltaroshlari va shoirlari uchun bitmas-tuganmas ilhom manbai bo'lgan ushbu madaniy an'ananing nechog'li ildizlari borligini, mamlakatimizdagi ustalarining ko'pligini, milliy madaniyatimizdagi muhim o'rnini Ozarbayjon tasdiqlaydi. Bir qator umumiy badiiy xususiyatlar Ozarbayjon mug'omini eron dastg'yaxlari, o'zbek-tojik shashmaqomlari, uyg'ur muqomlari, hind ragalari, arab nublari, turk taksimlari bilan bog'laydi va bularning barchasi umumiy badiiy an'analarni tashkil etadi. Shu bilan birga, mug'om san'ati ozarbayjonliklar tomonidan davlatchilik va ozarbayjonlikning asosini tashkil etuvchi asosiy madaniy qadriyatlardan biri sifatida qaraladi. Bu san'at Ozarbayjonda yashovchi talish, tog' yahudiylari, armanlar, lazginlar, gruzinlar, avarlar kabi etnik xalqlar orasida ham mashhur.*

Kalit so'zlar: *mug'om, an'anaviy musiqada, qadriyatlar, xonanda, janr, dasgah, san'at.*

Аннотация: *Свою статью мы посвятили предложению по решению некоторых проблем азербайджанской традиционной музыки. В последние годы мугам вступил в этап развития в музыкальной культуре Азербайджана, как и во всех мусульманских странах. В статье мы представляем культурные ценности традиционной музыки. Здесь рассматриваются названия произведений и трактатов азербайджанских музыкальных деятелей и учёных средневековья. Здесь же мы раскрываем значение искусства мугама, которое в современном периоде времени изучают ученики музыкальных школ, а также студенты средне-специальных и высших учебных музыкальных заведений. Освоив основы мугама, каждый ученик может стать успешным певцом. Мугам был практически отменён в Азербайджане в советский период времени. Кроме того, в этой научной работе рассматривается история мугама более позднего времени и освещаются пути освоения мугама студентами. В Азербайджане подтверждаются традиционные корни этой культуры, которая является неиссякаемым источником вдохновения для азербайджанских композиторов, художников, скульпторов и поэтов, а также количество её мастеров в нашей стране и важная роль в нашей национальной культуре. Ряд общих художественных черт связывает азербайджанский мугам*

с иранскими дастгяхами, узбекско-таджикскими шашмакомами, уйгурскими мукамами, индийскими рагами, арабскими нубами, турецкими таксимами, и всё это составляет общие традиции. Искусство мугама в то же время рассматривается азербайджанцами, как одна из главных культурных ценностей, составляющих основу государственности и народности. Это искусство также популярно среди этнических народов, проживающих в Азербайджане, таких как талыши, горские евреи, армяне, лезгины, грузины и аварцы.

Ключевые слова: мугам, традиционная музыка, ценности, ханенде, жанр, дастгях, искусство.

Annotation: *We devoted our article to proposals for solving some problems of Azerbaijani traditional music. In recent years, mugham has entered a stage of development in the musical culture of Azerbaijan, as in all Muslim countries. In the article we talk about the cultural values of traditional music. The names of works and treatises of Azerbaijani musical figures and scientists of the Middle Ages are considered here. In the article we are talking about mugham, which is taught at a music school and conservatory. Having mastered the teaching of mugham, every student can become a great singer. Mugham was practically abolished in Azerbaijan during the Soviet period. In addition, the fate of mugham at a later time is considered and the ways of students mastering mugham are highlighted. Azerbaijan confirms the roots of this cultural tradition, which is an inexhaustible source of inspiration for Azerbaijani composers, artists, sculptors and poets, the number of its masters in our country and its important role in our national culture. A number of common artistic features connect Azerbaijani mugham with Iranian dastgyakhs, Uzbek-Tajik shashmaqoms, Uyghur muqams, Indian ragas, Arabic nubs, Turkish taksims, and all this constitutes common artistic traditions. At the same time, the art of mugham is considered by Azerbaijanis as one of the main cultural values that form the basis of statehood and Azerbaijaniness. This art is also popular among ethnic peoples living in Azerbaijan, such as Talysh, Mountain Jews, Armenians, Lezgins, Georgians and Avars.*

Key words: *mugham, traditional music, values, khanand, genre, dasgah, art.*

Мугам уже изучается, как наука в азербайджанской музыкальной культуре. Искусство мугама является неотделимой частью музыкальной культуры Азербайджана. В современном мире исследования этой сферы основываются на изучениях и глубоких познаниях учёных нашей страны. Любители искусства во всем мире уже полюбили азербайджанский мугам, потому что эта наука – глубокая, заставляющая задуматься область, имеющая философский смысл. Азербайджанский мугам был принят во всём мире, как наука соответствующая философскому содержанию и определяющая возможности развития, а также способствующая уменью задуматься.

Мугам – это общее название (крупнейшего) циклического жанра традиционной музыки Азербайджана, (оно) который применяется во всех разновидностях музыкальных форм народа и имеет отдельные названия. применимо ко всем видам форм мугама, поскольку каждая из них имеет своё отдельное название. Основными музыкальными формами, представляющими этот жанр, являются дастгяхи (вокально-инструментальный или же инструментальный, мугам (вокально-инструментальный, сольно-инструментальный и сольно-вокальный), а также ударные-мугамы.



Дястгях – по своему масштабу и художественному замыслу является самым содержательным среди всех форм мугама в азербайджанской музыке.

Вокально-инструментальные дястгяхи (самый ранний вид дястгяхов) были широко распространены в Азербайджане в XIX веке, в основном в городах Шуша, Шемаха, Баку, Гянджа, Лянкяран, Шеки. Свое первое научное определение Дястгях получил в трактате «Вюзух (Вузух в энциклопедии) уль-аргам» (1884 г.) азербайджанского учёного Мир Мёхсун (Мохсена) Навваба Карабахи. Несмотря на это, они не имели фиксированных принципов формы вплоть до 20-х годов XX века. Один и тот же Дястгях можно исполнить в разных формах: в вариантах карабахской, бакинской и шамахинской школ мугама.

В 1922 году преподавание мугама было включено в программу первого музыкального учебного заведения европейского типа, открытого в Баку. Создание учебной программы в конечном итоге привело к значительным реформам в структуре азербайджанских учебных заведений и относительной унификации традиционных районных школ. По распоряжению Узеира Гаджибейли (1885-1948) наиболее влиятельная группа музыкантов того времени (Мирза Фарадж Рзаев, Мирза Мансур Мансуров, Ахмад Хан Бакиханов, Сеид Шушинский, Зульфи Адигёзалов) разработала сокращённые учебные версии Дястгяхов. В 1920-1930-е годы наряду с учебными версиями применялись и расширенные версии великих мастеров музыкального искусства того времени. Но позже исполнения сокращённых версий стали укреплять свои позиции в концертной практике, радиоспектаклях и грампластинках. В 60-70-е годы многие мелодии, исполнявшиеся в азербайджанских дястгях в первые десятилетия XX века, уже были забыты. У. Гаджибейли сказал: «Если песни от руки записаны, собраны и сохранены, то, конечно, никто не сможет публиковать их под своим именем. И в то же время эти песни не пропадут, не будут быстро забыты и уничтожены» [3, с. 183-184].

Вокально-инструментальная основа сочетает в себе фиксированный музыкальный размер («Дерамед», «Теснифы», «Ренги») и свободные импровизационные партии («Бярдашт», «Майе», «Шобат»). В некоторых мугамах имеются также разделы, сочетающие в себе оба вида мелодии одновременно (зерби-мугам). «Дерамед» и «Бярдашт» — вступительные инструментальные пьесы. Третья часть «Майе» (первичная основа, в переводе «закваска теста») — это основной и самый крупный отдел в каждом Дястгях. «Дерамед», «Бярдашт» и «Шобат» — важнейшие части инструментального вокала, определяющие движение и логику его формы. «Теснифы» и «Ренги» добавляют ему красоты (вокально-инструментальные мелодии песенного типа) и (преимущественно инструментальные произведения танцевального типа). Их выбор зависит от желания, вкуса и художественного чутья исполнителя.

Искусство мугама неразрывно связано с классической поэзией. Ряд мелодий в мугамах носят названия поэтических форм месневи, сагинамя, семай, шахрашуб, дубейти, что указывает на связь этих мелодических форм с одноимёнными поэтическими формами, а возможно и на их происхождение. Вокальные мелодии мугама исполняются стихами, написанными в количественной мере аруз, адаптированной к особенностям азербайджанского языка. Газель — это классический поэтический жанр и форма поэзии, которая входит в основу исполняемого в

мугама. Сегодняшние певцы всё чаще обращаются к газелям Алиаги Вахида (XX в.), который относится к числу поэтов-классиков Азербайджана. Помимо газелей, могут использоваться и народные стихи в мугамах (преимущественно ударных мугамах, «зерби мугам»), а также куплетах или поэтических формах Баяты. Певец волен в выборе стихов, но в то же время он должен учитывать музыкальную природу исполняемого им мугама, например: газели выбранные для его мугама «Раст» с его ярким музыкальным колоритом – это «Хумаюн», который вызывает по характеру глубокую печаль, данной У.Гаджибейли. Он не подходит для мугама или мугама «Щюцтяр», который часто исполняется в религиозных и траурных церемониях [3, с.21].

До начала XX века, азербайджанские певцы придерживались традиции исполнения мелодий мугама на персидские стихи. Знаменитый азербайджанский певец Джаббар Гаръягдыоглу (1861-1944) положил конец этой традиции. Начиная с него озвучивание мугамов на азербайджанском языке стало традицией в Азербайджане, как и во всём Южном Кавказе, где азербайджанские мугамы пользуются большой популярностью. Инструментальные разновидности мугама основаны на том же строении и принципах расширенной формы, что и вокально-инструментальные виды, только лишь с той разницей, что в инструментальных композициях, как правило не исполняются Дерамед, «Бярдашт» и «Тесниф».

Вокальный мугам (без инструментального сопровождения) используется в обрядах или трауре, исполняется с религиозными или траурными стихами, написанными в поэтических формах газели и г асиды.

Ударные мугамы (Зярби мугам) (их еще называют ритмическими мугамами) состоят из одночастной вокально-инструментальной композиции на одном ладе и относятся к самостоятельной группе малых форм мугама. Среди 18 известных образцов этого жанра в музыкальном опыте XIX века в настоящее время имеются «Карабах щикястяси», «Щирван щикястяси», «Кясмя щикястя», «Зярби-Симайи-Щямс», «Зярби-Мянсурия», «Аразбары», «Овшары», «Маани», «Хейрати» и они сохранили свою популярность. Характерной чертой этих произведений является сочетание свободных вокальных мелодий (обычно в высоком регистре) с ритмичными инструментальными сопровождениями. Имеются также и инструментальные образцы этого жанра, выдержанные в определенном макеме («бехрли хава») («Хейдари») [6].

Литературно-музыкальные меджлисы в городах Азербайджана в 20-е годы 19 века и начала XX века сыграли большую роль в распространении мугамного исполнительства и его профессиональном развитии. Наиболее известные из них – «Меджлиси-Фярамушан», «Меджлиси-Унс», «Общество музыкантов» в Шуше, «Бейтус-Сяфа» и «Музыкальный меджлис Махмуд Ага» в Шемахе, «Мясмя-уш-щуара» в Баку, «Дивани-хикмят» в Гяндже, «Анджуман-уш-щуара» в Ордубаде, «Фовджуль-фюсяха» в Ленкаране. На этих меджлисах собирались поэты, писатели, музыканты, интеллектуалы, знатоки и ценители классической поэзии и музыки. Они внимательно слушали мугамы, вели дискуссии о тонком исполнении музыки и поэзии. Упомянутые нами выше меджлисы сыграли большую роль в профессиональном становлении азербайджанских исполнителей мугама XIX – начала XX веков.



Помимо мечетей определенный уровень образования имела школа рёвзаханов (исполнители музыкального репертуара в обрядах). Здесь мальчиков с хорошими голосами учили грамотно петь мугамы и правильно произносить классические стихи. До 20-х годов XX века эти школы были единственными учебными заведениями для профессионального развития исполнителей мугама [4].

В современную эпоху мугам преподается, как наука в музыкальных школах. Неверно называть мугам устным народным творчеством. Мугам действует на сердца людей и заставляет думать. Для того чтобы исполнять мугамы, музыканту необходимы исключительная память и музыкальное чувство, навыки импровизации, т. е. композиторское мастерство и талант, а также научные знания и высокое образование. Профессиональный музыкант должен знать весь репертуар мугама, чтобы научиться выступать публично без репетиций и исполнять любой мугам. Певец должен хорошо знать классическую поэзию и аруз, иметь диапазон голоса желательно с протяжённостью в две октавы. Инструменталист (сазенде) должен уметь играть мугам в двух вариантах: как в сольном, так и в сопровождении, которые отличаются друг от друга. Исполнитель мугама считается мастером (устад), если он соответствует этим требованиям.

Как в прошлом, так и сейчас процесс обучения искусству мугама передаётся новому поколению в известной форме – от учителя к ученику. Учитель играет фрагменты мелодии, ученик повторяет её до запоминания, после чего переходит к следующей части мелодии и так до тех пор, пока ученик не запомнит полностью всю мелодию. Часто учащиеся используют дома компакт-диски с выученными наизусть мугамами, а также приносят на занятия диктофон для записи выученной мелодии и рекомендаций учителя [1].

После установления советской власти в Азербайджане, особенно с 1930-х годах, музыкальная культура находилась под полным контролем государства. Политика советского государства «железного занавеса» надолго закрыла доступ азербайджанской музыке в международное музыкальное пространство. В начале XX века, когда восточное искусство вызвало интерес у западной публики, ни азербайджанские музыканты, ни традиционные музыканты советского Востока не имели к нему свободного доступа находясь в зависимости от политической ситуации. Соответственно, в художественном пространстве Запада арабская, иранская и турецкая традиционная музыка занимала больше места, чем музыкальная культура Ближнего Востока. Помимо утраты позиций азербайджанского мугама в зарубежном культурном пространстве, нигилистическая тенденция, выраженная в известных лозунгах 20-х и 30-х годов прошлого века («долой тар!», «долой мугам») постепенно подорвала социальный статус искусства мугама.

Начиная с 90-х годов XX века искусство азербайджанского мугама стало постепенно привлекать внимание слушателей, специалистов и менеджеров во всём мире. Традиционные музыканты Азербайджана участвуют в международных фестивалях, гастролируют по всему миру, а их диски издаются на крупнейших студиях звукозаписи Запада.

Искусство мугама было и остаётся источником вдохновения творчества азербайджанских композиторов XX века. В 1908 году в Баку была поставлена первая опера композитора Узеира Гаджибейли, которая положила начало

профессиональному музыкальному театру в Азербайджане в связи с чем мугамы дали жизнь многим музыкальным произведениям и новым жанрам в музыкальной культуре республики. Вице-президент и первая леди Азербайджана, взявшая на себя почётную роль и ответственную миссию, получила признание, уважение и глубокое доверие своего народа. Внесённый Мехрибан ханум Алиевой большой вклад в развитие народной музыки, наших уникальных мугамов, поэзии неоспорим. Богатая музыка азербайджанского народа имеет древнюю историю. Народная музыка, льющаяся из сердец людей хрустальным горным родником, жила веками, развивалась, передавалась из поколения в поколение и дошла до наших дней.

Гусейнгулу Сарабский, выдающийся азербайджанский мыслитель, пишет: «Мугам, который является современным для нас, – это мугам Азербайджана. Я и другие азербайджанские певцы не учились у иранских или арабских певцов и не освоили их исполнение. Наша музыкальная школа – это школа азербайджанских певцов и школа азербайджанских любителей. Приведу пример «Карабах шикастеси», которых известно четыре вида. Могу с абсолютной уверенностью сказать, что эти мугамы принадлежат только азербайджанскому народу. Где бы я ни был, когда играют «Карабах Шикастеси», я знаю, что исполнитель — азербайджанец» [2].

