



МАДРИМОВ Б.Х.

# ОСНОВЫ МАКОМА

*Учебное пособие*



ISBN 978-9943-7203-4-3



9 789943 720343

**Министерство Высшего и среднего специального  
образования Республики Узбекистан**

**МАДРИМОВ Б.Х.**

# **ОСНОВЫ МАКОМА**

Учебное пособие для направления  
«Музыкальное образование»

**Издательство «Дурдона»  
Бухара – 2021**

**УДК 781.7(075.8)**

**85.3(5Ўзб)**

**М 13**

Мадримов, Б.Х.

Основы макома [Текст] : учебное пособие / Б.Х.Мадримов. -  
Бухара: ООО "Sadriiddin Salim Vuxoriy" Durdoni nashriyoti, 2021.  
-192 с.

**КБК 85.3(5Ўзб)**

**Ответственный редактор:**

**Рустам Абдуллаев**, председатель Союза композиторов  
Республики Узбекистан, Заслуженный деятель искусств,  
профессор, композитор

**Рецензенты:**

**Бахтиер Мустафаев**, кандидат педагогических наук, доцент  
**Даврон Рузиев**, кандидат педагогических наук, доцент

**Учебное пособие разрешен к изданию приказом №110  
Министерства высшего и среднего специального образования  
Республики Узбекистан от 1 марта 2021 года.  
Номер регистрации 110-85.**

**ISBN 978-9943-7203-4-3**

Речь идет о цели данного предмета – ознакомление студентов с исторической эволюцией макамов в Узбекистане и Таджикистане, его ролью и значением в мировой музыкальной культуре, месте макамов в традиционном и современном Бастакорстве, сходстве и различии макамов в пластах национальной музыки, дастанах, практическое овладение студентами – будущими наставниками секретов искусства макома.

Изучение богатейшего исторического наследия искусства «Макома», его роли и места в мировой музыкальной культуре

- обучение студентов курса специфике Мушкилота (исполнения) частей (сцен) и цельных произведений;

- обучение технике пения-насыра, фрагментов и цельных произведений макамов;

- изучение характерных особенностей исполнения Бухарского шашмакома (мушкилот, насыр);

- изучение методов обучения макамов студентов и школьников общеобразовательных учебных заведений.

The purpose of this course is to familiarize students with the historical evolution of makoms in Uzbekistan and Tajikistan, its role and significance in world music culture, the place of makoms in traditional and modern Bastakorstvo, the similarity and difference of makoms in the layers of national music, dastans, and practical mastery of the secrets of makom art by students – future mentors.

Study of the rich historical heritage of Makoma art, its role and place in world music culture

- training students of the course specifics Mushkilat (execution) of the parts (scenes) and the whole works;

- training in the technique of singing-Nasr, fragments and whole works of makoms;

-the study of the characteristic features of performance Bukhara Shashmaqom (mushkilat, Nasr);

- study of methods of teaching macoms to students and schoolchildren of General educational institutions.

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	5
Модуль 1. Из истории макомов .....	7
Модуль 2. Система двенадцати макомов и Шошмаком.....	16
Модуль 3. Цикл Шашмакома .....	19
Модуль 4. Цикл Шашмакома. Часть Наср.....	30
Модуль 5. Маком Бузрук.....	34
Модуль 6. Маком Рост.....	44
Модуль 7. Маком Наво. ....	58
Модуль 8. Маком Дугох. ....	73
Модуль 9. Маком Сегох.....	87
Модуль 10. Маком Ирок.....	102
Модуль 11. Хорезмские макомы .....	118
Модуль 12. Фергана-Ташкентский стили макома .....	124
Модуль 13. Традиция исполнения макомов .....	138
Модуль 14. Современные традиция исполнения макомов .....	154
Заключение .....	169
Приложение .....	173
Словарь терминов (Глоссарий).....	183
Список использованной литературы.....	186

## ВВЕДЕНИЕ

На данном этапе развития Реформы системы образования Республики Узбекистан, большое, поистине государственное значение приобретает решение задач качественной подготовки кадров педагогов высшей и средней школы.

И важнейшее постановление Президента Республики Узбекистан Ш.М. Мирзиёева «О мерах по дальнейшему развитию сферы педагогического образования» от 27.02.2020 года направлено именно на:

- совершенствования качества подготовки педагогических кадров на основе передовых международных стандартов.

- необходимости усиления внимания к качеству подготовки кадров для сферы образования, широкого внедрения педагогического зарубежного опыта в данную сферу, улучшения инфраструктуры педагогического образования.

Меры, предусмотренные данным Постановлением вытекают из исторического Послания Президента Республики Узбекистан Олий Мажлису от 24 января 2020 – года, где приоритетными выдвинуты масштабные задачи по определению приоритетных направляющих развития сферы педагогического образования, подготовка профессионально – педагогических кадров – современные методы обучения и воспитания, профессионально ориентационная работа в школе – выявление способностей учеников, совершенствование учебных планов и программ по направлениям образования и специальностям, эффективная организация научной и инновационной деятельности – взаимосвязь науки, образования и производства, связь со школами, перспективные планы подготовки кадров и другие, не менее важные задачи.

И как должное, пять Инициатив Президента, заключивших в себя ключевые вопросы духовного развития молодёжи, повышение интереса молодёжи к музыке, рисованию, театру и другим видам искусства. Инициативы нашего Президента были приняты в качестве Молодёжной стратегии ООН, ибо и для них это было Новый проект духовного образования молодёжи.

В свете вышеуказанных основополагающих документов особое значение приобретают эстетическое воспитание подрастающего поколения в том числе и средствами музыки как действенного фактора формирования музыкальной культуры учащейся молодежи. Особенная роль при этом принадлежит богатейшему пласту национальной классической музыкальной культуры узбекского и таджикского народа – всемирно признанному музыкальному искусству макомов.

Действительно, национальное музыкальное искусство макома, основанное на многовековых культурных и музыкальных традициях узбекского народа, как никакой другой вид народного музыкального творчества, отражает глубинные особенности музыкальной культуры Мавераннахра. Исходя из этих историко-этнических особенностей эволюции населения этого региона в современных условиях задача сбора и систематизации бесценного многослойного и многогранного наследия макомата, переклада на ноты и разработка научно-теоретических и методических основ приобретает исключительно важное значение.

И введение учебного предмета «Основы макома» в блок «Предметы по выбору» в типовой учебный план направления бакалавриата «Музыкальное образование» в объеме 68 академических часов (18 лекц., 18 прак., 32 самост.) представляется закономерным итогом признания важности обучения будущих педагогов музыки национальному макому.