Художественная ценность азербайджанского мугама, его высокое значение, как для национальной культуры, так и для культуры всего человечества было признано в 2003 году престижной международной организацией ЮНЕСКО. Организация ЮНЕСКО объявила искусство мугама «одним из шедевров устного и нематериального культурного наследия человечества». Фонд Гейдара Алиева подготовил издание «Энциклопедия мугама», посвящённое азербайджанскому мугаму, и 17 сентября 2008 года во дворце «Гюлистан» состоялась презентация этого проекта. В церемонии приняла участие первая леди Азербайджана, президент Фонда Мехрибан Алиева. В издание вошли «Энциклопедия мугама» и сборник «Азербайджанские певцы», содержащий записи выдающихся мастеров мугама Азербайджана. Издание «Энциклопедия мугама» содержит большой объём информации – около 1300 статей, толкования терминов, связанных с мугамом, сведения о творчестве исполнителей и композиторов мугама. Мехрибан Алиева является председателем редакционной коллегии и главным редактором книги.

Сборник «Азербайджанские певцы» состоит из 6 альбомов: «Певцы Карабаха», «Мугам дядтгяхлары», «Молодые певцы», «Мастеры певцы» (певцы-мужчины) и «Мастеры певцы» (певцы-женщины), 5 компакт-дисков и «Энциклопедия Мугама», который представляет собой мультимедийный диск. Всего 20 компакт-дисков, вошедших в этот сборник, включают столетние записи с начала XX века до начала XXI века. В сборнике представлены мугамные Дядтгяхи, короткие номера мугамов, ударные – Зерби мугамы, Икасты, Теснифы и народные песни в исполнении мастеров и молодых певцов. В альбом «Карабахские певцы» вошли записи выдающихся азербайджанских певцов, принадлежащих карабахской школе мугама. В их числе мугамы, классические и народные песни в исполнении певцов среднего и младшего поколения, продолжающих традиции этой школы, а также сохранившиеся на грампластинках исполнения певцов, получившие популярность в начале XX века.



Все мугамные дастгяхи, мелкие номера мугам, ударные-зарби мугамы, шикасты, таснифы и красочные варианты их исполнения собраны в альбоме «Мугам Дястгяхлары». Альбом «Master Singers» состоит из двух частей: исполнителей мужчин и женщин. В разделе «певцы» альбома «Мастер-певцы» представлены мугамные Дястгяхи, короткие номера мугамов, ударные-Зярби мугамы, шикасты, теснифы и народные песни в исполнении певцов-мужчин, принадлежащих к разным поколениям, регионам исполнительских школ Карабаха, Баку, Ширвана и т.д. Эти районы Республики имеют важное значение в развитии азербайджанского искусства мугама. В разделе «певицы» альбома «Устад Ханяндяляр» представлены записи певиц, сыгравших важную роль в развитии азербайджанского искусства мугама.

149

В азербайджанской музыке термин «мугам» одновременно означает такие категории, как макам, мелодии и жанр. В трактате выдающегося азербайджанского теоретика музыки, исполнителя и композитора Абдулгадир Марагалы, который жил в XIV веке, мугамы были разделены на 12 основных макамов: Буселик, Навва, Ушшаг, Раст, Ирак, Исфахан, Зирафкенд, Бозорг, Рахави, Хусейни и Хиджаз. В настоящее время азербайджанская музыка имеет не только семь основных моментов мугамов – Раст, Шур, Сегах, Чахаргах, Баяты-Щираз, Хумаюн, Щуштяр, но и многочисленные тональные варианты такие, как – Махур, Дугях, Баяты-Гаджар, Харидж сегах, Орта сегах, Мирзе Хусейни, Харич сегах, Йетим сегах и другие, которые также называются мугамами.

Искусствомугама является важной частью устного наследия профессиональной музыкальной культуры Азербайджана, которое имеет значимые традиции и глубокие корни в истории азербайджанского народа. Корни этой культурной традиции в Азербайджане подтверждаются количеством её ценителей в нашей стране, а также значимой ролью в национальной культуре, которая является неиссякаемым источником вдохновения для азербайджанских композиторов, художников, скульпторов и поэтов. Ряд общих художественных черт связывает азербайджанский мугам с иранскими дастгяхами, узбекско-таджикскими шашмакомами, уйгурскими мукамами, индийскими рагами, арабскими нубами, турецкими таксимами, и всё это составляет общие традиции восточной музыки. В то же время искусство мугама воспринимается азербайджанцами, как одна из главных культурных ценностей составляющих основу национального самосознания и народности. Это искусство также популярно среди этнических групп, проживающих на территории Азербайджана, таких как талыши, горские евреи, армяне, лезгины, грузины и аварцы.

Литература

1. Aslanoglu, A (2004). Mugham poetry and perception. Elm.
2. Архив ГК.Сарабского. Институт рукописей им. М. Физули, ф. 15, л. 26. 23. Гаджибейли У. Основы азербайджанской музыки
3. Насибейли, Ü. (1985). *Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları*. Bakı, Yazıçı, 21
4. Насибейли, Ü. (1985). *Seçilmiş əsərləri. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər*. Bakı
5. İsmayilov, M.S. (1984). *Azərbaycan xalq musiqisinin janrları*. Bakı.
6. Şuşinski, F . (1985). *Azərbaycan xalq musiqiçiləri* Bakı. Yazıçı.

Web Site

http://musbook.musigi-dunya.az/az/history_inf.html

<https://www.shagird.info/t/ebdulqadir-maragayi-ve-hafiz-lelenin-oxsar-cehetidir/84116-1>

https://az.wikipedia.org/wiki/Mir_M%C3%B6hs%C3%BCn_N%C9%99vvab

<https://fayllar.org/maruzalar-matni-mavzu-ozbek-xalq-musiqasi-janrlari.html?page=3>

https://uz.wikipedia.org/wiki/Fayzulla_Karomatli



ИЗ ИСТОРИИ БУХАРСКОГО ШАШМАКОВА

Бахтиёр АШУРОВ,

Руководитель отдела по подготовке научно педагогических кадров Государственной консерватории Узбекистана, PhD, доцент (Узбекистан).

151

Аннотация: Если научной основой классической музыки эпохи Тимуридов была универсальная теория ладовых и ритмических кругов – «илми адвор» («теория кругов»), то теоретической базой действующих жанров узбекской классической музыки, становится по существу новая ладовая система, которая в устной практике получило обобщенное название «Шашмаком». По некоторым другим источникам «Музыкальный Шашмаком». Вопросы претворения универсальной ладовой системы «двенадцати макомов» в новую ладовую систему под общим названием «макомат» является предметом настоящего исследования, посвященного его действующей жанровой системе.

Ключевые слова: музыка, маком, история, жанр, стиль, теория, практика, Шашмаком.

Annotation: If the scientific basis of classical music of the Timurid era was the universal theory of modal and rhythmic circles - "ilmi advor" ("theory of circles"), then the theoretical basis of the current genres of Uzbek classical music becomes essentially a new modal system, which in oral practice received a generalized name "Shashmakom". According to some other sources "Musical Shashmakom". The issues of translating the universal mode system of "twelve makoms" into a new mode system under the general name "makomat" is the subject of this study, dedicated to its current genre system.

Key words: music, maqom, history, genre, style, theory, practice, Shashmaqom.

Бухарский Шашмаком сегодня – это живая традиция, реально устоявшаяся на практике многоуровневая и многоплановая грандиозная музыкальная архитектура. Этот уникальный свод, пожалуй, не имеет аналога в музыкальной карте всего региона Центральной Азии.

Бухарский Шашмаком, как музыкальный феномен, имеет гетерогенную природу. С одной стороны, корни его восходят к древнейшим музыкальным традициям региона, как религиозно-культурного, так и светского содержания.

Музыкальный Шашмаком и его каноны, несмотря на свою огромную художественно-эстетическую значимость в жизни общества, развивается и передается из поколения в поколение как духовный реликт изустно. Вернее сказать, свободно, конечно же, в рамках определенных незыблемых правил.

Понятие «жанровый стиль», как единства высшего порядка, помимо средств музыкального языка – лада, усуля (метроритма), таснифот (композиций), включает множество других внешних не музыкальных и внутренних музыкальных факторов: формы бытования, место и время исполнения, соотношение голоса и инструмента, материальную базу и иные атрибуты. В данном случае, мы сосредотачиваем внимание, главным образом, на музыкально-стилистические признаки жанров и форм. И в первую

очередь, на научно-теоретические основы, которые наиболее полно и разносторонне выражены в действующей практике узбекского макомного искусства.

В связи с использованием терминов «макомат» и «шашмаком» в ладовом значении, как близких и взаимодополняющих понятий, необходимо внести некоторые уточнения. Дело в том, что в письменных источниках слово «Шашмаком» встречается первый раз в анонимном трактате, который датируется 1204/1793 годом.

Конечно же, это не есть дата зарождения Шашмакома в качестве жанра или музыкальной формы. Введение в обиход понятия «Шашмаком», на наш взгляд связано с тем, что оно исходит из устной практики, жаргона мастеров, без каких-либо научных критериев. И это происходит, именно, в то время, когда на первый план выходит так называемая «устная теория». Действительно, после известных сочинений Наджмиддина Кавкаби и Дарвиша Али Чанги, во всем регионе не было написано ни одного научно-теоретического музыкального трактата, в собственном смысле этого слова.

В трактате Наджмиддина Кавкаби имеется краткое описание музыкальной формы под названием «Куллият», который представляет свод обиходных ладовых и ритмических формул своего времени. Во всяком случае «Куллият – Шашмаком» по существу является непосредственным преемником «теории кругов» или как еще его называли в обиходе «системы двенадцати макомов», господствовавшего в эпоху расцвета узбекской классической музыки, имевшего место в Самарканде и Герате в XIV-XV веках.

Следует отметить, что в отношении нашего региона, преемственные связи между ними налицо. И имеются достаточные основания считать, что Бухарский Шашмаком, как целостная музыкальная модель, составляет корневую основу действующей жанровой системы узбекской классической музыки и всего макомата Центральной Азии.

Вековые традиции Бухарского Шашмакома, как целостной музыкальной системы, пронизаны духом рационализма, имеют глубокую и прочную научно-теоретическую основу. Такая двойственная природа Бухарского Шашмакома (гармония свободы и канона, устности, вариантности и незыблемости канонов) позволяет рассматривать его как традицию, освещенную практикой, правила которой не регламентированы в специальных письменных трактатах-уставах, а функционируют как мысль-идея, являющаяся ее органической частью. Музыкальный трактат выдающегося ученого Наджмиддина Кавкаби (1470-1533), как нам представляется, заложившего основы «Куллията-Шашмакома» завершается следующими сакральными словами: «музыка – есть тайна тайн, доступная избранным праведникам, наделенным трезвым умом и здравым чутьем»⁴⁰.

Исходя из этого положения, следует иметь в виду, что как таковая история Бухарского Шашмакома даже для самих мастеров-носителей непостижимая и сокровенная тайна этой древнейшей живой музыкальной традиции. Многовековые потоки мелоса родной земли, как устоявшаяся священная традиция, воспринимается ими в качестве второй веры, после Единого Бога (Аллаха), безотносительно времени его зарождения.

⁴⁰ Наджмиддин Кавкабий. Рисолаи мусикий. Уз ФАШИ. Инв. №468.



В этом отношении Шашмаком грандиозный музыкальный свод в системе макомата, не имеет аналога не только в пространственном или временном измерении, но и в отношении языка музыкального мышления. В недрах Бухарского Шашмакома и родственных жанров узбекского макомата имеются еще немало заведомо скрытых и далеко не опознанных символов, которые в своей основе восходят к древнейшим пластам музыкально-поэтического творчества.

«Бухарский Шашмаком», «узбекская классическая музыка» и «макомат» – предстают понятиями подвижными в зависимости от историко-политического контекста. Ибо с начала XVI века, город Бухара – столица крупнейшего государства на территории Центральной Азии, которая имела все предпосылки для расцвета классической поэзии и музыки.

Известно, что всякая запись, в том числе и нотная, собственно говоря, представляет собой текст – систему условных знаков и алфавит, обустроенный по правилам данной науки. Как известно, в Шашмакоме два таких основных правила – это законы его ладового и ритмического строения. В.Успенский, интеллектuala высокого порядка с редкой феноменальной музыкальной памятью, в общем-то, не имея каких-либо теоретических знаний о Шашмакоме (их просто неоткуда было взять русскому этнографу), благодаря здравому чутью и трезвому уму, смог правильно разобраться в своем предмете исследования, уловить логику ладового и ритмического строения Шашмакома. Сегодня, знакомясь с нотными текстами В.Успенского, можно только удивляться их профессиональному качеству и тому, как он ориентировался в сложных ладовых и ритмических конструкциях макомов.

Конечно же, с позиций современного макомоведения, в сборнике В.Успенского можно было бы усматривать и отдельные упущения. Например, сетовать на то, что отсутствуют вербальные тексты в вокальных частях. Или же на то, что общий свод Шашмакома не представлен в полном объеме, а зафиксирован только так называемое его «основное каноническое ядро». Эти доводы уместны, но опять-таки только с позиции нынешнего дня.

Литература:

1. О.Матякубов. Макомот. Т., 2004.
2. Б.Ашуров. Мусикий манбашуносли. Т., 2023.

TURK MUSIQASIDA XII ASRDAN XX ASRGACHA O'ZGARIB RIVOJLANGAN MAQOM NAZARIYOTI VA O'QITISH SHAKLLARI BO'YICHA QIYOSIY TADQIQOT

Nesrin FEYZOĞLU

Ataturk Universiteti Turk musiqasi davlat konservatoriyasi Turk san'ati musiqasi bo'limi o'qituvchisi, professor, doktor (Turkiya).

Annotatsiya: Maqomlar turk musiqasining asosini tashkil etuvchi va ko'plab tadqiqotlar olib borilgan mavzulardan biridir. Bugungi kunga qadar maqom tahlillari to'g'risida ko'plab nazariy kitoblar yozilgan bo'lsa-da, maqomning shakllanishi, ularning negizi, tarkibi, rivojlanish xususiyatlari, nomlari, tasniflari va maqom bilan bog'liq o'qitish usullari hali ham jiddiy tadqiqotlarni kutmoqda. Turk musiqasi tarixi o'rganilganda, maqom tuzilmalarining ildizlari dunyo geografiyasida juda keng maydonga tarqalganligi ko'rinadi. Musiqamiz turli madaniyatlar bilan qorishib va ta'sir o'tkazgib, boy maqom tizimi shakllangan. Turk musiqasi maqom ilmining asosini tashkil etuvchi eng muhim manba xalq hikoyalari, xalq qo'shiqlari va xalq o'yinlari bilan uzviy bog'liq bir butunlikni tashkil etuvchi Uyg'ur o'n ikki maqomidir. Maqomlarimiz bo'yicha ilk tizimli tadqiqotlar Uyg'ur davriga tegishli. Turk musiqasida maqom tushunchasini uyg'ur turklari haqidagi manbalarda uchratish mumkin. VI asr o'rtalari Yarken hukumdori Sulton Abdurrashidxon homiyligida uyg'ur maqomlari bo'yicha davrning eng yirik va keng qamrovli tizimlashtirish harakati amalga oshirilib, ilk rasmiy musiqa ta'limi shu davrda boshlangan. Maqomlarimizning boy musiqiy xususiyatlari va turlari haqida ko'plab qadimiy manbalarda so'z borgan. Bu manbalar, IX asrdan boshlab yozila boshlagan qo'lyozmalardir. Edvar (Advor) deb nomlangan qo'lyozmalar musiqa haqidagi nazariyalarning bugungi kungacha yetib kelishiga imkon berdi. Bu qo'yozma XIV asrdan XVIII asrgacha bo'lgan davrda maqom ta'limotiga oid eng to'liq ma'lumotlarni o'z ichiga olgan nazariy va uslubiy manba hisoblanadi. XIX asr G'arbning ta'sirida madaniyatimiz bilan birgalikda musiqamizning asosini tashkil etgan maqom mazmuni, tuzilishi g'arb shakliga kira boshladi. Bu o'zgarishlarga mos nazariy tadqiqotlar olib borildi, ta'lim tizimimiz va musiqa madaniyatimizga mos kelmaydigan usullar ishlab chiqildi. Bu jarayon Respublikaning e'lon qilinishi va G'arb musiqa siyosati bilan yanada mustahkamlandi. Maqomlarimizning salmoqli qismi qayta ishlanib, kelajak avlodga to'liq shaklda yetkazilmagani uchun ayrim nomlari, asarlari, ohanglari unutilib ketdi. An'anaviy ta'lim davrida ustoz-shogird an'analariga asoslanib, edvar qo'lyozmalari orqali o'qitilib, yetkazilib, bugungi kungacha saqlanib qolgan musiqamiz o'z madaniyatimiz va musiqa tizimimizdan ajralib qolganligi sababli nazariya ayrim holatlarda asossiz va usulsiz tayyorlandi. Ushbu maqolada kuzatish va qiyoslash usullaridan foydalangan holda maqom nazariyasi, o'qitish uslublaridagi o'zgarishlar, bu holatning sabab va oqibatlarini tanqidiy muhokama qilinadi.

Kalit so'zlar: Turk musiqasi, maqom, edvar, musiqa o'qitish metodikasi.

Аннотация: Макам является одним из монументальной искусством, составляющих основу турецкой музыки и по которому было проведено бесчисленное количество исследований. К настоящему времени по анализу макамов написано немало теоретических книг. Но формирование, основа, состав, особенности развития, названия, классификации и методы обучения связанные с макамом все



еще требуют серьезных исследований. Если изучить историю турецкой музыки, то можно увидеть, что корни структур макама распространяются на обширную территорию мировой географии. Наша музыка столкнулась и оказала влияние на многие культуры, с которыми мы взаимодействуем и сформировалась богатая система макамов. Важнейшим источником, составляющим основу знаний турецкого музыкального макама, являются уйгурские “Двенадцать макама”, которые образуют органическое единство с народными сказаниями, народными песнями и народными танцами. Первые систематические исследования наших макамов относятся к уйгурскому периоду. Понятие макама в турецкой музыке можно найти в источниках об уйгурских турках. В середине 6-го века во время династии Яркен под эгидой султана Абдуррешид-хана было осуществлено крупнейшее и наиболее всеобъемлющее движение по систематизации того периода по уйгурским макамам, и в этот период началось первое формальное музыкальное образование. Богатые музыкальные особенности и разновидности наших макамов рассматриваются во многих старинных источниках. Эти источники рукописи, которые начали писать с 19 века. Рукописи под названием “Эдвар” позволили теориям о музыке дойти до наших дней. Эдварские исследования выступают как теоретические и методические источники, содержащие наиболее полную информацию о преподавании макамов, особенно с XIV по XVIII век. Параллельно с нашей культурой, находившейся в XIX веке под влиянием западной культуры, содержание нашей музыки, ладовые структуры и все связанное с ней стали принимать западную форму. Были проведены теоретические исследования, пригодные для этого преобразования, и разработаны методы, чужие и несовместимые с нашей системой образования и музыкальной культурой. Этот процесс был подкреплен декларацией Республики и западной музыкальной политикой. Значительная часть наших макамов был забыт, потому что их не удалось обработать и передать новому поколению. Наша музыка, которая была основана на отношениях традиции устоз-шогирд в течение периода образования, преподавалась и передавалась через Эдваров и сохранялась до сегодняшнего дня, была отделена от нашей собственной культуры и музыкальной системы, поэтому теория была подготовлена без фундамента и метода. В этой статье с использованием методов наблюдения и сравнения с критическим вниманием будут обсуждаться изменения и трансформации в теории макама и методах обучения, а также причины и последствия этой ситуации.

Ключевые слова: Турецкая музыка, Макама, Эдвар, методика преподавания музыки.

Abstract: One of the subjects that form the basis of Turkish music and on which countless studies have been carried out is maqams. Although many theory books have been written on maqams until today, the formation of maqams, maqam cores, compositions, singing characteristics, names, classifications and teaching methods related to maqams still await serious research. When the history of Turkish music is examined, it is seen that the roots of maqam structures are spread over a wide area in the world geography. The maqams present in our music have encountered and influenced many cultures with which we interact, and a rich maqam system has been formed.

The most important source that forms the basis of Turkish music makam knowledge is the Uyghur Twelve Makam, which forms an organic integrity with folk stories, folk songs and folk

dances. The first systematic studies on our maqams belong to the Uyghur period. The concept of makam in Turkish music can be found in sources about Uyghur Turks.

6th century In the mid-Yarken Dynasty, under the auspices of Sultan Abdurreshid Khan, the largest and most comprehensive systematization movement of the period on Uyghur makams was carried out, and the first formal music education began in this period.

The rich musical features and varieties of our makams are discussed in many old source works. These sources, IX. These are manuscripts that started to be written from the 19th century onwards. The manuscripts called Edvâr have enabled the theories about music to come to the present day. Edvâr studies appear as theoretical and methodical sources containing the most comprehensive information about the teaching of makams, especially from the 14th century to the 18th century.

In parallel with our culture, which was influenced by Western culture in the 19th century, the content of our music, modal structures and all the content related to it, began to take on a Western form. Theoretical studies suitable for this transformation were carried out and methods that were foreign and incompatible with our education system and musical culture were developed.

This process was reinforced by the declaration of the Republic and Western music policies. A significant part of our maqams have sunk into oblivion because they could not be processed and passed on to the new generation.

Our music, which was based on the master-apprentice relationship during the traditional education period and was taught and transmitted through edvars and kept alive until today, was separated from our own culture and musical system, so the theory was prepared without foundation and method.

In this paper, by using scanning and comparison methods, the change and transformation in maqam theory and teaching methods and the causes and consequences of this situation will be discussed with critical attention.

Key Words: Turkish Music, Maqam, Edvar, Music Teaching Methods.

Turk musiqasi ohang tuzilishi, ohang naqshlari, ohang bog'lovchi xarakterlari, mazmun-shakl estetikasi, boy repertuar, tabiatning ritmik-estetik harakatlari, Turk dunyosiga asoslangan usul va cholg'u tizimi, davrlarga ko'ra o'zgarish va rivojlanishda davom etayotgan ustoz-shogirdlik an'analari, o'rgatish va ta'lim berish usullari bilan madaniyatimizning eng muhim omillatidan biridir. Dastlab rasmiy xususiyatga ega bo'lib, davlat musiqasi sifatida yaralgan Turk musiqasi eng kamida 1000 yillik kuchli tarixiy o'tmishga egadir. Islomni qabul qilinishi bilan bir madaniyat musiqasi darajasiga erishgan, butun texnik tuzilishi, nazariy va amaliy mazmuni bilan XII asrda ilmiy tizimlashtirilgan Turk musiqasi X asr oxiridan to hozirgi kungacha aniq maqom musiqasi xususiyatiga ega ekanligi manbalardan yaqqol ko'rinadi.

Uyg'ur tilida "makam" ma'lum qonun-qoidalarga ega bo'lgan va tartib bilan tizimlashtirilgan "buyuk musiqiy asar" ma'nosini bildiradi. Maqom musiqiy madaniyatimizda g'arbning yirik shakldagi musiqiy asardan farqli o'laroq, musiqqa, qo'shiq, she'r va raqs kabi vizual va eshitish shakllarini birlashtirgan ko'p mazmunli tushunchadir. XIII XV asrlarda maqom tuzilishiga oid ilk tasnifiy tadqiqot uyg'urlar davrida olib borilgan bo'lib, u olimlar tomonidan olib borilgan musiqamizga doir eng keng qamrovli, salmoqli va tizimli tadqiqotdir. Bu asrlarda samoviy madaniyat asosida ham shakllangan edvar usuli ishlab chiqilib, edvardagi maqom, sho'ba, ijro va kompozitsiyalarga qarab tasniflar tuzilgan.



Arabcha kame fe'lidan olingan "maqom" so'zi oyoqqa turmoq, tik turmoq, ko'tarmoq, qad ko'tarmoq (o'rin, joy) kabi ma'nolarni anglatadi. Bu kalima Turkiya turklarida va o'zbek, qirg'iz, boshqird, qozoq kabi turk xalqlarida ham qo'llaniladi. Maqom so'zi o'rin ma'nosiga ko'ra joyni bildiruvchi va o'rin nomlarida qo'llanadigan forsiy "gâh" (hâne, uy, joy) qo'shimchasi o'rniga islomiy ta'sir bilan qo'llanila boshlandi, degan fikrdamiz. Manbalar ko'rib chiqilsa, turk musiqasida maqom tushunchasi vaqt o'tishi bilan ma'no jihatdan kengayib, murakkabroq musiqiy xususiyatlarni o'z ichiga olgan tushuncha sifatida qo'llanila boshlagani ko'rinadi. Usmonlilar davrida musiqa nazariyasiga oid ilk turkiy asarlarda paydo bo'lgan atama Turkiya turkchasida kamida XIV asrdan beri qo'llanilib kelingan.^[41] XV asrda Turk musiqasi nazariyalari orasida eng ko'p uchragan mavzu maqomdir. Bu asrda maqom tasniflari to'rtta asosiy sarlavha ostida baholandi: maqom, ovoza, sho'ba va tarkib. XV asrda yozilgan nazariy kitoblarda bu tasniflar bir xil nom ostida va bir xil sonda emasligini ko'rish mumkin. E'tiborlisi, maqom va sho'ba nomlari bir xil nom va bir xil raqam bilan berilgan bo'lsa-da, har bir kitobda ovoza va tarkiblar haqida turlicha ma'lumotlar berilgan. Bedri Dilshod "Muraadnoma"da 53 ta, Hizir bin Abdulloh "Kitâbül-edvâr" da 201, Kirshehriy "Risâle-i Mûsîkı" da 53, Fethiulloh Shirvaniy "Mecelle Fi'l-Musika" da 20, Ladikli, Mehmed Chelebi "Zeynü'l-Elhân" da 31, "Fethiyya" da eski namunasida 20, yangilanga namunada 30, Alishah bin Xoji Buke "Mukaddimetü'l-Usul" da turkum bilan birga 50 ta tarkib nomlarini beradi. Vaqt o'tishi bilan esa maqom tushunchasiga turli ta'riflar berilgan. "Turkcha lug'atda "maqom" so'zi musiqa bilan bog'liq holda "Turk musiqasida o'lchovning ijro usuliga berilgan nom"^[42] deb izohlangan. XV asr musiqa manbalarida "maqom" nomini qo'llagan va birinchi musiqashunos hisoblangan Abdulqodir Marog'iy (1353-1435) gacha "shed" va "davr" so'zlari maqom so'zi o'rniga ishlatilganligini ko'rishimiz mumkin.

Safiudiy Abdulmo'min Urmaviyning nazariyaga oid kitobi "Kitâbü'l Edvâr" (doiralalar, maqomlar kitobi) deb nomlanadi. Safiuddin Abdulmo'min Urmaviy (1224-1294) va Marog'iy tomonidan asos solingan tizimli maktab, maqomni tashkil etuvchi to'rtlik intervallarni "jins" va "to'rtlik" (jam) deb atalgan intervallarni uchta kichik intervalga bo'lish yo'li bilan turkumning yonma-yon kelishini aniqlagan. Bu esa o'z navbatida turli maqom turkumlarining shakllanishiga asos bo'lgan. Jinslar yonma-yon kelib, Davrlarni (oktetlarni) hosil qilgan. Safiuddin Urmaviyning "Kitâbü'l Edvar" asaridagi davrlarni tashkil qiluvchi turkumlar: 1. Ushshoq 2. Navo 3. Buselik 4. Rost 5. Navro'z 6. Iroq 7. Isfahon 8. Buzruk 9. Zir-afkond 10. Rahovi.^[43]

Safiuddin o'zidan avvalgi davrdan meros bo'lib qolgan maqomlarni va to'liq davrni ifoda etmaydigan, ikki xil to'liq bo'lmagan davrni hisobga olgan holda bir tartibga soladi. Bu farq tizimli maktabning so'nggi davrlarigacha tasniflashning asosi sifatida saqlanib qoldi. Shu tariqa 12 ta maqom, 6 ta ovoza, 4 ta sho'ba shakllangan. XIII asrning boshlarida 6 deb belgilangan ovozarlar Ladikli Mehmet Chalabiy (? - 1500) tomonidan 7 taga ko'paytirilib, keyinchalik Hisor sho'basidan chiqarilib, ovoza sifatida ko'rilgan. ovozarlar maqom

⁴¹ Can, M.Cihat, Türk Müziğinde Makam Üzerine Bir İnceleme, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sos. Bil. Enst., Kayseri 1993. s.1.

⁴² Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük, Ankara 1974, s.549

⁴³ Can, M.Cihat, Türk Müziğinde Makam Üzerine Bir İnceleme, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sos. Bil. Enst., Kayseri 1993

xususiyatiga ega bo'lmay, tor va to'liq bo'lmagan sxematik shaklni ko'rsatadi va u 4 ta asosiy parda 4 ta sho'badan tashkil topgan. Ushbu tartibga solishda kuylarning oqim xususiyatlari boshlang'ich yoki aniq pardalarni hisobga olgan holda aniqlanadi. Maqomlar ovoza sho'balari 7. Isfahon 8. Buzruk 9. Zir-afkond 10. Rahovi 11. Zengul 12. Hijoz^[44]

Urmaviy va Marog'iydan keyin Nosir Deda maqomga quyidagicha ta'rif beradi: Müteahhirîn ve kudemâ-i müteahhirîn itibârlarından müstâfâd olan vech-i münâsib ile madde-i asliyyesi üzerinde, sîma'ında kendüye mahsus bir heyet sahibi olup, şunun gibi, uhrâya inkısamı kaabil olmayan lâhindir^[45] (U bir yo'la va oliy vazifalarining obro'sidan ajralib turadigan, asli-nasli va yuzida o'ziga xos tuzilishga ega bo'lgan, shunga o'xshash ilohiylikdir-ki uni maqom kalimasidan boshqa bir kalima bilan atab bo'lmaydi).

Rauf Yekta maqomni turg'un va kuchli deb ataladigan nag'malar va turkumdagi boshqa tovushlarning miyadagi munosabati nuqtai nazaridan ijro etilishidir degan ta'rifni bergan. Lahni esa bir to'rtlik va bir kvintetdan tashkil topgan, kuchli ohanglarga ega bo'lgan va ular bilan qurilgan kuylarga maqom nomini beramiz^[46] deb ta'riflaydi. S.Z. Ezgi va H.S. Arelning maqomga bergan ta'riflari bir-biriga o'xshashdir: Ularning fikricha, maqom turg'un va kuchli ohanglar deb atalmish turkumdagi boshqa tovushlar o'rtasidagi munosabat nuqtai nazaridan tovushlarning ijro etilishidir.^[47] Turkum yoki kuyda tovushlarning turg'un va kuchlilar bilan munosabatidan kelib chiqadigan xususiyat maqom deyiladi. Maqom bir turg'un va hissalarining atrofida, ularga bog'liq bo'lgan tovushlarning umuniy holatidir.^[48] XX asrga kelib, I. Haqqi O'zkanning nazariy kitobida maqomning "nag'malari, yo'nalishi va asos pardalari bilan tavsiflangan bir qator tovushlar turkumi"^[49] sifatida ta'riflanadi.