## МОДУЛЬ 1. ИЗ ИСТОРИИ МАКОМОВ

**Арабский маком** (-место, место, звук, штора, градус и в прошедшем времени различается термин-), форма множественного числа, и т.д. используется в значении. Когда и в какой форме находятся первые макомные системы у нас нет точной информации об этом. Сосоны в этом отношении служил во дворце (царь Хусрав Парвиз-590-628) известный музыкант Борбад (vaf. 627) творческое наследие, в частности, для него система «7 Хусравони», в которой дается соотношение, привлекает внимание. Ученые-музыковеды считают, что система «7 Хусравоний» имеет более поздний макомата они предсказывают, что именно они стали основой возникновения систем, повлияли на формирование их макома.<sup>1</sup>

Выражение «Музыкальный Шашмаком» в переводе на современный язык в логическом плане можно объяснить как устоявшуюся «музыкальную систему», то есть, как некий целостный свод инструментальных и вокальных произведений, построенных по законам музыкальной логики: лада, ритма и формы. Музыкальный Шашмаком представляет высокоорганизованную систему. Каждая ладовая-макомная и ритмическая -усульная модель, входящая в систему Шашмаком, по сути есть пропорциональная и симметричная в своей основе структура, исходящая из единой научной базы. Все ладовые-макомные и ритмические-усульные единицы, составляющие Шашмаком, своими корнями уходят в рационалистическую, систематическую «теорию кругов» {илми адвор), теоретически разработанную и блестяще адаптированную к практике великими учеными и музыкантами-виртуозами Сафиуддином Урмави (1216-1292) и Абдулкадыром Мараги (1354-1435). Примечательно, что большая часть жизни и творчества последнего связана со столицами государства Тимуридов - Самаркандом и Гератом. После падения Тимуридского государства Бухара выступает преемником великих культурных, в том числе, музыкальных традиций Самарканда и Герата. В Бухаре протекает жизнь и творчество достойных продолжателей

---

<sup>1</sup> Yunusov R. Maqomlar xususida. – T.: «Bilim», 1982



учения Абдулкадыра Мараги - Наджмиддина Кавкаби и Дарвиша Али Чанги. В одном из ранних музыкальных трактатов XIX века роль и значение Наджмиддина Кавкаби для музыкальной культуры Бухары сравнивается с деятельностью Абдулкадыра Мараги для Герата. Этот факт можно считать косвенным свидетельством того, что научные истоки Музыкального Шашмакома восходят по определению Фитрата - видного мыслителя начала XX века - к «золотому веку» чигатайской-узбекской музыки XV века в Герате. Таким образом, если, с одной стороны, «Музыкальный Шашмаком - это традиция, непосредственно передаваемая из поколения в поколение прямо из уст или с рук мастера, то с другой стороны, это - высокоорганизованная рациональная музыкальная система, где каждый элемент соотнесён и пропорционален с другими.

Об этом удивительном явлении в музыкальной культуре центральной Азии. С одного уже забытого свидетельства о Бухарском шашмакоме который принадлежит известному русскому музыкальному этнографу, композитору Виктору Александровичу Успенскому. 1923 году в Бухаре Успенский по заданию Фитрата производил нотную запись, Бухарского шашмакома. Которого издавался, в результате выпустила книгу в Москве. И так вот Успенский, наблюдая интерес вообще шашмакому в Бухаре, оставил такое уникальное свидетельство. Он пишет: «Шашмаком » пользуется в Бухаре огромным вниманием и любовью народа. В чём я мог убедиться 1923 году как на празднике «сайл»

Много тысячная толпа слушала пения знаменитого певца Атаджалола Насирова, при грабавой тишине, замечательный пример как можно любить и как надо слушать музыку. Здесь я напомним, что кто же такой Атаджалол? Конечно специалисты прекрасно знают эту фигуру, но широкой как сказать слушатель не знает о ней. Атаджалол конечно ключевая фигура в истории Бухарского Шашмакома 20 того века. Это один из выдающихся хранитель Бухарского Шашмакома. Исполнитель, придворный музыкант, глава музыкантов придворных при трёх последних эмиров: При Музаффар Хане, Абдулахад Хане и Алим Хане. Атаджалолу принадлежит «Баяз» специальных сборник стихов, но к сожалению, записи самого пения Атаджалола – как певца не

сохранились. По видимому не сохранились, во всяком случае нам не удалось обнаружить записей, но за то сохранились много численных учеников. Учеников которых в 20 веке стали фактически продолжателями Бухарский классической школы макамата или более узким пониманием Бухарский вокальной школе, - как это говорит сам Успенский. Среди его учеников такие известные исполнители как – домла Халим Ибадов, также его называли домла Савтхон, уста Шади Азизов, Хажи Абдулазиз Расулов, Ливи или Ливича Бабаханов, Шаназар Сахибов, Бобокул Файзуллаев и многие – многие другие, эти имена так сказать составляют золотой фон в их искусстве Бухарского Шашмакома. И вот как ещё пояснил Успенский, - эти особенности Бухарского Шашмакома вокальной школы, её высокий статус, он пишет, - между прочим, певец Власов (а Власов был преподаватель в Туркистанский народной консерватории) при наблюдении за дыханием во время пения домла Халима Ибатова, установил, что он может петь музыкальную фразу на опёртым дыханием на одном дыханием в продолжение от 22 до 25 секунд. Такое дыхание для певца законченное в Европейской школы, явление вообще редкое. Подобных певцов не удалось услышать только трёх: Атаджалола Насирова (Бухара), Хажи Абдулазиз Расулов (Самарканд) и Халима Ибадова (Бухара). Все они были с огромным диапазоном голоса. Замечательным развитым дыханием, и принадлежали в Бухарский вокальной школе. Знаменитый ученик Атаджалола Насирова, Ливича Бабаханов который овладел сильным голосом, высоким тенором, большим диапазоном. Насруллои, Мугилчаи Бузрук вот таких разделов в плод до современности музыканты, певцы обращаются к этим образцам макама. И здесь я должен сказать: от Ливичи идёт династия потомственных музыкантов Бабахановых – его сын Маши Бабаханов был народным хафизом Узбекистана; а внук Ари Бабаханов великалепный инструменталист, хранитель традиции Бухарского Шашмакома, который ни так давно опубликовал свою версию Бухарского Шашмакома она вышла в Германии, благодаря в поддержке редакции Ангелки Юнг. Это труд его многих лет, он нотировал его и свой труд он посвящает Атаджалолу Насирову. Вот этой фигуре, этому человеку, который сыграл исключительную роль в историю Шашмакома в

20 веке. И вот сам Бабаханов как – то говорил: “единственный человек макомата, который у него вызывает глубочайшее уважение и которого он старается постичь, изучить это выдающийся знаток Шашмакома, певец Атаджалол, я приклоняюсь только перед ним, для меня он авторитет. Я день и ночь как только найду свободную время, сразу же беру в руки книгу Успенского”. Таким образом у нас устраивается некое такое понимание, Бухарского Шашмакома которое ассоциируется искусством старых мастеров. Это десятки имён: певцы конца 19 и начало первых двух десяти летие 20<sup>того</sup> века. Когда это школа Шашмакома была своим рассвете. Прежде всего она ассоциируется с вокальным искусством, вокальной музыкой. С вокальными частями шашмакоме. В последствии к сожалению начиная где – то конца 60<sup>тых</sup> и начале 70<sup>ых</sup> годов начинается спад этой традиции, прежде всего вокальной традиции, инструментальной традиции Шашмакома – кризис, но он накладывается в первый очередь, конечно в Бухаре. Эти кризисное явление отмечают многие исследователи уже 70<sup>тые</sup> годы отмечали, что искусство Шашмакома, переживает свой кризис в Бухаре. Прежде всего вокальная школа. Генезис этого искусство кореница и нужно это конечно со всей ответственности признат в персидской культуре. На протяжении последних столетий, в суде многочисленный документальным материалом , прежде всего сборником стихов для Шашмакома, так называемым “Баязом”, Шашмаком пелся преимущественно на персидско – таджикской тексте. Но нельзя конечно сказать что, только на персидско – таджикской тексте, потому что “Баязы” показывают и наличие определённо количество небольшого турко – узбекского текстов. Например, стихи Машраба, Фузулий, Наваи, Бабура и я вот подтвердить сказанное, показываю Баяз, который хранится в институте искусствование, в институте Восточной рукописи в Питербурге С - 693, это стихи к макомом, где имеется так же стихи на Тюрском языке, и ширу – шакар, то есть смешанный турко – узбекским и персидско – таджикской стихией. На тексте Машраба, Фузулий отдельный стихи в частности макома “Бузрук”. Такие же тексте ширу – шакар и смешанные тексты в одном газели, в одной форме и собственно тюрские, узбекские тексте можно обнаружит в баязе самого Атаджалола Насирова,