XV asrda Bedri Dilshod "Qobusnoma" tarjimasida bo'lgan "Muradnoma" asarida, Hizir ibn Abdullohning "Kitobu'l-Edvar", Kirshahriyning "Risale-i Musikiy", Seydiyning "El-Matla" asarida, Tirevidaning "Risola-i Musiqiy" va boshqa nazariy kitoblarda o'z davrining maqom, ovoza, sho'ba va turkum masalalar bo'yicha nisbatan izchil umumiy nutq va bayonot ustunlik qilgani ko'rinadi.

XV asrdan XVIII asrning 1-yarmigacha bo'lgan davr musiqa nazariyasini o'rganish nuqtai nazaridan ancha sust davr hisoblanadi. Bu davrda Turk musiqasining nazariy jihatlarida haqida ko'p kitob yozilmagan. XVIII asrda Abdulbakiy Nosir Dede o'zining "Tedkik ü Tahkik" asarida musiqashunoslik bo'yicha ustoz (o'qituvchi) yo'qligini ta'kidlagan. Bu davrda asosan o'tgan davrlarda yozilgan nazariy kitoblardan ko'chirilgan. Bu nusxalarning ba'zilarida eski tizimli ma'lumotlarga mazmuni o'rinsiz, ma'lum darajada buzilgan qo'shimchalar kiritilganini, tizimli va ilmiy asosga ega bo'lmagan xato ta'rif va tasniflarni kuzatish mumkin. Turk musiqasida ilk asarlar yaratgan ikki asosiy maqomdan biri bo'lgan Buselik maqomi ba'zi

⁴⁴ Safiyüddin Urmevî, Kitabü'l-Edvâr, Nuruosmaniye Kitaplığı, Nr. 3653, İstanbul, s. 73, 18a-21a

⁴⁵ Safiyüddin Urmevî, Kitabü'l-Edvâr, Nuruosmaniye Kitaplığı, Nr. 3653, İstanbul, s. 73, 18a-21a

⁴⁶ Rauf Yekta, Türk Müsîkîsi, Çev: Orhan Nasuhioğlu, Pan Yay., İstanbul 1986, s.67 4 Ezgi Suphi, Nazarî ve Amelî Türk Musîkîsi, C.1, Milli Mecmua Matbaası, İstanbul 1933, s. 48, C1.

⁴⁷ Subhi Ziya Ezgi, Nazarî ve Amelî Türk Müsîkîsi, C.I. İstanbul.

⁴⁸ H. Saadeddin Arel, Türk Müsîkîsi Nazâriyâtı Dersleri, Hüsnü tabiat Matbaası İstanbul 1968.

⁴⁹ Özkan İsmail Hakkı, Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri, Ötüken Yay., İstanbul 2006, s.94



nusxalarlarga maqom sifatida emas, balki tarkib sifatida kiritilgan. Keyinchalik esa ovoza sifatida Gerdaniyega tarkib sifatida kiritilgan, bugungi maqom nazariyasi kitoblarida esa maqom sifatida berilgan. Tarkiblarni ta'rifida ham noto'g'ri ma'lumotlarni ko'rish mumkin.

XVII asrda Kantemiro'g'li (1673-1727) o'zining "Kitâbü'l-ilmü'l Musiki alâ Vechi'l-Hurufat" nomli asarida yangicha yondashuvlar bilan 12 maqom, 7 ovoza va 4 sho'bani aytib, oldingi musiqashunos olimlarning asarlarida uchramagan maqomlarning tasnifini tuzgan. U maqomlarni ikkiga ya'ni yakka va murakkabga ajratgan. "Kitobü'l-ilmü'l-Musiki ala Vechi'l-Hurufat" asarida yakka maqomlar sakkizta to'liq pardadan iborat, murakkab maqomlari esa ikki, uch yoki to'rtta maqomning qo'shilishidan hosil bo'lgan maqomlar deb ta'riflangan. Bundan tashqari Kantemiro'g'li alohida tasnif qilgan: 1) Chuqur va to'liq pardalardan kelib chiqadigan maqomlar (Iroq, Rost Dugoh, Husayni, Navo) 2) Baland tovushlardan hosil bo'lgan maqomlar (Evich, Gardoniya, Muhayyar).⁵⁰

19-asrda Rauf Yekta Bey (1871-1935) interval tushunchasini o'zgartirib, "buud" deb atagan. U 4 xil bemol va 4 xil diyez belgilar bilan ifodalanishi mumkinligini aytgan maqom turkumidagi intervallarni turli maqomlarda qanday qo'llashni belgilab bergan. Rauf Yekta maqom qatorida birinchi o'rinni Rast maqomiga beradi va turkiy turkumlarni aniqlab beradi. Tanini (to'liq) diapazoni yordamida maqom turkumlarini yaratadi.

XX asrlarga kelib Turk musiqasida oktetni 24 ta teng bo'lmagan intervallarga bo'lish orqali 25 pardaga erishgan Husayn Sadettin Arel (1880 – 1955), Suphi Ezgi (1869 – 1962), Solih Murat Uzdilek (1891 – 1967) keyinchalik "Arel tizimi" deb nomlangan yangi tizimni ishlab chiqishdi. Ushbu yangi tizimda dissonans (tebranishlari quloqqa yoqimsiz bo'lgan) Chorgoh pardasidan qat'iylikka qarab 11 ta kvinta, 12 ta to'liq kvartetni bir-birining ustiga qo'yish orqali oktava diapazonidagi tovushlar olingan. Arel tizimining nazariy kitobida oktetni 24 ta teng bo'lmagan qismga bo'lishning ilmiy sababini va 24 ta tovushni olish usullarini tushuntiradi. Ushbu yangi, ya'ni Arel tizimida, afsuski, G'arb musiqasining ta'siri va madaniy o'zgarishlar tufayli, asosiy turkumlar Chorgoh turkumi sifatida qabul qilinadi. Bu tizimda maqomlar turkum bilan o'rnatiladi. Maqom turkumlari kvarta va kvinta birlashmasidan hosil bo'ladi. Maqomlar oddiy, qo'shma, shed (og'ishmali) kabi guruhlarga bo'linadi.

Turk musiqasini o'rgatish, yetkazishga oid ilk ilmiy usullar va nazariy manbalar yozma davrdan boshlanadi. Boshlang'ich og'zaki va ikkinchi darajali og'zaki davrda samarali o'qitish uslubi, unga bog'liq strategiyalar og'zaki uzatish imkoniyatlari bilan mujassamlashgan. Yozma davrga qaramay, bu turdagi o'qitish usullari, tamoyillari va strategiyalari Respublika davriga qadar mashq deb nomlangan tizim bilan davom etdi. Respublika davrida bu borada olib borilgan izlanishlar hali kerakli darajada emas.

Tadqiqotimizdan ko'rinib turibdiki, turk musiqasi chuqur tarixiy ildizlarga ega modal musiqadir. X asrdan hozirgi kungacha maqomda katta tarkibiy o'zgarishlar ro'y berdi. Bu o'zgarish parallel ravishda maqomlar sonining ortishiga va musiqamizni ancha boyishiga sabab bo'ldi. Koinotning ritmik va ohangdor tuzilishi bilan maqomlarning tuzilishi o'rtasida aloqalar o'rnatildi. Maqomlarning xarakterini ochib beruvchi, ularning tartibi, oqimi va o'ziga xosligini belgilovchi balandlik, tovush maydoni, oqim, pardalardagi yoqimlilik va o'tish kabi unsurlar haqida batafsilroq tushuntirishlar berildi. Maqomlarda qo'llaniladigan asos

⁵⁰ Can, M. Cihat, Türk Müziğinde Makam Üzerine Bir İnceleme, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sos. Bil. Enst., Kayseri 1993

parda, yuqori turg'un pardasi, kuchli parda kabi tushunchalarga XX asrda Rauf Yekta Bey va Huseyin Sadettin Arel tomonidan yangidan nom berildi. Biroq, bu ladlar Turk musiqasi maqomlarida uzoq vaqtdan beri ma'lum edi. Maqomlarni ta'riflashda qo'llanilgan uslublar har bir davr talabiga mos ravishda yaratilgan va tashkil etuvchi ayrim elementlarga yangi ta'riflar kiritilgan. Maqom tadqiqatlari va o'rgatish usullari haqidagi eng keng ma'lumotlar Edvar asarlarida ko'rsatilgan. Turk musiqasi tarixiy, ijtimoiy va madaniy sohalarda o'z izini qoldirgan g'arblashuv jarayoni bilan to'qnashdi. Davrning cheklangan imkoniyatlariga qaramay, tizimga asoslangan turk musiqasiga oid chuqur ilmlar, G'arb bastakorlari tomonidan shaklan, usluban va mazmunan o'zgartirishlari ta'sirida tarixiy asoslaridan uzoqlashdi. XVIII asrdan boshlab maqom ta'riflari kichrayib, faqat turg'un va asos tushunchalari haqidagi ma'lumotlar bilan berilgan. Eski maqomlarning aksariyati bizgacha yetib kelmadi. Zamonaviy ta'lim tizimi sharoitida tayyorlangan nazariy kitoblar va maqom o'qitish uslublari, afsuski, madaniy uzilishlar tufayli izdan chiqdi. So'ngi yillarda yangi nazariy kitoblar tayyorlandi va mutlaqo xorijiy musiqa asosida yangi uslublar yaratishga harakat qilindi.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Arel H. Saadeddin, Türk Mûsikîsi Nazâriyâtı Dersleri, Hüsniyat Matbaası İstanbul 1968.
2. Ezgi Subhi Ziya, Nazârî ve Amelî Türk Mûsikîsi, C.I. Milli Mecmua Matbaası, İstanbul 1933.
3. Can, M. Cihat, Türk Müziğinde Makam Üzerine Bir İnceleme, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sos. Bil. Enst., Kayseri 1993.
4. Özkan İsmail Hakkı, Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri, Ötüken Yay., İstanbul 2006.
5. Rauf Yekta Bey, Türk Mûsikîsi, Çev: Orhan Nasuhioğlu, Pan Yay., İstanbul 1986.
6. Safiyüddin Urmevî, Kitabü'l-Edvâr, Nuruosmaniye Kitaplığı, Nr. 3653, İstanbul, 18a-21a.
7. Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük, Ankara 1974.



ЎЗБЕК ВА КАШМИР МАҚОМЛАРИДА ШАКЛЛАНИШ МАСАЛАЛАРИ (СЕГОҲ МАҚОМЛАРИ МИСОЛИДА)

Нилуфар БОТИРОВА,

Юнус Ражабий номидаги ЎЗММСИ
докторанти, “Ўзбек мақоми тарихи ва
назарияси” кафедраси ўқитувчиси
(Ўзбекистон)

161

Аннотация: Ушбу илмий мақолада Шарқ халқлари мумтоз мусиқаси, хусусан Шашмақом ва Сўфиёна Калом жанрларининг таркибига кирувчи, илдизлари умумий лекин икки заминда ривож топган ва мусиқанинг энг гўзал анъаналарини ўзида мужассам этган “Сегоҳ” мақомининг муштарак жиҳатлари, шакл ва туркумийлик омиллари қиёсий ўрганилади. Икки халқ Сегоҳ мақомининг назарий ва амалий асослари бўлган парда (лад), усул (ритм) ва шакл тамойиллари ўрганилиб умумий ва фарқли жиҳатлари илмий таҳлил қилинади.

Калит сўзлар: Шашмақом, Сўфиёна калом, Сегоҳ, шакл, парда, усул, хона, бозгўй, стхаи, антара.

Аннотация: В данной научной статье рассматриваются и сравнительно изучаются общие аспекты мақомов «Сегях», входящего в состав классической музыки восточных народов, особенно жанров Шашмақом и Суфияна Калам, имеющих общие корни, но развившихся в двух локациях и воплощающих в себе прекраснейшие музыкальные традиции. Изучаются принципы парда (лад), усуль (ритма) и формы, являющиеся теоретической и практической основой мақома сегях двух народов, а также научно проанализированы их общие и различные аспекты.

Ключевые слова: Шашмақом, Суфияна калам, Сегях, форма, лад, ритм (усуль), хона, бозгуй, стхаи, антара.

“Қадимги даврлардан бошлаб Яқин ва Ўрта Шарқ халқлари мусиқий меросида илдиз отган мақом тарзидаги куй ва ашулалар ўзининг узун тарихий ривожланиш жараёнлари, мураккаб назарий асослари, ўзига ҳос юксак эстетик тафаккури билан замонлар оша бизача етиб келди.”

Исҳоқ Ражабов

Марказий Осиё ва Ҳиндистон алоқалари турли даврларда юксалиб, чуқур тарихий из қолдирган саҳифаларга жуда бой. Бу жараёнда мусиқий алоқаларнинг ҳам ўзига ҳос ўрни бор. Мазкур илмий мақола икки давлатнинг муштарак мусиқий

алоқалари, хусусан шарқ ҳалқлари мусиқасида ўзига ҳос ўринга эга бўлган, илдизлари умумий лекин икки заминда, яъни Ўзбек ва Кашмир заминидан ривож топган ва мусиқанинг энг гўзал анъаналарини ўзида мужассам этган “Сегоҳ” мақомининг муштарак жиҳатларининг шаклий ва туркумийлик омилларини илмий таҳлил этишга ҳаракат қиламиз.

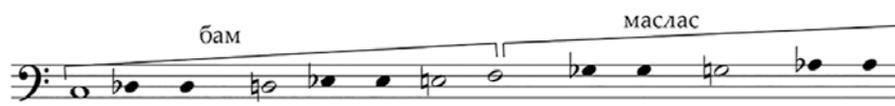
Шарқ мусиқа назарияси ва амалиётида юксак даражали ютуқларга эришган Сафиуддин Урмавий (XII - XIII) ўзининг “Рисолат уш - Шарафия” (Шарафли Рисола) ҳамда “Китаб ул - адвар” (“Мусиқа ва ритм доиралари китоби”) асарларида “Ўн икки мақом” овоза ва шўъба масаласини биринчи бўлиб тизимлаштириб берди [19]. Ушбу асарда “Сегоҳ” нинг “Ўн икки мақом” тизимидаги ўрни хусусида қимматли маълумотлар бериб ўтган.

Ўтмишдаги мусиқий назарий рисолаларда “Ўн икки мақом” тизими ва унга кирган 24 шўъба ва 6 овоза ҳақида қатор мулоҳазалар келтирилади. Хусусан, Сегоҳ мақомининг ўтмиши тўғрисида сўз борганда унинг бизгача етиб келиш тарихи, мусиқага оид қадимги манбалардан маълум бўлганлигини таъкидлаш жоиздир. Дарвиша Али Чангийнинг “Рисолаи мусиқий” номли китобида ёзилишича ҳам Сегоҳ “Ўн икки мақом” тизимидаги шўъба номидир [20, б. 8-9]. Демак шарқ халқлари мақомотида Сегоҳнинг қадимдан мавжудлигини инкор этиб бўлмайди. Фақат Сегоҳнинг лад хусусияти, товушқатор тизими ва албатта оҳанг мавзуларининг қарор топишидаги тафовутларнинг даражаси уларнинг муқобил жиҳатларини аниқлаб беради.

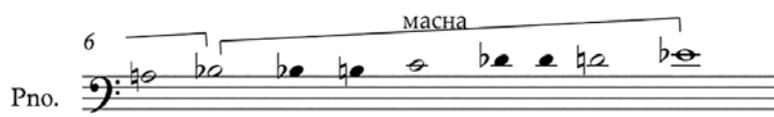
Сегоҳ мақомининг ўтмишига қисқача таъриф бериб, Темурийлар давридан то XVIII асргача яратилган мусиқий рисолаларда, тарихий манбаларда мақомларнинг, шу жумладан Сегоҳ мақомига оид куй ва ашула номлари, доира усуллари ҳақида сўз боради. “Сегоҳ” атамаси, кўпчилик Шарқ халқлари мусиқасида жуда қадим замонлардан бери турли маъноларда қўлланилиб келинган. Шарқ мусиқасига доир манбаларда сегоҳ - “уч ўрин”, яъни торли чолғуларнинг бутун тон ва ярим тон орлиғидаги учта пардасидан ҳосил этиладиган товушларни ифодалаган. И.Ражабовнинг “Мақом асослари” ўқув қўлланмасида лўнда таъкидланганидек, “Ўн икки мақом тизимида кирган мақомларнинг учинчи пардасидан бошлаб ижро этиладиган куй ва ашулалар мазкур мақомларнинг сегоҳи... ҳисобланган” [19, б. 82].

Исҳоқ Ражабов изланишлари натижасида шундай фикр илгари суриладики, “Ўн икки мақом” тизимида Сегоҳ Хижоз мақомининг шўъбаси бўлган. Ўтмишда Сегоҳ – Ироқ ладиға ҳам мос келадиган шўъбалардан саналган. “Сегоҳ уч жойдан, яъни уч пардадан чиқариб олинандиган товушқатордир. Шашамақом таркибида Сегоҳ номи билан машҳур махсус мақом бўлиб, у Хижоз мақоми ва Сегоҳ шўъбасига асосланган.” [20, б. 105].

Абдурахмон Жомийнинг мусиқий рисоласига илмий изоҳлар бераркан, В.М.Беляев 17 поғонали товушқатор тизими қўламида муҳим аниқлик киритади. Яъни, Сегоҳ шўъба тузилмаси қаторида туриб, турли ҳил мақом товушқаторлари таркибида учраган ҳолда учта асос товуш негизида вужудга келади [6, б. 92-93]. Алоҳида ҳолларда шўъба икки ва уч тонни ўз ичига олади, бу ҳолатда лад эмас, балки оддий айланмали оҳангдорлик тузилмаси учун асос вазифасини бажаради.



0 90 180 204 294 384 408 498 588 678 702 792 882



906 996 1086 1176 1200 90' 180' 204' 294'

2серах



498 702 882
204 180

Жомий рисоласида Сегоҳ олдинма кетин келтирилган жами тўрт нафар шўъба сафидан ўрин эгаллайди. Бу қуйидагилар: 1. Дугоҳ, 2. Сегоҳ, 3. Чоргоҳ ва 4. Панжгоҳ. “Ҳижоз” пардалари – Шашмақом ва Фарғона-Тошкент мақом йўлларига мансуб “Сегоҳ” мақомларида намоён бўлади. Ҳозирги атамаларда гарчи “Ҳижоз” сўзи учрамасада, аммо унинг пардалари Сегоҳ куйига уйғун бўлиб кетганлиги боис шу (Сегоҳ) номли атамаларда сақланиб келаётганлиги ҳақида сўз юритилган” лиги хусусида О.Иброҳимов баён этади [8, б. 59]. Сегоҳ мақоми ҳақидаги тарихий маълумотларни кўздан кечирар эканмиз, унинг дастлабки кўринишлари жуда оддий шаклда бўлиб, “Ўн икки мақом” тизимининг шўъбалари қаторидан ўрин олган. Кейинчалик мумтоз талаблар даражасида ривож топишга эришди. Бунинг натижасида ушбу мақомга алоҳида парда уюшмалари бириктирилиб, мустақил мақом йўли даражасигача кўтарилди, деган хулосага келиш мумкин.

Маълумки, Шашмақом туркуми ўтмиш бастакорлик ижодиётининг, шунингдек ижрочилик анъаналарининг маҳсулидир. Ушбу миллий ва маҳаллий анъаналар қадимдан шаклланиб, даврлар оша ривожланиб, шу кунга қадар давом этиб келмоқда. Абдурауф Фитрат ўзининг “Ўзбек классик мусиқаси ва унинг тарихи” китобида Шашмақом ҳақида қуйидагиларни баён этади: “... бизнинг классик мусиқамиз “Шашмақом” исми билан юргизилган олти қатор куйлардан иборатдур: Бузрук, Рост, Наво, Дугоҳ, Сегоҳ, Ироқ.” Ушбу китобда ҳар бир мақомга қуйидагича таъриф берилади: “Бузрук” – бошловчи, “Рост” – ҳақиқат, “Наво” – ҳаёт чашмаси, “Дугоҳ” – ҳаёт ва оҳират, “Сегоҳ” – уч пайтни, яъни, болалик, ўсмирлик ва кексаликни ифодалайди. “Ироқ” – жой номи (Месопатамия)дир [26, Б. 10].

Бизгача жонли тарзда етиб келган Шашмақом ва Хоразм мақомлари таркибида Сегоҳ шўъбалар таркибидан мақомлар қаторига ўтиб, бешинчи ўринни эгаллади. Шашмақом таркибидаги Сегоҳ мақоми тузилиши жиҳатдан йирик шаклдаги туркумдир. У ўз ичига чолғу ва ашула бўлимларини қамраб олиб, катта ва кичик ҳажмдаги мақом йўлларини ташкил қилади. Аммо уларнинг ҳаммаси ҳам бевосита Сегоҳдан вужудга келмаган.



Ўтмиш муסיқий манбаларида мақомлар ҳақида сўз юритилар экан, уларнинг ижро жараёни ва инсоният руҳиятига таъсир этишдаги вақт меёрлари хусусида ҳам Нажмиддин Кавкабий ва Дайа Раам Качру Хушдилларнинг муסיқий рисолаларида бу хусусда алоҳида тўхталиб ўтилган. Хусусан, ҳинд муסיқашунос олими Моханлал Айма ҳам Кашмир Сегоҳининг ижро этиш вақтига қуйидагича баён этади: - "... у (Сегоҳ) қуёш ботгандан сўнг, тунги соат бирда ижро этиладиган мақомдир. Ўн икки мақом тизимидаги Ҳижоз мақомидан олинган [13]. XVIII аср Кашмир муסיқасига бағишланган – اقتباس از رساله ء موسيقى موسوم بـكرامات مجراً – “Сехрли Кароматлар рисоласида ҳам Сегоҳ шўъбасининг Ҳижоз мақоми таркибидан ўрин олганлиги хусусида маълумот беради [10, Б. 51]:

MAQAM	SHU'BA	
Rast	Panjgah	mubarqa
Isfahān	Nishaporaq	nayriz
Araq	Maghlab	mukhalif
Husayni	Muhir	dogah
Hijaz	Hisar	segah
Zengula	Uzzal	chargah
Kōchak	zalab	bayate
Busalik	Navro'z-e-saba	Ashiran
Buzurg	Nihuft	numayun
Nava	Mahur	navroz-e-khara
Ushshaq	Avj	zaval
Rahavi	Navro'z-e-arab	navroz-e-ajam

Жадвал №1. “Каромати Мажро” рисоласида келтирилган мақом ва шўбалар номи. (Н.Ботирова жадваллаштирган)

Маълумки, мумтоз муסיқа намуналари ҳар бир Шарқ халқларида ўз миллий анъаналари негизида шакл ва хусусият касб этган. Уларда ҳар бир халқнинг маънавий дунёси, руҳияти ва миллий анъаналари ўз ифодасини топган. Шу боис мумтоз муסיқа жанрлари анъаналар негизида ўзига ҳос таркиб топганлигига гувоҳ бўламиз. Бу аввало умумий шаклдан тортиб, асарнинг таркибий тузилишларигача, Шашмақомдаги сегоҳ мақомида ҳам, Кашмир Сегоҳида ҳам ўзини намоён этган. Икки халқнинг мумтоз муסיқасини шаклий, таркибий тузилиши, усуллар мажмуи, лад тузилиши ва ҳ.к. асосида умумийлик жиҳатлар мавжудлигини муқаррар. Чунки, улар шарқ дунёсининг фалсафий олами ичра ижод этишга муяссар бўлган халқларнинг интеллектуал маҳсулидир. Уларнинг шарқ фалсафасини ўз халқининг маънавий дунёсига мос талқин этишида эса ҳар бир халқнинг миллий қадриятлари ва анъаналари ётади. Улар ҳам шаклан ва таркибан, қолаверса мазмунан ўзига ҳос аксини топган.

Handwritten notes at the bottom of the page, including the number 164 and some illegible text.



Шашмақом таркибига кирувчи мақомлар бир қатор кичик шўбаларни ўз ичига қамраб олган йирик туркум ҳисобланади. Сегоҳда ҳам ана шундай 50 дан ортиқ куй ва ашулалар мавжуддир. Шашмақом таркибига кирувчи Сегоҳнинг чолғу бўлими – Таснифи Сегоҳ, Таржеи Сегоҳ, Гардуни Сегоҳ, Мухаммаси Сегоҳ, Мухаммаси Ажам, Мухаммаси Мирзакарим, Сақили Бастанигор каби жами саккизта қисмни ўз ичига олади. Уларнинг ҳар бири мустақил чолғу қисмлар ҳисобланади. Чолғу йўллари куй тузилиши жиҳатдан жуда мураккаб ва пухта яратилганлиги билан ажралиб туради. Сегоҳнинг тўлиқ таркиби қуйидагичадир:



Жадвал №2. И.Ражабов жадвали

Кашмир водийсининг мақом туркумлари эса ўзига хослиги билан алоҳида ажралиб туради. Улар ўзбек мақомларига нисбатан соддароқ, ҳажман қисқароқ, лекин мазмунан мақомлар каби тузилиш тамойилига эга эканлигини эътироф этиш лозимдир. Сўфиёна Калом сегоҳи туркумлилик хусусиятлари доирасида 3 қисмдан иборат бўлиб, ижро мезонининг бадиҳавий асоси уларга улкан имкониятларни яратиб беради. Шунинг алоҳида таъкидлаб ўтиш жоизки, Сўфиёна Калом мақомлари катта туркум асарлардан иборат эмас. Улар Шашмақом каби макротуркум эмас, балки кичик қисмлардан ташкил топган микротуркум сифатида гавдаланади. Унинг таркибий қисми Шақл (кириш), Назир (боғловчи ш(еърий қисм) ва учинчи келадиган Асосий қисмлардан иборатдир. Сўфиёна Калом мақомлари таркибидан ўрин олган ҳар бир мақом, шу жумладан Сегоҳ ҳам, ана шундай кичик қисмлардан иборат композицияни ташкил қилади. Сегоҳ мақомининг умумий таркибий кўриниши қуйидагича:



Жадвал №3. Кашмир сегоҳининг таркибий тузилиши. (Н.Ботирова)

Кашмир мақомлари таркибидаги туркумлар Шарқ халқлари мақомоти орасида ўзига ҳослиги билан ажралиб туради. Сегоҳ намунасининг таркибий тузилиши, шаклидан кўриш мумкинки, туркум - уч қисмни ташкил этади. Улар Шакл, Назир ва Асосий қисмдан иборат. Бу қисмлар туркумдаги вазифаси, шакли, мавзуси ва драматургик ривож бўйича алоҳида – алоҳида ўринга эгадир. Улар бир композициянинг бир – бирига боғланган ва бир- бирини мазмунан давом эттирувчи 3 ҳолатни англатади. Одатга кўра, Сўфиёна Калом ҳам чолғу ва ашула йўлига эга. Қизиғи шундаки, ҳар бир мақом ашула ёки унинг чолғу варианты сифатида ижро этилиши мумкин. Айтим йўллари чолғуларда ижро этиш анъанаси анча ривожланганлигини адабиётлар ва ижрочилик амалиёти намоён этиб келмоқда.

Сегоҳнинг биринчи қисми Шакл *لکش* деб номланади. Бу қисм ўзининг барча хусусиятлари билан кириш, яъни даромад вазифасини бажаради. Мумтоз мусиқа тамойилларига биноан у, яъни “Шакл” асосан чолғу йўли ҳисобланади ва бадиҳавийлик асосида ижро этилади.

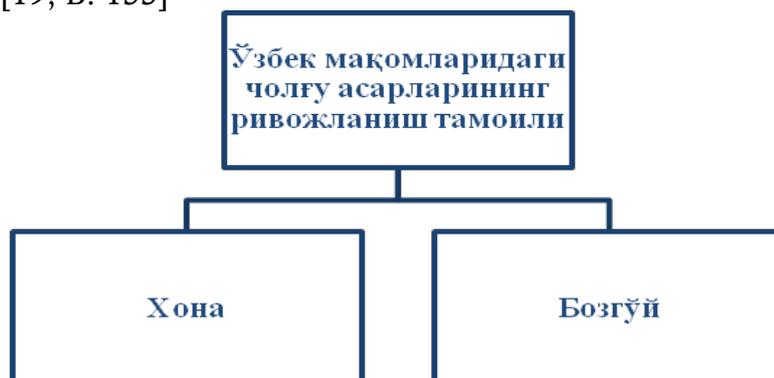
Шаклдан кейин келадиган қисм “Назир” унчалик катта бўлмаган ҳамда икки асосий қисмларни бир– бирига боғловчи вазифасида келадиган кичик шеърий ва куй бўлагидир. Назирнинг оҳанги ҳам икки карра маънода, яъни яқунловчи ва тайёргарлик аҳамиятига эга эканлиги билан бадиҳавийликнинг ёрқин намунасини ташкил этади. Бунда у Шаклга нисбатан яқунловчилик, асосий қисмга нисбатан тайёрлаб берувчилик хусусиятларини ифода этади.

Сегоҳнинг марказий ва муҳим қисми, бу Асосий қисмдир. Асосий қисм туркум таркибидаги энг йирик қисми бўлиб, Сегоҳнинг барча хусусиятларини очиқ бериш имкониятига эгадир. (Бу ҳақда кейинроқ алоҳида таҳлилида сўз юритилади). Ушбу икки сегоҳ намунасининг шакли жиҳатидан умумийлик мавжуд эмас, лекин композиция мавжудлиги ҳар икки Сегоҳ туркумларида ҳам ўзига хослик жиҳатларини эътироф этиш лозимдир.

Халқ мумтоз ижодиёти жанрлари чолғу ва айтим йўлларида иборат бўлиб муайян таркибга эгадир. Шашмақом чолғу бўлими таркибий тузилиш жиҳатидан хона-бозғўй тамойилларига асосланиб яратилган. Улар бир ёки бир неча куй жумласидан ташкил топиши мумкин. “Хона - уй маъносида , яъни “куйларни ташкил этадиган товушлар жойлаштирилган хона” маъносини билдиради ва асарнинг ривожланувчи қисми ҳисобланади. Бозғўй- куйнинг такрорланадиган



қисми “Рефрен” бўлиб, аксарият ҳолларда хонанинг ҳар бир айланишидан сўнг қайтарилади.” [19, Б. 133]



Кашмир мақомлари ҳам “Стхай” ва “Антара” тамойилига асосланади. Биринчи қисми “Стхай” *ستہائى* деб номланиб асосий куй материални ифодалайди ва ўзгармас (рефрен) қисм ҳисобланади (бозғўй каби). Кейингиси эса янги мавуни намоиш этувчи қисми, яъни “Антара”⁵¹ деб номланади. “Антара” *انترہ* сўзи урду тилида ривожланиш деган маънони ҳам ифодалайди. Пахольчик бу қисмларни стабил ва мобил деб номлайди [16. Б. 69]



Муסיқий намуналарни ўйғунлик жиҳатлари уларнинг назарий асосларида яққол намоён бўлади. Аксарият муסיқий асар албатта чолғу муқаддима билан бошланади. Бунинг ўзига хос маъноси шундаки, чолғу муסיқа билан асосий мавзу таништирилади ва тингловчини руҳий ҳолати асар маънавиятига созланилади. Сегоҳлар ҳам бундан мустасно эмас. Шашмақом таркибидан ўрин олган Сегоҳнинг чолғу бўлими “Тасниф” билан бошланади. Тасниф – арабча сўз бўлиб “яратилган асар”, куй демакдир. И.Ражабов ёзишича бу ерда бош асар маъноси ҳам бор [19, Б. 171]. Сегоҳ мақомида Таснифи Сегоҳ тўртта хона ва тўртта бозғўйдан иборатлигига гувоҳ бўламиз [21, Б. 476]. Ўлчови 2/4

⁵¹ Антара сўзининг луғавий маъноси “аралаш” деган маънони англатади. Ушбу жараёнда эса аралашини маъносига тўғри келади. Чунки, асарда Антара доимо Стхайга ўз таъсирини ўтказиб ижро этилади.