который мы обнаружили в копии страничек, где так же приведины тюрские стихи. Таким образом конечно выбор стихов как уже была отмечена, во многом зависила от ситуации, от состава аудитории. Старые музыканты учитовали, это, особенно в Бухаре и других конечно регионах, имела место отношение к языку как историческому фактору, то есть красота языка учитывалось по его в общем ситуативного такая комбинация. Когда музыканты могли сменить текст зависимости от аудитории. Однако в целом можно сказать что, Шашмаком дожим отнесён к явлениям старим персидским культуре, и в языковом смысле и по форме и жанре. Целый ряд форм и жанр в этом явление без условно в этом восходит старым классическим, персидским форм которое широко освещены в науке и музыке средневековье. Ну в частности тарона и целый ряд других. Относя Шашмаком к старой персидской культуре, мы тот же время понимаем, что как бы по отношению другим проявлением макамата, скажем Харезмский маком, Фергана – Ташкентские маком, Бухарский Шашмаком выступает классической традиции. Это отдельный сложный вопрос. И многое в истории Шашмакома ещё не изучена. Мы должны имет виду также что, будучие в старой персидской традиции, Шашмаком воспринимался среди разной аудитории, а аудитория она представлял собой полиэтничный состав, особенности в Бухаре. Шашмаком слушали и узбеки, и тюрки, и таджики и перцы и другие народы. И конечно в основном принадлежашие в то время к элитной части. А то, скажем Шашмаком был классическим основой для других видов макамата, в этом ничего удивительного нет, и ничего странного. Дела в том, что такая же тенденция наблюдается допустим басманской турции, где в плодь до 18<sup>того</sup> века. Персидский доминировал при исполнении терецких макомов. Однако в силу разных исторических перемен 20<sup>ом</sup> веке, Шашмаком настал в силу политических перемен, интегрируется в культуру Узбекистана, и с обеих стран и в Таджикистане, и в Узбекистане началас деятельность по его фиксации, записи, исполнению, но уже в Узбекистане с узбекскими текстами, тексты были заменены, а в Таджикистане с таджикскими текстами. В 50<sup>тые</sup> года в таджикистане был издан Шашмаком, а чуть позже в Узбекистане был издан в Ташкенте 1959году “Бухаро

макомлари”, под записи Ю.Ражабий, под редакцией Илёсом Акбаровом. Ещё позже в конце 60<sup>ые</sup> под редакции Кароматова была издана книга из шести томах, а вот совсем не давно в годы независимости Узбекистана кульминация чтоли, был издан “Шашмаком в Узбекистане”и переиздан, вот уже другим названием в 70<sup>ые</sup> годы, “Узбек макомлари”. Таким образом мы видим, что судьба этого явления она парадоксальна. С одной стороны идёт его постепенная интеграция, на его базы развивается, создаётся новый Шашмаком, уже не Бухарский а национальный, все знают что существовал Бухарский Шашмаком, но с другой стороны вот парадокс, что его статус, оказался приниженом в культуре вообще Узбекистана, да и Таджикистана. В поиске этой исходной модели, они стали ключевым моментом на современном этапе. И нужна сказать, что хотя произошло упадок классического Бухарского стиля, но появились целый ряд музыкантов. В особенности это Бухарские еврее. Десятки имён которые сохранили эту традицию, старую Бухарскую вокальную школу и стали исполняют этот Шашмаком. Этот десятки имён: как я и сказал начиная с Юрий Бабаханов, Маше Бабаханова, Барно Искакова – выдающиеся певица, Нарийё Аминов, Гавриэл Муллакандов, Талмасовы, Берта Давидова и многие другие которые исполняли Шашмаком и в Бухаре и в Самарканде и также в особенности в Душанбе и в Ташкенте. Это пример как сказать классического пения Бухарского Шашмакома. Эту же произведению надо просто послушать. Ари Бабаханов внук Левичи, он сделал огромную работу по восстановлению Шашмакома в своей версией, как это он помни о своей папы и по рассказам других музыкантов, и частности Ари Бабаханов восстановил целый ряд потерянных мелодий, утраченных. В том числе “Сафти Жалоли”, то есть сочинение принадлежащий самому Атаджалолу. Атаджалол сочинил этот вещь, по просьбе Фитрата, Ари Бабаханов восстановил её и она сейчас исполняется. И таким образом можем приставить себя о композиторским – бастакорским таланте Атаджалола. Что же такой Шашмаком? Бухарский Шашмаком? Дела в том что, самого ранней свидетельство Бухарском Шашмакоме это один баяз который датируется 1847<sup>б.н.</sup> годом. Раннее этого времени термина Шашмаком – это шесть макомов грандиозный цикл, каждый

цикл: “Бузрук”, “Рост”, “Наво”, “Дуго”, “Сегох”, “Ирок” шест макомов, каждого можно перевести и дать ему объяснение, Бузрук – это великий, рост – правильный, наво – мелодия, дугох – построение со второй ступени лада, сегох – построение с третьей ступени лада, Ирок – это названия страны. Все термины персидско – таджикские тексты. Это вся система всех макомов. Маком он организован по единому принципу: внутри его находится инструментальный раздел, первый идёт который из несколько обязательных пьес, тасниф, таржэ, гардун, мухаммас, сакил. Там есть дополнительные разные пьесы, и дальше раздела вокальных. И так строится каждый маком. И таким образом получается грандиозная структура – цикл, который включает себя в порядка более 250 десяти различных пьес. Весь этот цикл организован на строполь канона. ритмический цикл канона и каноны ладовые. Внутри вот этого цикла общего Шашмакома находятся и другие лады, который нам были известно из системы двенадцати макомов из средневековья. Конечно это немного серьёзный вопрос, не будем на него углубляться, детализировать его, инструментальный раздел он называется мушкилот, а вокальный – наср. Второй раздел – вокальный раздел, он состоит из двух групп шубе. Основная группа, сарахбор, талкин, наср. И вторая группа – талкинча, кашкарча, сакинома, уфар. Общая концепция Шашмакома идёт от чистой музыки, потом высокий духовный – мистический части, тексты все классические естественно и завершается неким гедомистическим таким связанная с уфаром. Здесь фактически есть как бы выставлено вся философская жизни так сказать деятельности бытия человека. От возвышенного к земному, так чтоли можно толковать. Это сложный вопрос о нём можно много говорить. Но в целом можно просудит такую линию. У нас к сожалению нет свидетельство как исполнялся Шашмаком ранее, разносные свидетельство, мы не имеем полные картины, каким образом исполнялся придворных традициях, всё таки основным очагом был двор, затем мажлиси и а потом были просвещённой элите Бухарский. Есть свидетельства Фитрата, как на одном мажлисе он пишет как исполняется Шашмаком, исполняется один маком. Двумя инструменталистами, двумя певцами, дойристами, небольшой состав инструментальный и обязательно в наличие там тамбура и