Кашмир Сегоҳи кириш қисми билан бошланади. Унда мақом пардалари оҳанги ўзига ҳос турғун ва ёндош пардаларда ижро этилади. Гўёки, асрнинг бутун ғоясига қисқача тўхталиб ўтгандек. Асарнинг тузилишида унинг кириш қисми катта ва ўзига ҳос аҳамият касб этади.

Сўфиёна Каломдаги ҳар бир мақом шу жумладан Сегоҳ لکش “шакл” деб номланган муқаддима қисмдан бошланади. Бу чолғу қисм бўлиб асосан эркин усулда ижро этилади. Шакл кўп ҳолларда ансамблдаги етакчи чолғу томонидан ижро этилади. Усул ҳам бўлади, фақат у тала ижро этмасдан куйдаги баъзи ритмик фигурацсияларга жўр бўлади. Й. Пахольчик Шакл қисмини таҳлил қилишда 3 жиҳатни тавсия этади: масштаб (ҳажм), куй формуласи ва шакл. Бу қисм бутун бошли мақомда мавжуд бўлган ички куй унсурларини ўзида мужассам этиши шарт. Фақат жуда кам ҳолларда ундан ташқи таъсирлар кузатилади. Шаклнинг тузилиши кўшиқ жанрининг тузилишига жуда яқин. Бунда олим куйдаги такрорийлик, нақорат тамойилини инобатга олган бўлса ажаб эмас. Чунки, шакл таркиби асосан 2 қисмдан ташкил топиб улар мунтазам равишда алмашилиб туради. А + В ёки А+В+А+В... бўлиши мумкин. Бу ижрочининг талқини ва қолаверса тингловчининг хоҳишига боғлиқ.

Биз кузатаётган Сегоҳда муаллиф асарнинг оҳанг йўли мисолида таҳлил қилган бу қисмлар А+В шаклида ва такрорсиз энг содда шаклда берилган [16, Б. 100].

Кириш қисми нисбатан тугалланган куйлар мажмуасидан ташкил топган. Бу қисм эркин усулда ижро этилиши сабабли тактларга ажратилмаган. 2 та куй жумласидан ташкил топган бу қисмда асосан I ва III поғоналар таянч бўлиб келиб, фикримизча кириш қисми асарда яхлит бир йирик композиция сифатида қарор топади. Қисмнинг ички тузилишига назар солсак, унда бутун асарнинг қисман бўлсада таркибий қисмлар тузилиши, яъни асосий чолғу қисмига хос схемаси намоён бўлади. Яъни, асосий чолғу қисмидаги “Стхай” ва “Антара” тизими микрокўринишда ўз ифодасини топади десак муболаға бўлмайди. Бу қисмнинг “Шакл” деб номланиши ҳам бежиз эмасдир. Балки, унинг вазифаси тингловчини бутун асарнинг ғояси, шакли билан таништириб ўтиш бўлса ажаб эмас.



Кириш қисмини Шашмақомнинг ашула бўлимида ишлатиладиган таркибий қисм “Даромад” га ўхшатиш ҳам мумкин. Даромад ёки сархат ҳам мусиқа асарларининг кириш қисми ёки бошловчи маъносини билдиради. Шашмақомдаги навбатдаги қисм Таржеъ, такрорлаш маъносини ифодалайди. Сегоҳ Таржеси кичик жумланинг турли баландликларда такрор-аниши, ритмик ҳамда мелодик вариациялар шаклида келиши демакдир.

170

m.m. ♩ = 66

Таржеъ бозгўй қисмидан бошланади ва уч хонадан иборат. Ўлчови 2/4 ва таянч товуш сифатида V ва I поғоналар келади. Куй жумлаларидаги ҳаракатлар автентик бўлиб, V поғонадан I га қараб йўналган. (D - T).

Унинг тузилиши қуйидагича:

Б X₁ Б X₂ Б X₃ Б X₁

Кашмир сегоҳининг навбатдаги иккинчи қисми “Назир” деб номланади. Бу қисмда ижрочилардан бири эркин усулда мусиқага солинган ғазал ижро этади. Бу қисмнинг вазифаси мақомнинг кириш қисми ва асосий қисмини боғлаб туришдан иборат. Ғазаллар форс, урду ва кашмирий тилларида ижро этилиши мумкин. Биз амалда кузатаётган Сегоҳ мақомида Кашмирлик шоир Пирзада Ғулам Ахмет Мажхур ғазали ижро этилган.

Шашмақомда эса бундай шеърий бўлимлар кузатилмайди. Лекин ижрочилик амалиётида мақомларнинг ашула қисми ижро этилишидан олдин ундаги баёзларда қўлланилган ғазаллар ифодали ўқиб, сўнг ашула ижросини бошлаш ҳолатлари ҳам кузатилади.

Кашмир Сегоҳида Назирдан сўнг асосий қисм келади. Аввалги бобларда таъкидлаб ўтганимиздек Сўфиёна Каломдаги мақомлар алоҳида чолғу ва ашула бўлимларига ажралмайди. Ҳар бир мақом мустақил равишта чолғу асари ёки

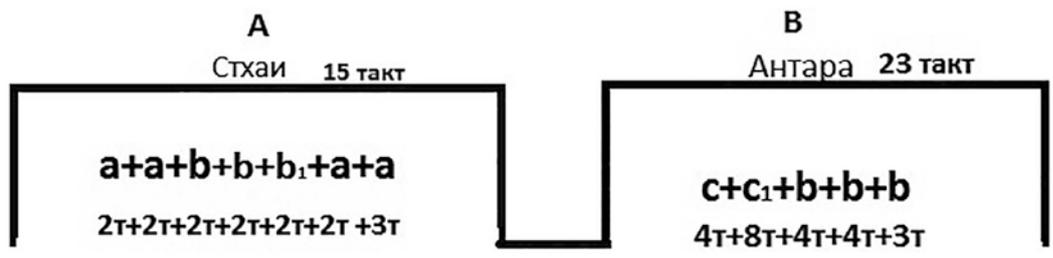
24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100



ашула асари сифатида ижро этилиши мумкин. Бу борада уларни Фарғона – Тошкент мақом йўллариға қиёслаш мумкин. Чунки Фарғона – Тошкент мақом йўлларида ҳам чолғу ва ашула бўлимиға аниқ ажралишлар учрамайди. Шундан келиб чиқиб Кашмир сегоҳининг асосий бўлими ҳам ашула ҳам чолғу асар кўринишида ижро этилади.

Чолғу бўлимининг тузилиш принципини юқорида кўрсатиб ўтган эдик.

Бу намуна 1963- йилда Й. Пахольчик томонидан нотаға олинган. 25 тактдан иборат бўлиб, ўлчови 8/4. Стхаи + Антара услубида ёзилган. Оддий уч қисмли шаклни ҳам эслатади. 2та стхаи ва битта антарадан иборат.



Стхаининг ўзи иккита мавзудан иборат бўлиб, улар бир неча марта такрорланиб, ривожланиб келади. Асосан III ва VII поғоналар таянч вазифасини бажаради. Антара 23 тактдан иборат ва Унда V поғона таянч бўлиб келади. Янги мавзу ва Антарадаги b мавзуси такрорланади. Худди D тоналлигига оғишма бўлгандек таъсурот уйғотади. Сўнг Стхаи қисми реприза сифатида тўлиқ ўзгаришларсиз қайтарилади.

Биз танишиб, ўрганиб чиққан олимлар (Шайх Абдул Азиз, Pacholczyk) адабиётларда Кашмир Сегоҳи чолғу йўли сифатида ва ашула йўли сифатида ҳам бирдек ижро этилиши мумкинлиги қайд этилган. Ашула йўлининг тузилиши ва таркибий қисм номларига қуйидагича таъриф ҳам бериб ўтилган..

Кашмир сегоҳи асосий қисмининг ашула варианти.



“Стхан” ва “Антара” қисмлари хусусида юқорида маълумотлар келтирганлигимиз сабабли уларга тўхталиб ўтмаймиз. Ашула йўлида бу қисмлар ўз хусусиятларини ўзгартирмайди.

“Жаваб (جواب) – Ашула бўлимларининг ораларида келадиган чолғу лавҳаларидир” деб ёзади Пахольчик. Унда чолғу муқаддимаси бўлмиш “шакл”нинг куй тузилмалари ва уларнинг вариантлари ижро этилади.

“Санчари (سنچاری) – Стханнинг юқори қисми бўлиб, бош мавзунинг юқори пардаларда такрорланишига айтилади. У ривожланган, ҳажм жиҳатдан анча катта бўлади. Секин ва тез бўлаклардан ташкил топиб, усули ҳам ўзгарувчан бўлади” [16, Б. 61].

“Абхог”(آهنگ) – Антаранинг кўриниши бўлиб, унинг мавзуларини такрорлайди. Асосан паст пардаларда ижро этилади. Бу қисм ашуланинг яқунловси қисми ҳисобланади.

Аввал таъкидлаб ўтганимиздек мақомларнинг наср бўлимидаги катта – кичик асарлар даромад, миёнхат, дунаسر, авж ва фурувард каби таркибий қисмлардан ташкил топади. Сўфиёна Калом мақомларининг ашула вариантидаги қисмлари айнан Шашмақом ашула қисмларига моманддир. Фақат уларда “жаваб” деб номлананувчи қайтарма чолғу бўлаклари мавжуд. Мисол тариқасида “авж” ва “санчари” қисмларига келтирилган таърифни олайлик: Агарда қўшимча жаваб тузилмасини олиб ташлаб фақат асосий қисмларни қолдирсак худди Шашмақом ашулаларининг шаклига яқин шакл вужудга келади.

Кашмир мақомларининг ладлари хусусида Й. Пахольчик сўз юритар экан, мақом пардаларини икки гуруҳ яъни тонал ладлар ва модал ладларга ажратади.

Маълумки модал ладлар - шундай ладларки, уларнинг асосий принциплари аосида лад товушқаторини аниқлаш ётади. Яъни модал турдаги ладларнинг ўзига ҳос белгиси - муайян товушқаторгагина амал қилиш билан характерланади. Тарихан улар илк ладлар ҳисобланади. Модал ладалрнинг кўплари вокал мусиқа доирсида шаклланган. Шу асос ладларнинг тузилишига катта таъсирини ўтказган. Негаки инсон овозининг физиологияси шундайки, овоз қанчалик баландга кўтарилса, унинг жаранглаши шунча таранг ва кескин бўлади [16, Б. 193]. Натижада бу асосий турғун товушнинг пастда жойлашишига, куйда ишлатилган октаванинг пастки ва юқоридаги товушлари бир-бирига тенг эмаслигига олиб келади. Модал ладларда регистр, лад



тузилишида катта ўрин эгаллаб, хар-ҳил диапазонга эга, яъни трихорд пентахорд, октава, октавадан ортиқ ҳам диапазонга эга бўлиши мумкин. Модал ладлар кичик хажмли бўлимлар (ўзак, ядро)дан ташкил топади. Октава ҳажмида бўлган ладларда ҳам ички тузилиш мавжуддир. Модал ладларининг асосий хусусиятлардан яна бири шуки уларда тортилиш маркази ёндош товушлар ёки бир нечта бўлиши мумкин.

Моханлал Аима, Шайх Абдулазиз ва Й. Пахольчикларнинг Сегоҳ мақоми Ҳижоздан олинган деган мулоҳазаларидаги қарашлари бир хил эканлигига гувоҳ бўламиз. Манбаларда Сўфиёна Калом товушқатор тизими рақамларда берилган. Агарда бу рақамларни нота баёнида ифода этадиган бўлсак қуйидаги товушқатор ҳосил бўлади:

Чолғу қисми 1 2 3 4 5 6 7

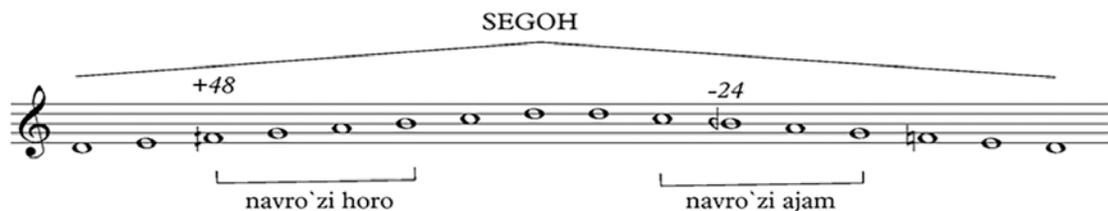
Кашмир Сегоҳнинг товушқатори яъни “*татх*”и хорижий адабиётларда қуйидаги тартибда баён этилади: Асосий тортилиш маркази сифатида I III ва V поғоналари кўрсатилган.



Ашула қисми 1 2 3 4 5 6 7



Шашмақом таркибидаги Сегоҳ мақоми лад асоси қуйидагича бўлиб, унинг таянч товушлари I, II, IV ва V поғоналарда ўз аксини топади.



Куйлар орасида ўтадиган вақт “ийқоъ” мақом илмида одатда усул тушунчасида мужассамлашгандир. Сўфиёна Каломда эса бу “тала” тушунчаси билан бевосита боғлиқ. Мақомлар тизимида усуллар муайян номларга эгадир. Сегоҳ чолғу қисмида ҳам ҳар бир қисмининг ўз номи билан аталувчи ва махсус усуллари мавжуд:

Тасниф усули





Таржеъ усули

|| 2/4 |  ||
 bak bak bum bum bak bum

Гардун усули

|| 2/4 |  ||
 ba ka bak bak ba ka bum bak bum

Муҳаммас усули

|| 2/4 |  ||
 bum ba ka bak bak bum bak bum bak bum bum bak

||  ||
 ba ka ba ka bum bak ba ka ba ka bum bum bak bak bak bak

Сақил усули

|| 2/4 |  ||
 bum ba ka ba ka bum ba ka ba ka bak bak bum ba ka ba ka bum bak

||  ||
 bak bum bum bak bum bak bak bak bak bak

||  ||
 bak bak ba ka bum bak bum bak ba ka bum bak bum

Кашмир мақомларининг ҳам ўз таркиби доирасида муайян қондаси мавжуддир. Энг аввало уларнинг бадиҳага асосланганлигини қайд этиш лозим. Метро – ритмик асосли қисмлар ўз усул тизимига эгадир. Кашмир Сегоҳининг “Шакл” ва “Назир” қисмлари эркин усулда ижро этилади.

Асосий чолғу қисм “Дуроя” таласида ижро этилади. Бу тала 14 та матра (ҳисса) дан ташкил топган. Асарнинг ўлчови 14/4, яъни ўн тўртта чорақдан иборатдир. Улар усул сифатида ички таркибий тузилмалардан ташкил топган. Умумий кўринишида 3+4+3+4 тарзда намоён бўлади. Усуллар ижросида зарблардаги кучли ҳиссаларнинг урғуси ва уларнинг кетма кетлиги алоҳида аҳамият касб этади.

Асосий қисмнинг ашула вариантидаги “Жаваб” қисмида “Сетала” усули жўр бўлади. 12/4 ўлчовда зарблар 3 тадан тўрт гуруҳга бўлинади: 3+3+3+3

Кашмир мақомларининг ҳар бири ўз ижро этилиш вақтига эга. Бу жараён нафақат ёзма манбаларда, балки ижрочиларнинг амалиётида ҳам кенг оммалашганлигини қайд этиш лозимдир. Бу ҳар бир мақомнинг руҳияти, қолаверса мажозий ҳолатлари

Handwritten notes at the bottom of the page, including the number 174 and some illegible text.



билан боғлиқ. Сегоҳ мақоми ҳам ўз табиатидан келиб чиққан ҳолда “Ҳижрон” мақоми бўлганлиги сабабли тунги соат бирда ижро этилади.

Ижрочилик нуқтаи назаридан Сегоҳнинг ҳар бир қисмига муסיқачилар ўзлари хоҳлаганча узайтиришлари, нола қочирим – безак (орнамент)лар кўшишлари ва куй суратига ўзгартиришлар киртишлари мумкин. Энг қисқа муқим ҳолатда бу қисмлар бир неча сония давом этади. Кенгайтирилган кўринишда эса 20 – 25 дақиқадан бир неча соатгача давом этади. Одатда мақом ижро этаётган ҳар бир созанда ўзи учун тайёрлаб олинган қисмни ижро этади. Бу жараён бир созанданинг бошқа созандадан ажралиб туришига, ҳар бир ижрочи ўз услубига эга бўлишига ва асарнинг интерпритация яъни талқини турлича бўлишига замин яратади. Сўфиёна Каломда бадиҳа жуда ривожланган бўлади. Шашмақом Сегоҳида эса асарларнинг формуласи тартибланиб. Чолғучи жуда эркин эмас балки чегараланган ҳолда бадиҳа қилади. Чунки мақомларнинг ҳар бир такти муҳрланган.

Шундай қилиб Шашмақом ва Сўфиёна Калом жанрлари негизида шаклланган “Сегоҳ” мақомларининг қиёсий таҳлили шуни кўрсатадики, мақом номларининг ўзиёқ Марказий Осиё ва Ҳиндистон қадимдан жуда яқин муסיқий алоқаларида бўлганлигидан далолат беради. Даврлар синовидан устун турувчи шундай улкан салоҳияти туфайли бу асарлар бир - бирига таъсир этиб, бир биридан илҳомланиб, ривожланиб бизнинг давримизгача етиб келди. Ҳар бир намуна ўз миллий маданиятининг анъана ва қадриятлари негизида шаклланган муסיқий жараён бўлсада, тарихий илдизлари бирдир. Сегоҳларнинг қиёсий таҳлили бу асарларда туркумлилик, ривожланиш тамойиллари, чолғу бўлимларининг таркибий ички тузилишлари ва уларнинг бажарадиган вазифаси нуқтаи назаридан бир бирига жуда яқин эканлигини кўрсатади. Бу муштараклик бир томондан маданий ҳамкорлик самараси бўлса, бошқа томондан узоқ тарихий илдизларга бориб тақалувчи умумий жиҳатларда намоён бўлади.

Фойдаланилган адабиётлар рўйхати:

1. Abdul Aziz Sheikh : Koshur Sargam, Volumes 3, Academy of Art Culture & Language, 1963, Srinagar
2. Абу Райҳон Беруний. “Ҳиндистон” асари. А.Б Халиданов томонидан 1995 –йил форс тилидан рус тилига таржима килинган.
3. А'zamova М. O'zbek va hind cholg'ulari mushtarakligi. Toshkent, 2007
4. Азизова Ф. Диссертация. Исторические взаимосвязи Индо-Таджикских музыкальных традиций. Душанбе., 1988.
5. Ачария Брхаспати.«Мусулмонлар ва Ҳиндистон ярим ороли муסיқаси» Урду тилидан ўзбек тилига мухтасар таржима.Тошкент 2009.
6. Абдурахман Джами. Трактат о музыке. Перевод с персидского А.Н Болдырева, редакция и комментарии В.М.Беляева. Ан РУЗ.
7. Ibrohimov. O. Maqom asoslari. Toshkent, “Turon-Iqbol”2018.
8. Иброҳимов. О. Мақом ва Макон. “Мовароуннахр”. Т., 1996.
9. Джумаев А. Уникальный источник по истории среднеазиатско- индийских связей («Замзамаи Вахдат» Наини) XVII в . Из истории культурных связей народов Средней Азии и Индии. Ташкент, 1986 г.
10. Kachroo, Daya, Ram “Khushdil”. “Tarana-e-Sorur”.Pushb 1962

11. Nizomiddinov X. Hindistonda tarixiy, siyosiy diniy va madaniy hayot. Hind-musulmon madaniyatining shakllanishi. Toshkent, 2006
12. Матёқубов О. Мақомот. Тошкент, 2004
13. Mohanlal Aima- The music of Kashmir/ Sangeet Natak academy II. Jan-March 1989.
14. Музыкальная культура древнего мира. “Музгис”. 1937 йил.
15. Насуллаев З. “Амир Хусрав Деҳлавий асарларида мусиқа ҳақида маълумотлар”. Тошкент 2010
16. Pacholczyk. J.M. Sufyana Musiqi the classical music of Kashmir. Berlin, 1996.
17. Поло М. Книга о разнообразии мира. Москва, 2016
18. Ражабий Ю. Ўзбек халқ мусиқаси. V жилд. Тошкент, 1959
19. Ражабов И. Макомлар. Тошкент, 2006.
20. Ражабов И. Мақом асослари. Тошкент, 1992.
21. Yunus Rajabiy. O`zbek maqomlari. Shashmaqom. T., 2007.
22. Семенов А. “Среднеазиатский трактат по музыке Дарвиша Али (XVII века) T., 1946.
23. Sunita Dhar. The traditional music of Kashmir in relation to indian classical music. 2003, New Delhi.
24. Shabir Ahmad Mir. Sufiana Musiqi-an Indo Central Asian legacy in Kashmir. “Maqom san’ati va uning Jahon sivilizatsiyasida tutgan o’rni” xalqaro ilmiy-amaly konferensiya to’plami. Shahrizabz, 2018
25. Фитрат А. Ўзбек классик мусиқаси ва унинг тарихи. “Фан”, Т.1993.



ИЗ ИСТОРИИ УЗБЕКско-ТАДЖИКСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ В XX – ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XXI В. (В ПРОЦЕССЕ СТАНОВЛЕНИЯ НОВЫХ ФОРМ И ВОЗРОЖДЕНИЯ ИСКУССТВА МАКОМАТА)

Насиба ЮЛДАШЕВА, 177

Старший преподаватель кафедры “История и теория узбекского макома”
Институт узбекского национального
музыкального искусства им. Юнуса Раджаби (Узбекистан).

Аннотация: В статье на основе отдельных важных исторических примеров рассматриваются музыкальные связи узбекского и таджикского народов с области макомата. Выделяются два периода, охватывающие XX и первую четверть XXI века. В развитии и укреплении связей показана роль государственных организаций и выдающихся творцов в области макомного искусства: Бухарской восточной музыкальной школы, Самаркандского Института, кафедры восточной музыки в Ташкенте и Душанбе и т.д. Выявлены формы сотрудничества, взаимовлияний и обмена творческим опытом в прошлом и на современном этапе.

Ключевые слова: узбекский и таджикский макомат, XX и XXI в., макомисты, музыковеды, взаимосвязи, взаимовлияния, возрождение.

Annotatsiya: Maqolada muayyan muhim tarixiy misollar asosida maqomat hududidagi o'zbek va tojik xalqlarining musiqiy aloqalari ko'rib chiqiladi. Yigirmanchi va 21-asrning birinchi choragini o'z ichiga olgan ikkita davr ajralib turadi. Aloqalarni rivojlantirish va mustahkamlashda maqom san'ati sohasida davlat tashkilotlari va atoqli ijodkorlarning o'rni ko'rsatilgan: Buxoro Sharq musiqa bilim yurti, Samarqand instituti, Toshkent va Dushanbedagi Sharq musiqasi kafedrasida va boshqalar. O'tmishdagi va hozirgi bosqichdagi hamkorlik, o'zaro ta'sir va ijodiy tajriba almashish shakllari belgilab berilgan.

Tayanch so'zlar: o'zbek va tojik makomati, 20-21-asrlar, maqomchilar, musiqashunoslar, munosabatlar, o'zaro ta'sirlar, uyg'onish.

Annotation: The article, based on certain important historical examples, examines the musical connections of the Uzbek and Tajik peoples from the maqom sphere region. Two periods are distinguished, covering the twentieth and the first quarter of the 21st century. In the development and strengthening of ties, the role of government organizations and outstanding creators in the field of maqom art is shown: Bukhara Oriental Music School, Samarkand Institute, Department of Oriental Music in Tashkent and Dushanbe, etc. Forms of cooperation, mutual influence and exchange of creative experience in the past and at the present stage are identified.

Key words: Uzbek and Tajik makomat, 20th and 21st centuries, makomists, musicologists, relationships, mutual influences, revival.

В статье не ставится задача осветить обозначенную тему в полном объеме. Тема музыкальных связей узбекского и таджикского народов в области макомата очень обширная. Она охватывает разные исторические периоды и различные вопросы и проблемы. К тому же до настоящего времени она остается

недостаточно разработанной. Отдельные ее аспекты затрагивались в советский период в работах узбекских и таджикских музыковедов и деятелей музыкальной культуры, другими исследователями (см. ниже). В многочисленных статьях и монографиях советского времени можно обнаружить много ценных и тонких наблюдений над взаимодействием двух культур.

После обретения Узбекистаном и Таджикистаном полной независимости интерес к макомату сильно возрос. Появились новые формы сотрудничества и взаимодействия, опыт которых заслуживает научного изучения и обобщения. В целом можно констатировать, что в прошедшие десятилетия и в наши дни эта тема все еще не получила отдельного специального изучения, она не сложилась в самостоятельное направление исследований.

Признавая недостаточную изученность данной темы, мы в настоящей статье рассматриваем лишь отдельные факты «из истории» музыкальных («макомных») связей двух народов, сознательно ограничивая себя конкретными историческими рамками. Наша задача – дать ретроспективный обзор развития узбекско-таджикских музыкальных связей в области макомата в XX веке и в первой четверти XXI века, опираясь на наиболее значимые события и явления.

Хронология истории взаимосвязей делится на две неравных части: советский период и период независимости. В первом мы выделяем в качестве главной тенденции сложение новых исполнительских и творческих форм макомата как в Узбекистане, так и в Таджикистане. Этот процесс проходил в виде культурной взаимопомощи и взаимодействия. Во втором периоде, охватывающем время независимости, особенно, первые десятилетия XXI века, происходит бурное возрождение макомата в самых разных аспектах его бытования в обеих странах. Оба периода, несмотря на сложный и противоречивый характер протекавших в них тенденций, богаты интересными событиями и фактами взаимосвязей двух музыкальных традиций. Именно в это время сложились отдельные новые формы взаимодействия и взаимовлияния макомного искусства двух народов, которые представляют интерес для исследования.

Прежде чем перейти к непосредственному рассмотрению обозначенных периодов, напомним в краткой тезисной форме об исторических корнях взаимодействия узбеков и таджиков в области макомата. Хорошо известно, что связи профессиональных музыкальных традиций таджиков и узбеков уходят вглубь веков. Они наблюдались в разные исторические периоды. Заметное развитие они получили в период правления Амира Темура и, особенно яркое и богатое – в период Темуридов, при Хусайне Байкаре. Символом единения таджиков и узбеков стала дружба и творческое содружество Абдурахмана Джамии и Алишера Навои. Оба великих культурных деятеля, как это хорошо известно, многое сделали для развития искусства макомата. По просьбе Алишера Навои Абдурахман Джамии написал «Трактат о музыке» [2; 9]. Этот труд оказал заметное влияние на развитие теоретических и эстетических представлений о макомате в последующие века. Особое значение «Трактат о музыке» Джамии имел для развития музыкально-исторических и теоретических исследований в современном таджикском и узбекском музыкознании. Он может быть отнесен к



разряду самых цитируемых в статьях, монографиях, диссертациях музыковедов советского времени и на современном этапе.

Тесные плодотворные связи в области классической музыки, Бухарского Шашмакома наблюдались в поздний период в Бухаре, Бухарском эмирате в целом, в самаркандском ареале, в ряде городов досоветского Туркестана. Особенностью этого времени является то, что Шашмаком представлял собой единое целое, не разделенное по национальному признаку, и получал свою творческую интерпретацию в зависимости от состава аудитории. Многие известные певцы той эпохи, такие, как Ходжи Абдулазиз (1852–1936), Левича Хофиз (1873–1926), Домла Халим Ибадов (1878–1940), Мулла Туйчи Ташмухамедов (Туйчи хофиз, 1868–1943), Шорахим Шоумаров (1876–1969) и другие – владели в равной степени двумя языками – узбекским и таджикским, и пели макомные части на том языке, на котором предпочитали слушать люди. Они могли чередовать в одном концерте макомные произведения на обоих языках в зависимости от пожеланий слушателей. При этом сама музыка оставалась неизменной и общей по своему интонационно-мелодическому началу.

Свидетельства о таком неразделенном общем наследии можно найти и в многочисленных публикациях русских авторов второй половины XIX – начала XX – путешественников, ученых, этнографов, востоковедов, военных, инженеров и т.п. о музыке местных народов. Многие из них, совершая поездки в Туркестанский край, собирали и записывали данные о музыке и музыкантах, делали фотографии и коллекционировали музыкальные инструменты. Они, как правило, различали музыку горожан (которых нередко называли общим словом – сарты) и кочевых народов. Первым крупным музыкальным этнографом из Российской империи стал в Туркестане военный капельмейстер Август Эйхгорн, который в период с 1870 по 1883 гг. записал образцы музыки узбекского, таджикского и других народов Центральной Азии [8]. Он же зафиксировал сведения о бытовании в крае в то время макомов.

Традиция двуязычия сохранялась и в советский период: в 1930-1950-е и в последующие десятилетия многие певцы в Таджикистане и Узбекистане пели макомы на двух языках. Среди них особенно выделялись такие выдающиеся мастера – знатоки макомов, как Барно Исхакова, Комилджон Атаниязов, Берта Давыдова и другие. Следует отметить роль отдельных крупных музыкантов-макомистов – бухарских евреев Бухары, Самарканда, других городов, как носителей обеих традиций – и таджикской, и узбекской, которые пели на двух языках, работали попеременно в центрах макомного искусства в Ташкенте и Душанбе.

Особенностью советского периода было то, что, начиная с 1920-х годов в Туркестанской ССР, а затем и в УзССР происходит процесс институализации музыкальной культуры. В это время создаются первые музыкальные школы, техникумы и институты, в которых впервые в Туркестане начинается систематическая работа по обучению традиционной музыке, включая макомы, сборанию, нотированию и исследованию традиционной музыкальной культуры. Именно в этих заведениях готовятся будущие крупные и выдающиеся музыканты – знатоки макомата в Таджикистане и Узбекистане. Среди музыкантов была

не мало тех, кто получил образование в Ташкенте, а затем продолжил свою творческую деятельность в Душанбе, сохраняя творческие связи с коллегами и друзьями – музыкантами из Узбекистана.

Среди заведений раннего периода необходимо назвать прежде всего два следующих, вошедших в историю музыкальной культуры двух стран: Бухарская восточная музыкальная школа (Бухоро Шарк мусики мактаби) и Научно-исследовательский Институт по изучению народной и классической музыки узбеков.

Восточная музыкальная школа, открытая в Бухаре по инициативе и при непосредственном руководстве Абдурауфа Фитрата в 1921 году, была первым учебным заведением, ориентированным на полноценное систематическое усвоение традиционной музыкальной культуры и в первую очередь Бухарского Шашмакома⁵². В ней работали знатоки макомного искусства, среди которых выделялись патриархи бухарской традиции – Ота Джалол и Ота Гийас, Домла Халим Ибадов и другие. В школе следовали методу традиционного обучения по системе «устоз–шогирд», при этом Фитрат проявлял интерес к инновациям. По его просьбе В.А. Успенский, кроме записи на ноты Бухарского Шашмакома, преподавал ученикам школы европейскую нотную грамоту. В Шарк мусика мактаби обучалось много будущих известных композиторов и макомистов (среди них был, в частности, известный певец Шоназар Сохибов).