дойры, как основных инструментов старой традиции Шашмакома, котрый сейчас уже строго не саблюдается. Но я хочу сказать здесь, такой подчеркнуть мысль, что мы должны разлечать, Шашмаком Бухарский как концепцию теоритическую вот эти вот все 250 грубо говоря пьес, организованных по определённом канонам и её реальная существования, в реальности цикл полностью по сути не исполняется. А в реальности музыканты следуют как бы интерпритации любимщиеся по любимым частям и это проследуется в истории всего 20<sup>того</sup> века и теперь тоже. Допустим какие -то очень любимые мелодии и инструментальные, вокальные они широко бытуют, от одного мастера и как в Узбекистане и в Таджикистане здесь разницы нет. Ну например: “Уфари Оромижон”, “Мугилчай Бузрук”, или “Насруллои” или “Тулкини Бухоро” или “Гардуни Дугох” и так далее и так далее. Может быть десятки произвидение которые не испоняется в целиком, а по отделным частям исполняется, но конечно, чтобы исполнит цикл нужны особые условие. Здесь я бы сравнил ситуацию с тем, что для тех кто незнаком с этим искусством, что мы видим здесь в Европейской опере. Где опера есть как цельное явление, где можно слушать 2 часа, 2 с половины часа и более, а есть отдельные её жанры внутри номера: арии, дуэти, ансамбли которые могут иметь концертное исполнении. Но Шашмаком скажем в отличие от оперы, он как полный цикл, насколько мне известно, никогда не исполнялся в 20<sup>том</sup> веке да сейчас тоже. И только отдельные части. А опера нам понятно, что её можно мы её можем видеть и слушать целиком и отдельно концертные какие – то номера. Искусство Шашмаком сейчас находится на перепутье, и идут интенсивный поиски и самими музыкантами, и учёными истоков этого искусства, исходный модели. Это касается Бухарского Шашмакома, не только музыкантов в Узбекистане отделна но и в Таджикистане, они пытаются опиратся на традиции Бухарского Шашмакома. И планируют себя как продолжатели этой традиции. У нас это традиция она существует в основном в Бухаре самом. Есть молодое покаление музыкантов и в Самарканде. в Самарканде продолжателями является её родителям ярким является Фарход Халимов-певец. Мы переживаем в искусстве Шашмакома в период таких поисков

где много ещё не определено. Ни смотря на то, что вот много вышла книг, и в Таджикистане, а также и в Узбекистане. Недавно вышла книга Атаназара Матёкубова “Бухарский Шашмаком”, есть книга самого Бухарского Файзулло Тураева “Бухоро Шашмакоми тарихи” на узбекском языке и т.д. и т.п. Нынешняя ситуация такова, что Шашмаком переживает очень сложный период. Самой Бухаре к сожалению, Бухарская вокальная школа требует большой поддержки. Здесь без поддержки заинтересованных сторон о сознания того, что Бухарский Шашмаком это наше общее наследие, и Узбекистана и Таджикистана. Конечно это богатство самого Узбекистана, Персоязычная традиция ни только музыкантов но и государственных структур тоже. Осознать значимость этого феномена с мировым значением.

Узбекско – таджикская классическая музыка - Шашмаком XVIII в середине века в Бухаре дворец представлял собой грандиозную серию из шести статусов профессиональных музыкантов и ученых-музыковедов

это было выражено в стиле .

Эти макамы называются:

1. "Бузрук" - большой, величественный, великий.
2. "Рост" - правда.
3. "Наво" - значение-музыка
4. "Дугох" - два места, два занавеса.
5. "Сегох" - три места, три занавеса.
6. "Ирак" - относительно название известной арабской страны.<sup>1</sup>

**Вопросы для контроля:**

1. Сколько частей в разделе мушкилот ?
2. Когда появился шашмаком ?
3. Как переводится одно из названий шашмакома: бузрук ?
4. Что можно сказать об исторических корнях макамов?

---

<sup>1</sup> Rajabov I. Maqomlar. – Toshkent, 2006. 148–150-betlar



## МОДУЛЬ 2. СИСТЕМА ДВЕНАДЦАТИ МАКОМОВ И ШОШМАКОМ

В XX веке Шашмаком пережил различные периоды подъёма и трудные времена противостояния с официальной властью. Так, например, в 20-е годы XX века, вскоре после падения государственности Бухары и Хорезма, где это искусство традиционно культивировалось, начался крутой поворот по преобразованию его вековых устоев. Прежде всего, это коснулось традиционных текстов макомов, пронизанных духом суфийской поэзии. Наряду с аутентичными текстами, была свёрнута сопряженная с ними определенная часть практической теории Шашмакома со своей терминологией.

Вместе с тем, в это противоречивое и суровое время были и деятели, которые заботились о сохранении и передаче последующим поколениям истинных ценностей Шашмакома. В этом отношении - подлинно научного унаследования вековых традиций классической музыки региона - следует прежде всего назвать имена двух личностей: ученого Абдурауфа Фитрата (1886-1938) и музыканта-этнографа Виктора Александровича Успенского (1879-1949), которые вложили много сил и энергии в дело изучения Бухарского Шашмакома.

Фитрат - видный государственный деятель и один из самых образованных людей своего времени - отчётливо понимал значение высоких музыкальных традиций для выработки и внедрения в жизнь новой национальной идеи. Он осознал, что Шашмаком - это великое достояние, которое ещё долго будет сохранять своё художественно-эстетическое значение. Находясь на ответственном государственном посту, он предпринял невероятную для своего времени инициативу - записать в нотах полный музыкальный текст Шашмакома «с рук и из уст» великих мастеров Бухары - Ота Джалола Насыр углы (1845-1928) и Ота Гияса Абдугани (1859-1927).

Прежде всего, следует отметить, что первоначально он в этом регионе тоже распространялся под названием Шашмаком, точнее, «Музыкальный Шашмаком Хорезма» («Шашмакоми музикии Хоразм»). В последующем (примерно, в последней

четверти XIX века), по мере обретения самостоятельного облика, в обиход внедряются два других названия - синонимы «Шашмакома»: «Шесть с половиной макомов» («Олти ярим маком») и «Танбурные макомы» («Танбур макомлари»). Первый из них представляет вариант исходного понятия «шашмаком» с учётом реальных изменений, которые произошли в процессе творческого усвоения музыкального свода в новых условиях. Действительно, музыканты Хорезма ладообразование Панджгох, представляющее в Бухарской традиции составную часть ладовой системы макома Рост, вывели в отдельную структуру по образцу инструментальной сферы (мушкилот). Следовательно, название всего свода «Шесть с половиной макомов» исходит из самой реальной практики.

Что касается второго названия - «Танбурные макомы», оно тоже обусловлено потребностями самой практики. Дело в том, что искусство макомов в Хорезме, так же, как и в Бухаре, имеет глубокие исторические корни. По свидетельству устных преданий, ещё до монгольского нашествия в XIII веке в Хорезме существовала весьма развитая музыкальная культура. При этом ведущим инструментом музыки высокого стиля, которая в последующем получила название макомов, был дутар. В связи с распространением нового стиля классической музыки - Шашмакома, в Хорезме его стали называть «Танбурные макомы», а исконную традицию по-старому продолжали обозначать, как «Дутарные макомы». Получилась простая и удобная пара понятий, которая довольно точно передаёт суть двух параллельных традиций: элитной, дворцовой - Танбурные макомы и более популярной, демократической - Дутарные макомы. И что очень важно, ибо в Хорезме «Танбурными макомами» называется тот пласт, заимствованный из канонического ядра Шашмакома, по отношению к которому Фитрат использует понятие «основополагающие мелодии» («Асос куйлар»), то есть собственно Шашмаком в строгом смысле слова. Это во-первых.

Во-вторых, адаптация традиций Шашмакома в Хорезме отнюдь не была стихийной, наоборот - вполне продуманным и целенаправленным творческим процессом. Возможно даже, что усвоение Шашмакома в Хорезме было делом государственного

значения. Очевидно, что для этих целей в качестве посла Хивинского ханства в Бухару был направлен весьма просвещённый человек, прославившийся в науках, в том числе и в музыке - Саид Ниязджан (в простонародии Ниязджан Хаджа). Находясь в Бухаре, Ниязджан Хаджа планомерно изучал научные основы Шашмакома, его каноны.

По возвращению в Хиву, он также последовательно и целенаправленно стал обучать этим канонам своих учеников из числа грамотных и музыкальных людей, чтобы они могли творчески претворить традиции Шашмакома в новых условиях. И, таким образом, через два-три поколения в Хиве появилась целая когорта просвещенных музыкантов-макомистов, которые задались целью создания самостоятельного свода классической музыки по образцу и подобию Бухарского Шашмакома.

Особого расцвета искусство макомов в Хорезме достигло в период правления Мухаммада Рахимхана Феруза, который восседал на троне более сорока шести лет (1864-1910). Сам Феруз страстно увлекался музыкой и поэзией. Он создавал благоприятные условия для проведения специальных музыкальных собраний и систематически регулировал процесс становления оригинальной модели Хорезмских танбурных макомов, которая должна была превзойти Бухарскую версию. Музыканты во главе с Ферузом вскоре приблизились к заветной цели. И в период достижения наиболее совершенной и оптимальной формы свода дворцовых элитных макомов, он был канонизирован посредством созданной для этих целей так называемой Хорезмской танбурной нотации.

Хорезмская танбурная нотация - явление уникальное. Она совершенна в своём роде. В отличие от предшествующих систем табулатур, например, Сафиуддина Урмави или Абдулкадыра Мараги, которые были подчинены, главным образом, прикладным целям, то есть являлись неким мостом между теорией и практикой, танбурная нотация служила фиксации музыкального и поэтического текста свода макомов, устоявшегося на практике. Таким образом, впервые в истории музыки устной традиции появилась нотнотекстовая модель полного свода макомов определенной исторической традиции. В

этом отношении Хорезмская танбурная нотация является музыкальным источником мирового значения.

Исходя из постулата о том, что корни Танбурных макомов Хорезма восходят к Бухарской традиции и, учитывая тот факт, что вместе они являются двумя формами проявления одной канонической модели, списки Хорезмской нотации можно считать важным источником и по изучению Бухарского Шашмакома.

Ещё одна важная черта Хорезмской танбурной нотации в том, что она является неким трактатом (уставом, руководством к действию) по макомам в условиях их устного бытования. В этом отношении сходные по времени и по внутреннему содержанию Хорезмская танбурная нотация и музыкальные трактаты Бухары прекрасно дополняют друг друга. А всё вместе открывает прямой ретроспективный путь к более ранним музыкальным источникам. В частности, к двум важным документам, созданным в Бухаре в XVI - начале XVII веков, к трактатам о музыке Наджмиддина Кавкаби и Дарвиша Али Чанги, имеющих исключительное значение для изучения истории, теории и традиций классической музыки всего региона.

## **МОДУЛЬ 3. ЦИКЛ ШАШМАКОМА**

### **Указатели намудов**

#### **Шашмаком**

#### **I. Маком Бузрук**

#### **Часть Наср**

Шўъба ва шохобчалари	Намуд ва авжлар	Шашмаком, 1т., Тошкент, 1967-й., бетлар	Тактлар
<b>Биринчи гуруҳ шўъбалари</b>			
Сарахбори Бузрук	Уззол намуди Мухайяри Чоргоҳ намуди	51-52 52-54	147-212 213-287
Талқини уззол	Уззол намуди Мухайяри	66-67 67-69	81-147 147-225

	Чоргоҳ намуди		
Насруллои	Турк авжи	75-76	64-96
Насри Уззол	Ушшоқ намуди Мухайяри Чоргоҳ намуди	86-87 87-88	34-57 58-85
Уфари Уззол	Ушшоқ намуди Мухайяри Чоргоҳ намуди	90-91 92-93	40-77 78-130
Иккинчи гуруҳ шўъбалари			
Мўғулчайи Бузрук	Уззол намуди Мухайяри Чоргоҳ намуди	95-96 96-98	31-76 77-128
Талқинчайи Мўғулчайи Бузрук	Уззол намуди Мухайяри Чоргоҳ намуди	100-101 101-102	69-127 127-189

Қашқарчайи Мўғулчайи Бузрук	Уззол намуди Мухайяри Чоргоҳ намуди	105-106 106-107	60-88 88-124
Соқиномайи Мўғулчайи Бузрук	Уззол намуди Мухайяри Чоргоҳ намуди	108-109 109-110	31-58 59-99
Уфари Мўғулчайи Бузрук	Уззол намуди Мухайяри Чоргоҳ намуди	111-112 112-113	38-67 68-100
Савти Сарвиноз	Ушшоқ намуди Турк авжи	115-117 117-119	36-74 75-118
Талқинчайи Савти Сарвиноз	Ушшоқ намуди Турк авжи	121-123 123-124	69-154 155-224
Қашқарчайи Савти Сарвиноз	Ушшоқ намуди Турк авжи	126-127 127-128	31-76 77-109
Соқиномайи Савти Сарвиноз	Ушшоқ намуди Турк авжи	130-131 131-132	26-70 71-96

Уфари Савти Сарвиноз	Ушшоқ намуди Турк авжи	133-134 134-135	32-74 75-111
Ироқ	Зебо Пари авжи Мухайяри Чоргоҳ намуди	139-142 142-143	114-218 219-295
Талқинчайи Ироқ	Зебо Пари авжи Турк авжи	145-147 147-149	49-136 136-210
Чапандози Ироқ	Зебо пари Турк авжи	151-153 153-154	61-153 153-235
Соқиномаи Ироқ	Зебо пари авжи	157-168	61-108
Уфари Ироқ	Зебо пари авжи авҷи	160-161	48-95
Рок	Зебо пари авжи	163-164	55-107
Талқинчайи рок	Уззол намуди	166-167	77-131
Қашқарчайи Рок	Уззол намуди	169-170	37-52
Соқиномаи Рок	Уззол намуди	171-172	37-54
Уфари Рок	Уззол намуди	173-174	23-46