Научно-исследовательский Институт по изучению народной и классической музыки узбеков был открыт в Самарканде в 1928 году, и на протяжении нескольких лет совмещал учебную и научно-исследовательскую функции. Здесь работали выдающиеся музыканты–представители классической музыки в ее разных локальных стилях – бухарском, ферганском, хорезмском. Институт выпустил целую группу профессиональных музыкантов и композиторов. На основе творческой деятельности Института его директор, известный музыкант и музыкальный этнограф Н.Н.Миронов издал несколько ценных научно-практических трудов с нотными расшифровками традиционной музыки [см.: 4; 5; 6; 7]. Многие из представленных в них образцов классической музыки (макомов) имеют отношение к двум традициям – узбекской и таджикской.

Огромную роль в развитии и укреплении творческого содружества и взаимодействия узбекских и таджикских музыкантов-макомистов сыграл созданный при Радиокomiteе Узбекской ССР (основан в 1927 году) ансамбль макомистов, который многие годы возглавлял выдающийся узбекский музыкант Юнус Раджаби. В рамках совместного творческого общения и музицирования происходил, обмен музыкально-художественными знаниями и ценностями между таджикскими и узбекскими музыкантами. Именно с тех пор эта линия творческого сотрудничества узбекских и таджикских музыкантов будет сохраняться и крепнуть в обеих странах.

Позже такую функцию стала выполнять также и Ташкентская государственная консерватория, открытая в 1936 году. В 1972 году в ней впервые в СССР была открыта Кафедра восточной музыки [см.: 3], в которой на

⁵² О Восточной музыкальной школе существуют публикации на русском, узбекском и таджикском языках, см., например, [1, с. 110-111].



протяжении многих лет готовились будущие специалисты в области макомата для Таджикистана и Узбекистан, и для других стран, а также – исполнители-макомисты, ныне занимающие заметное положение в музыкальной культуре и, в особенности, в сфере искусства макомата, обеих стран. В Таджикистане это выпускники Кафедры – А.Н. Низоми, Ф. Азизи и другие. В 1979 году аналогичная кафедра восточной музыки открылась и в Душанбе, где был использован также и опыт преподавания ташкентской кафедры.

В советский период для музыкознания Узбекистана и Таджикистана характерно наличие подхода, в котором подчеркивается, что Бухарский Шашмаком – общее наследие узбекского и таджикского народов. Наиболее последовательно его проводил в 1960-е–1980-е гг. крупный узбекский ученый Исхак Раджабов (1927–1982). В своих фундаментальных работах по Шашмакому он непременно следует этому принципу – отмечать общность макомата у узбекского и таджикского народов [см.: 10]. Примечательно, что вводная статья к новому изданию Шашмакома в Ташкенте прямо начинается с этого важного концептуального положения: «Жемчужина музыкального искусства узбекского и таджикского народов – Шашмаком, как и вся система макомата, столь характерного для музыкальной культуры Востока, возникла в результате многовекового развития коренных особенностей богатого музыкального фольклора» [11]. Таким образом, работы И.Р. Раджабова, других узбекских ученых (Ф.М. Кароматова, Д.А. Рашидовой, Т.С. Вызго), основаны на принципе общности наследия в области макомата у двух народов и ориентированы на их аналогичное использование. Неслучайно, на исследования И.Р. Раджабова опираются не только узбекские, но и таджикские ученые-музыковеды.

Качественно новый период в развитии музыкальных связей Узбекистана и Таджикистана в области развития макомата происходит в период независимости. В обеих странах были приняты серьезные решения и меры на государственном уровне по развитию искусства макомов. О них достаточно хорошо известно, и эти усилия уже привели к положительным результатам в обеих странах: наблюдается подлинное возрождение макомного исполнительского искусства, появляются новые имена высокопрофессиональных музыкантов-макомистов, активизировались исследования по истории и теории макомата и т.д.

Важно отметить, что эти достижения в новых культурных условиях не изолируются внутри своих стран, а прямо влияют на развитие взаимосвязей между их музыкантами и музыковедами. Происходит обмен накопленным художественным и научным опытом. Это и взаимное участие в научно-творческих мероприятиях и событиях – в макомных конференциях, фестивалях, конкурсах, проведение общих мастер-классов, выступления в концертах, непосредственно участие в учебном процессе, и многое другое. Среди учебных и научных организаций Узбекистана, активно работающих по расширению и укреплению музыкальных связей между носителями макомного искусства двух стран, необходимо назвать Институт узбекского национального музыкального искусства имени Юнуса Раджаби.

Следует отметить, что на сегодняшний день институт является базовым высшим учебным заведением по подготовке кадров для традиционного

исполнительства, кроме того научным центром развития данного направления где сосредоточены основные силы для реализации уникальных проектов по возрождению подлинных традиции национальной музыкальной культуры.

Накопленный здесь опыт заслуживает отдельного изучения и дальнейшего распространения, что, несомненно, послужит дальнейшему развитию творческого содружества, взаимодействия и взаимовлияния между узбекскими и таджикскими деятелями макомного искусства.

Список использованной литературы

1. Вызго Т.С. Первые музыкальные учебные заведения // История узбекской советской музыки. В двух томах. Том I (1917-1945). [Коллектив авторов]. / Редакционная коллегия: Т.С. Вызго, И.Н. Карелова, Ф.М. Кароматов. Ташкент, 1972, с. 103- 112.
2. Джами Абдурахман. Трактат о музыке. Перевод с персидского А.Н.Болдырева. Редакция и комментарии В.М.Беляева. Ташкент: Издательство Академии Наук Узбекской ССР, 1960. – 111 с.
3. Матякубов О. Впервые в СССР // Советская музыка, 1978, № 12. С. 82–84.
4. Миронов Н.Н. Музыка узбеков. Самарканд: Издание Узбекского государственного издательства, 1929. – 140 с., нот., илл. (Народный Комиссариат по просвещению УзССР; Труды Научно-исследовательского Института по изучению классической и народной музыки Узбекистана).
5. Миронов Н. Песни Ферганы, Бухары и Хивы. Ташкент: Узбекское государственное издательство, 1931. – 15 с. + 60 с. (ноты), илл. (Наркомпрос УзССР, Сектор науки, литературы и искусства; Труды Научно-исследовательского Института по изучению народной и классической музыки узбеков).
6. Миронов Н. Обзор музыкальных культур узбеков и других народов Востока. Нотные записи М.Ашрафи, Ш.Рамазанова и Т.Садыкова. Под общей редакцией заслуженного деятеля музыки народов Востока Н.Н.Миронова. Приложение: Опыты гармонизации и обработки песен народов Востока. Самарканд: Издание Инмузхоруза, 1931. – 46 с., илл. + 71 с. ноты. (Наркомпрос УзССР, Сектор науки, литературы и искусства; Труды Научно-исследовательского Института по изучению народной и классической музыки узбеков).
7. Миронов Н.Н. Музыка таджиков. Музыкально-этнографические материалы, собранные и записанные на 1-м Всетаджикском слете певцов, музыкантов и танцоров в городе Сталинабаде. Сталинабад: Издание Тадж ГНИ, 1932. – 96 с. (с. 1-54 – текст; 57-96 – ноты), илл. (Народный Комиссариат по просвещению Тадж ССР. Труды Комитета таджиковедения).
8. Музыкальная фольклористика в Узбекистане (первые записи). Август Эйхгорн. Музыкально-этнографические материалы. [Беляев В. Музыкально-этнографическая работа А.Ф.Эйхгорна в Узбекистане]. Под редакцией доктора искусствоведения проф. В.М.Беляева. Ташкент: Издательство Академии наук Узбекской ССР, 1963. – 180 с., илл., нот.
9. Низоми Аслиддин Абдуррахмони Чоми ва илми мусики. Душанбе: «М.Н. Дониш», 2019. – 200 сах.



10. Ражабов Исхок. Мақомлар масаласига доир. / Масъул муҳаррир Ф.М.Кароматов. Тошкент: УзССР давлат бадиий адабиёт нашриёти, 1963. – 303 с., илл., таблиця.
11. Ражабов И., Кароматов Ф. Шашмаком // Шашмаком. Том I. Бузрук. Записъ Юнуса Раджаби. Под редакцией Ф.М.Кароматова. Ташкент, 1966, с. 15-24.
12. Юнусов.Р. “Шарқона мусиқа таълимини тиклаган маскан” [Мумтоз мусиқанинг шарқона анъаналари: Илм-фан ва таълим. Халқаро илмий амалий конференция. Материаллар тўплами. Тошкент -2023. с.-23]
13. Абдуллаев.Р. “Ўзбек миллий мусиқа санъатига асос солган кафедра” [Мумтоз мусиқанинг шарқона анъаналари: Илм-фан ва таълим. Халқаро илмий амалий конференция. Материаллар тўплами. Тошкент -2023. с.-8]
14. Зокиров. А. “Учинчи реннесанс даври мақом санъати таълимининг ривожланиш тамойиллари” [Мумтоз мусиқанинг шарқона анъаналари: Илм-фан ва таълим. Халқаро илмий амалий конференция. Материаллар тўплами. Тошкент -2023. с.-124]
15. Қосимов Р. “Юнус Ражабий номидаги Ўзбек миллий мусиқа санъати институти ташкил этилганга сабаб бўлган омиллар” [Мумтоз мусиқанинг шарқона анъаналари: Илм-фан ва таълим. Халқаро илмий амалий конференция. Материаллар тўплами. Тошкент -2023. с.-139]

MUNDARIJA/TABLE OF CONTENT/СОДЕРЖАНИЕ

KIRISH	3
O‘ZBEKISTON RESPUBLIKASI MADANIYAT VAZIRINING KONFERENSIYA ISHTIROKCHILARIGA TABRIGI	4
CONNECTED HISTORIES OF UYGHUR MUSIC	6
Rachel HARRIS	
ШАШМАКОМ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СИМВОЛ ДУХОВНОГО ЕДИНСТВА ТАДЖИКСКОГО И УЗБЕКСКОГО НАРОДОВ.....	13
Аслиддин НИЗАМОВ	
ИЗ ИСТОРИИ И ПРАКТИКИ ВОКАЛЬНОГО ИСПОЛНТЕЛЬСТВА МУГАМА	18
Санубар БАГИРОВА	
“ШАШМАҚОМ ТОВУШҚАТОРИНИНГ ЎЗИГА ХОС ЖИХАТЛАРИ ХУСУСИДА”	27
Соибжон Бегматов	
ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ВОКАЛЬНОГО ИСПОЛНТЕЛЬСТВА МУГАМА В НАУЧНОМ НАСЛЕДИИ БЮЛЬБЮЛЯ.....	33
Лала ГУСЕЙНОВА	
THE BALUCH ZAHIRIG, BETWEEN MAQÂM AND RAGA	42
Jean DURING	
УНИКАЛЬНЫЙ ИСТОЧНИК О МАКОМАХ.....	50
Аскарали РАДЖАБОВ	
MAQOM AS COGNITION: LANGUAGE OF MUSIC-CONCEPTUALIZATION-GESTALT	53
Giultekin B. ShAMILLI	
К ПРОБЛЕМЕ КОМПОЗИЦИОННОГО СТРОЕНИЯ САРАХБОРИ РОСТ СИСТЕМЫ ШАШМАКОМ.....	58
Абдували АБДУРАШИДОВ	
UYG‘UR XALQ MUSIQASIDA “ROK” MAQOMI VA UNING TURK MUSIQASIDAGI O‘XSHASHLIKLAR BORASIDA TADQIQOT	77
İsmail Hakkı GERÇEK	

ФАРҒОНА-ТОШКЕНТ МАҚОМЛАРИНИНГ ХОНАНДАЛИК АМАЛИЁТИ ТАРИХИДАН.....	83
Азизжон Зокиров	
СОЗДАТЕЛЬ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО МУГАМА: ДРЕВНЕЕ ПЛЕМЯ МУГ.....	91
Аббасгулу НАДЖАФЗАДЕ	
К ПРОБЛЕМЕ РЕКОНСТРУКЦИИ «СТАРОЙ ЭСТЕТИКИ МАКОМАТА» И ЕЕ ЗНАЧЕНИИ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОСТИ.....	97
Александр ДЖУМАЕВ	
ĀVĀZ: THE MAQĀM OF IRANIAN MUSIC.....	103
Mohsen MOHAMMADI	
ON THE HISTORY OF THE EMERGENCE OF THE PART OF BARDASHT IN THE AZERBAIJANI MUGHAM-DASTGĀH.....	110
Fardin MAHAMMADZADA, Lala HUSEYNOVA	
ЕЩЁ РАЗ ОБ ИСТОРИЧЕСКОМ ЗНАЧЕНИИ БУХАРСКОЙ ШКОЛЫ МАКОМОВ В СТАНОВЛЕНИИ СИСТЕМЫ ШАШМАКОМА.....	117
Фароғат АЗИЗИ	
ВКЛАД СОТРУДНИКОВ ИНСТИТУТА ИСКУССТВОВЗНАНИЯ В ИЗУЧЕНИЕ МАКОМАТА.....	124
Каромат ДИЛОРОМ	
БУХАРСКИЙ ШАШМАКОМ: К 100- ЛЕТИЮ ПЕРВОЙ НОТНОЙ ЗАПИСИ ЦИКЛА.....	132
Равшан ЮНУСОВ	
ЎЗБЕК МАҚОМЛАРИДА НАВРЎЗ МАВЗУСИ.....	137
Шаҳноза ОЙХЎЖАЕВА	
МУГАМ АЗЕРБАЙДЖАНА В АСПЕКТЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ.....	143
Сехрана КАСИМИ	
ИЗ ИСТОРИИ БУХАРСКОГО ШАШМАКОВА.....	151
Бахтиёр АШУРОВ	
TURK MUSIQASIDA XII ASRDAN XX ASRGACHA O‘ZGARIB RIVOJLANGAN MAQOM NAZARIYOTI VA O‘QITISH SHAKLLARI BO‘YICHA QIYOSIY TADQIQOT.....	154
Nesrin FEYZOĞLU	

ЎЗБЕК ВА КАШМИР МАҚОМЛАРИДА ШАКЛЛАНИШ МАСАЛАЛАРИ (СЕГОҲ
МАҚОМЛАРИ МИСОЛИДА) 161

Нилуфар БОТИРОВА

ИЗ ИСТОРИИ УЗБЕКСКО-ТАДЖИКСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ В XX – ПЕРВОЙ
ЧЕТВЕРТИ XXI В. (В ПРОЦЕССЕ СТАНОВЛЕНИЯ НОВЫХ ФОРМ И ВОЗРОЖДЕНИЯ
ИСКУССТВА МАКОМАТА) 177

Насиба ЮЛДАШЕВА

**O‘ZBEKISTON RESPUBLIKASI MADANIYAT VAZIRLIGI
YUNUS RAJABIY NOMIDAGI O‘ZBEK MILLIY MUSIQA SAN’ATI
INSTITUTI**

**“MAQOM SAN’ATINING NAZARIY VA AMALIY ASOSLARI: MUAMMO VA
YECHIMLAR”**

II xalqaro ilmiy-amaliy konferensiya

TO‘PLAMI



PROCEEDINGS

of II international scientific - practical conference

**“THEORETICAL AND PRACTICAL FUNDAMENTALS OF MAQOM ART:
ISSUES AND SOLUTIONS”**



МАТЕРИАЛЫ

II международной научно-практической конференции на тему

**“ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИСКУССТВА МАКОМ:
ПРОБЛЕМЫ И РЕШЕНИЯ”**



Bosishga ruxsat etildi 25.06.2024 y.

Bichimi 60x84 1/8 "Calisto MT" garniturasida.

Kegli 13. Bosma tabog‘i 23,5. Adadi 100 nusxa.

“BOOKMANY PRINT” MCHJ bosmaxonasida chop etildi. Toshkent shahri,

Uchtepa tumani, 22-mavze, 17-b uy.