## II. Рост мақоми Наср бўлими

Шўъба ва шоҳобчалари	Намуд ва авжлар	Шашмақом, 11., Тошкент, 1967-й., бетлар	Тактлар
<b>Биринчи гуруҳ шўъбалари</b>			
1. Сарахбори Рост	Сегоҳ намуди Ушшоқ намуди Уззол намуди Мухайяри Чоргоҳ намуди	32-33 33-35	111-182 182-203 203-224 224-292
2. Талқини Ушшоқ	Ушшоқ намуди Уззол намуди Мухайяри	43-44 44-48	75-103 103-131 131-207

	Чоргоҳ намуди		
3. Насри Ушшоқ	Ушшоқ намуди Уззол намуди Мухайяри Чоргоҳ намуди	51-52 52-53	' 32-44 45-57 58-90
4. Наврӯзи Сабо Талқинчайи Наврӯзи Сабо	Сегоҳ намуди Наво намуди Ораз намуди Зебо пари авжи	59-60 61 -64	47-70 70-81 81-97 69-126
5. Уфари Ушшоқ	Ушшоқ намуди Уззол намуди Мухайяри Чоргоҳ намуди	66-67 67-68	49-63 64-81 81-124
<b>Иккинчи гуруҳ шўъбалари</b>			
Савти Ушшоқ	Ушшоқ намуди Уззол намуди	72-73	56-69 69-86
Талқинчайи Ушшоқ	Ушшоқ намуди Уззол намуди	76	101-125 127-145
Чапандози Савти Ушшоқ	Segoh namudi Turk avji	80-81 81-82	150-198 198-236
Қашқарчайи Савти Ушшоқ	Ушшоқ намуди Уззол намуди	84 84	53-62 63-72
Қашқарчайи Мўғулчайи Бузрук	Уззол намуди Мухайяри Чоргоҳ намуди	105-106 106-107	60-88 88-124
Соқиномаи Мўғулчайи Бузрук	Уззол намуди Мухайяри Чоргоҳ намуди	108-109 109-110	31-58 59-99
Уфари Мўғулчайи Бузрук	Уззол намуди Мухайяри Чоргоҳ намуди	111-112 112-113	38-67 68-100
Савти Сарвиноз	Ушшоқ намуди Турк авжи	115-117 117-119	36-74 75-118
Талқинчайи	Ушшоқ намуди	121-123	69-154

Савти Сарвиноз	Турк авжи	123-124	155-224
Қашқарчайи Савти Сарвиноз	Ушшоқ намуди Турк авжи	126-127 127-128	31-76 77-109
Соқиномайи Савти Сарвиноз	Ушшоқ намуди Турк авжи	130-131 130-131	26-70 71-96
Уфари Савти Сарвиноз	Ушшоқ намуди Турк авжи	133-134 134-135	32-74 75-111
Ироқ	Зебо пари авжи Мухайяри Чоргоҳ намуди	139-142 142-143	114-218 219-295
Талқинчайи Ироқ	Зебо пари Турк авжи	145-147 147-149	49-136 136-210
Соқиномайи Савти Ушшоқ	Ушшоқ намуди Уззол намуди	86 86	49-56 57-68
Уфари Савти Ушшоқ	Ушшоқ намуди Уззол намуди	88-91 91	55-67 68-82
Савти Сабо	Зебо пари авжи	93-94	28-75
Талқичайи Савти Сабо	Зебо пари авжи	99-100	41-81
Соқиномайи Савти Сабо	Зебо пари авжи	101-102	29-68
Уфари Савти	Зебо пари авжи	103-104	45-92
Савти калон	Зебо пари авжи	106-107	32-59
Талқинчайи Савти калон	Зебо пари авжи	108-109	49-125
Қашқарчайи Савти калон	Зебо пари авжи	111-112	44-75



Сокиномайи Савти калон	Зебо пари авжи	113-114	29-65
Уфари Савти калон	Зебо пари авжи	115-116	29-66

### Ш. Наво мақоми Наср бўлими

Шўъба ва шоҳобчалари	Намуд ва авжлар	Шашмақом, 11П., Тошкент, 1970-й., бетлар	Тактлар
<b>Биринчи гуруҳ шўъбалари</b>			
Сарахбори Наво	Ораз намуди Наво намуди	34-35 35	117-152 155-189
Талқини Баёт	Баёт намуди	43-45	82-226
Насри Баёт	Баёт намуди	49-54	33-91
Орази Наво	Баёт намуди Ораз намуди м	60-61 61-63	38-56 57-95
Ҳусайни Наво	Дунаسر	68-69	50-76
Уфари Баёт	Баёт намуди	72	44-77
<b>Иккинчи гуруҳ шўъбалари</b>			
Савти Наво	Наво намуди	80-81	79-104
Чапандози Савти Наво	Наво намуди	80-86	163-208
Талқинчайи Савти Наво	Наво намуди	89-90	161-210
Қашқарчайи Савти Наво	Наво намуди	94-95	80-107
Сокиномаи Савти Наво	Наво намуди	97-98	87-106
Уфари Савти Наво	Наво намуди	101-102	86-114
Мўғулчайи Наво	Баёт намуди Ораз намуди Баёт намуди	105- 106 106- 109	24-34 34-50

	Ораз намуди		
Талқинчайи Мўғулчайи Наво	Баёт намуди Ораз намуди	108-109 109	57-83 83-119

Қашқарчайи Мўғулчайи Наво	Баёт намуди Ораз намуди	111	35-45
		111-112	46-58
Соқиномайи Мўғулчайи Наво	Баёт намуди Ораз намуди	113	29-40
		113	41-52
Уфари Мўғулчайи Наво	Баёт намуди Ораз намуди	115-116	48-61
		116	62-84
Мустахзоди Наво	Баёт намуди Ораз намуди	118-120	72-147
		120-121	147-189
Талқинчайи Мустахзоди Наво	Баёт намуди Ораз намуди	123	42-66
		123	66-84
Қашқарчайи Мустахзоди Наво	Баёт намуди Ораз намуди	125	29-41
		126-126	42-66
Соқиномаи Мустахзоди Наво	Баёт намуди Ораз намуди	127	21-32
		127-128	33-55
Уфари Мустахзоди Наво	Баёт намуди Ораз намуди	129-130	30-48

		130	48-69
--	--	-----	-------

#### IV. Дугоҳ мақоми

##### Наср бўлими

Шўъба ва шоҳобчалари	Намуд ва авжлар	Шашмақом, IV ., Тошкент, 1972-й., бетлар	Тактлар
<b>Биринчи гуруҳ шўъбалари</b>			

Сарахбори Дугоҳ	Зебо пари Мухайяри Чоргоҳ намуди	36- 37 37- 38	111-179 179-258
Талқини Чоргоҳ	Мухайяри Чоргоҳ намуди	49-50	89-174
Насри Чоргоҳ	Мухайяри Чоргоҳ намуди	55-57	49-78
Орази Дугоҳ	Дунаسر вариантлари	-	-
Хусайни Дугоҳ	Дунаسر вариантлари Дунаسر	-	-
Уфари Чоргоҳ	Мухайяри Чоргоҳ намуди	75-77	25-79
<b>Иккинчи гуруҳ шўъбалари</b>			
Савти Чоргоҳ	Мухайяри Чоргоҳ намуди	80-81	48-70

Талқинчайи Савти Чоргоҳ	Мухайяри Чоргоҳ намуди	83-85	88-133
Қашқарчайи Савти Чоргоҳ	Мухайяри Чоргоҳ намуди	85-86	45-67
Соқиномаи Савти Чоргоҳ	Мухайяри Чоргоҳ намуди	87-88	45-68
Уфари Савти Чоргоҳ	Мухайяри Чоргоҳ намуди	91-92	48-70

Мўғулчайи Дугоҳ	Мухайяри Чоргоҳ намуди	96-97	78-106
Талқинчайи Мўғулчайи Дугоҳ	Мухайяри Чоргоҳ намуди	100-101	127-180
Қашқарчайи Мўғулчайи Дугоҳ	Мухайяри Чоргоҳ намуди	103-104	66-94
Соқиномаи Мўғулчайи Дугоҳ	Мухайяри Чоргоҳ намуди	106-107	65-100
Уфари Мўғулчайи Дугоҳ	Мухайяри Чоргоҳ намуди	111-112	65-91

Қаландари Дугоҳ	Мухайяри Чоргоҳ намуди	114-115	103-128
Самандари Дугоҳ	Мухайяри Чоргоҳ намуди	117-118	91-120
Сарахбори Оромижон Оромижон Уфари Оромижон	Мухайяри Чоргоҳ намуди Мухайяри Чоргоҳ намуди Мухайяри Чоргоҳ намуди	120-121 124-125	81-134 117-161 47-71

**V. Сегоҳ мақоми**  
**Наср бўлими**

Шўъба ва шоҳобчалари	Намуд ва авжлар	Шашмақом, V т., Тошкент, 1973-й., бетлар	Тактлар
<b>Биринчи гуруҳ шўъбалари</b>			
Сарахбори Сегоҳ	Сегоҳ намуди Наво намуди Ораз намуди	28- 29 29- 30	91-142 172-215 143-172
Талқини Сегоҳ	Наво намуди Ораз намуди	41- 42 42- 43	113-147 148-186
Насри Сегоҳ	Наво намуди Ораз намуди	48 48-49	47-60 61-77
Наврўзи Хоро	Зебо Пари авжи Насруллои намуди	50-57 65-66	34- 49 35- 52

Наврўзи Ажам	Турк авжи	66	53-80
Уфари Сегоҳ	-	-	-
<b>Иккинчи гуруҳ шўъбалари</b>			
Мўғулчайи Сегоҳ	Сегоҳ намуди Турк авжи	75-76 77	31-65 66-95
Талқинчайи Мўғулчайи Сегоҳ	Сегоҳ намуди Турк авжи	80-81 81-82	55-102 127-182
Қашқарчайи Мўғулчайи Сегоҳ	Сегоҳ намуди Турк авжи	83- 84 84- 85	31-53 62-80
Соқиномайи Мўғулчайи Сегоҳ	Сегоҳ намуди Турк авжи	87-88 88	41-62 81-108
Уфари Мўғулчайи Сегоҳ	Сегоҳ намуди	91	60-75

## VI. Ироқ мақоми

### Наср бўлими

Шўъба ва шоҳобчалари	Намуд ва авжлар	Шашмақом, VI т., Тошкент, 1975-й., бетлар	Тактлар
<b>Биринчи гуруҳ шўъбалари</b>			
Сарахбори Ироқ	Зебо пари авжи Мухайяри Чоргоҳ	35-37 37-38	112-174 175-248
Мухайяри Ироқ	Мухайяри Чоргоҳ намуди	49-50	40-68

Уфари Ироқ	Мухайяри Чоргоҳ намуди	60	28-40
------------	------------------------------	----	-------

### **Вопросы для контроля:**

1. Что вы понимаете под макома?
2. Из средневековых ученых, написавших научный трактат о музыке кто вы знаете?
3. Что можно сказать об исторических корнях макома?
4. Какие факторы должны быть в человеческом обществе для возникновения системы макома личности?

## **МОДУЛЬ 4. ЦИКЛ ШАШМАКОМА. ЧАСТЬ НАСР.**

Учитывая, что макамы являются многослойным музыкальным комплексом, созданном в определенной порядке, особое значение на занятиях необходимо уделять обучению различных методов игры на национальных инструментах (рубаб, танбур и др.) и песенного репертуара, подбора ладов и фрагментов. Для этого студентам необходимо помочь с подбором специальной литературы и нотного материала.

Итак, главным критерием классической музыки Фитрат считает наличие научно-теоретической базы, по аналогии с традициями классической поэзии Востока. Известно, что со времен Халиля ибн Ахмада (718-786), основоположника аруза, стихом в строгом смысле считается только то, что имеет строгие меры и базируется на научной основе. А сама теория стиха на Востоке известна под разными общими названиями - аруз, назм (мера), или шеър (теория стиха), меъору-л-ашъор (меры стиха) и другие.

Теоретические основы узбекской классической музыки ученый рассматривает в двух главных измерениях, ладо-интонационном и метро-ритмическом. Следует отметить, что оба эти начала (лад и ритм) обозначаются Фитратом одним базовым понятием усуль (корень, основа), с той разницей, что

ритмическая основа называется просто усуль (ритмическая формула), а мелодическая - как «оханг усуллари» (интонационные основы). А вместо лада, наряду с общевосточным термином маком, он вводит еще один тюркский синоним асос куй («куй» - мелос, музыка, а асос его корень, основа - «лад»).

Исходной единицей лада является нагма - тон. По традиции, идущей ещё с античных времен, в теории музыкальным тоном (нагма) называется звук, имеющий определенную высоту и длительность. Высота тона определяется путем математических исчислений длины колеблющейся части струны. Каждый тон обозначается числовым соотношением, который является его индексом. Хотя Фитрат считает числовые методы измерения тонов наиболее надёжными, учитывая сложность и специфическую особенность математических операций, на настоящем этапе он ограничивается констатацией данных эмпирического опыта и вместо термина лад, использует выражение «асос куйлар» (основополагающие мелодии). Под этим подразумеваются лады, составляющие систему Шашмакома. Преднамеренно, не вникая во внутреннюю логику математической теории ладов-макомов, он только перечисляет их названия, устоявшиеся в конкретной музыкальной традиции, в данном случае Шашмакома: Бузрук, Насруллохи, Уззол, Рост, Ушшок, Панджгох, Сабо и другие».

Среди мастеров Шашмакома XX века, которые остались в Бухаре, следует назвать танбуриста Маъруфджана Ташпулатова (1895-1982) и певца Моше Бабаханова (1909-1983).

Жизнь и творческая судьба этих двух мастеров Шашмакома во многом показательна с точки зрения социальной значимости Шашмакома в середине XX века. Музыканты Бухары и администрация областного музыкального училища понимали значение творческого потенциала мастера Маъруфджана Ташпулатова и всячески способствовали, чтобы он мог чувствовать себя вольготно и работать со студентами свободно и без административного нажима. Студенты, которые имели счастье общаться с великими представителями школы Бухарского Шашмакома, на всю жизнь запомнили неповторимую творческую атмосферу соприкосновения с высоким искусством.



Моше Бабаханов, как потомок непревзойденного мастера Левичи, понимал всю меру ответственности перед памятью предков и делал всё зависящее от него, чтобы сохранить и приумножить традиции Бухарского Шашмакома. Он обучал Шашмакому всюду, где это было возможно, был прирожденным мастером-наставником: руководил кружками художественной самодеятельности, имел частных учеников и, конечно же, в своих сыновьях воспитывал любовь и уважение к этому искусству. Моше Бабаханов был певцом, музыкантом, увлекался поэзией и даже сочинял лирические стихи под псевдонимом Мулубат (это аббревиатура его имени, отчества и фамилии, выраженная заглавными буквами: М-Моше, Л-Левиевич, Б-Бабаханов).

Так вот, казалось бы, на грани исчезновения живой цепи преемственности традиций Бухарского Шашмакома на его родной земле, историческую эстафету подхватывает такой замечательный музыкант как Ари Бабаханов, который становится достойным приемником своего деда и отца на пути сохранения и развития великого музыкального шедевра. Подготовка «критического текста» Бухарского Шашмакома, который для нашего времени стал ценнейшим явлением, отличалась от предшествующей нотной записи В.А.Успенского, прежде всего, своей полнотой и системностью. Тем, что автор учел по возможности все доступные ему источники: нотные и аудио записи, живые традиции различных исполнительских школ в Узбекистане и Таджикистане, опубликованные музыкальные трактаты Абдурахмана Джамии и Дарвиша Али, современные научные изыскания и рукописные материалы по истории и теории макомов.

Исходя из вышеназванной многоплановости источников информации и благодаря обширным практическим и аналитическим знаниям автора, сборник А.Бабаханова действительно получился «сводным» и «критическим» музыкальным и вербальным текстом Старого стиля Бухарского Шашмакома. По своей научной достоверности труд А.Бабаханова является своеобразным «трактатом - уставом Шашмакома», изложенным в форме нотного текста с детальной и систематической идентификацией первичных ячеек, из которых складываются ладообразования и ладовые системы макомов,

метроритмические формулы-усули, композиционные структуры частей, групп, разделов макомных циклов и целостного свода. В этом, пожалуй, главная научно-практическая значимость сборника А.Бабаханова на современном этапе.

Важнейшим имманентным свойством Шашмакома определяющим все его проявления является устность его бытия. Причем устность не только форма существования самого живого потока музыки во времени, но и мысли о ней, являющейся ее неотъемлемой составной частью.

Однако, устность-бесписьменность как коммуникативное свойство, составляет лишь одну сторону Шашмакома как феномена музыкального мышления. Если говорить образно, это только малая, надводная часть айсберга. С другой стороны, Шашмаком глубоко пропитан глубоким рационализмом. Вся музыкальная система Шашмакома, его ладовая, ритмическая и композиционная основы, имеют прочную научно-теоретическую базу.

#### **Вопросы для контроля:**

1. «Saraxbor» (bosh xabarlar, bosh mavzu)  
Tarona
- 2.«Talqin» (pand-nasihath, maslahat) Tarona
- 3.«Nasr» (ko'mak, zafar, g'alaba)  
Tarona
- 4.«Ufar».

## МОДУЛЬ 5. МАКОМ БУЗРУК.

Одним из своеобразных энтузиастов макомоведения выступил Ари Бабаханов. Живя в Бухаре, несколько в стороне от столичных центров, он стал искать свой путь к сокровищнице Бухарского Шашмакома. Как зрелый музыкант-интеллектуал он отчётливо понимал, что для успешного продвижения к цели необходима прочная научно-практическая база. В первую очередь, следует самому осмыслить логику музыкального мышления, усвоить закономерности ладового, ритмического строения и композиционные нормы Шашмакома.

Примечательной особенностью подхода Ари в деле восстановления Бухарского Шашмакома было то, что он не строил «больших планов» и не имел обязательств к какому-то сроку закончить своё дело, не был подотчетным никому. Он как свободный художник вживался в мир музыки и искал заветные мелодии и ритмы, пока они естественно не улягутся в душе. После такого созревания «плоти» он решился вынести свои идеи на суд других. И первое официальное выступление Ари состоялось 30 марта 1981 года в Большом зале Ташкентской консерватории в сольном концерте, целиком составленном из инструментальных частей Шашмакома. Успех превзошел все ожидания.

Однако, всю сложность стоящей впереди задачи, более чем кто-либо другой, понимал сам Ари. Это был только первый шаг. Далее необходимо было сделать воссозданный им Шашмаком доступным более широкому кругу слушателей. А для этого предстояла очень серьёзная работа по созданию оптимального нотного текста Бухарского Шашмакома, отвечающего современным требованиям и удовлетворяющего запросы музыкантов, практиков и учёных-исследователей.

1-хона



Бозгўй



2 хона



3 хона



Бозгўй



4 хона



Бозгўй



5 хона



Бозгўй





# вокальный раздел

БИРИНЧИ ГРУППА ШУЪБАЛАР    ПЕРВАЯ ГРУППА ШУЪБЕ

САРАХБОРИ    БУЗРУК

М. М.  $\text{♩} = 72-76$

Дил - бар со - рин - ма - гви жи - хэ -

ти бу фи - роқ э - миш

куз - дин йи - роқ бул - са, ку -

нгул - дин йи - роқ э - миш

о

о

жо - ни - мо - о  
 Ти - мас қа - ё - ли ку - ни - ча  
 күз ё - ши қат - ра - дин,  
 юз со - ри - ни ю - гуз - гу - чи  
 гул - гун бу - рок а - миш. о  
 жо - ни  
 мо - о

III.

Бул -

мас вя - со - ли | бир - ла ку - нгул дар -

ду до - ги кам, ул

туй - ма - гур - да, вах, не ба - ло иш - ти -

ек э - миш.

е - рам - мо жо - но -

ни - мо



Жо ни мо  
 Қон боғ - ла -  
 ди жи - гар - ла - ри ул гам - за  
 зах - ми - дин,  
 Чи - ну Хи - то - да не - ча - ки  
 о - ху қа - роқ э - миш.

Е -  
 дек бу - яим - ни эг - ди қо - шинг  
 бо - ри гам би - ла  
 о о  
 ким, эг - ри -  
 лик - дя дав - ри қа - мар нич - ра  
 ток э - миш, о  
 о  
 Буз - ди қа -

ро че - рик он - лан кунг - лум ви -  
 до - я - тин, ул к уз - ки  
 турч - лар - дек и - ши та - ла -  
 моқ э - миш о  
 о е - ра - мей  
 VII  
 Лут - фия, Хи - рия - да қол - ма - ди  
 шеъ - ринг - га муш - та - рия,  
 о о е - ро

е - ра мя. Лз - ми Хи -  
 жоз қил - ки, ма - ко минг И -  
 рок э - миш. о  
 жо ним  
 о  
 е - ра о жо  
 ним - мо е  
 рам - мо жо - но - нам  
 мо о е  
 в си рингман

о Лут-фия, Хи-рия-да қол-ма-ди  
 шеъ-ринг-га муш-та-рий,  
 аз-ми Хи-жоз қил-ки, ма-қо-  
 минг И-роқ э-миш о жо  
 ни мо о атацца

## МОДУЛЬ 6. МАКОМ РОСТ

Жемчужина музыкального искусства узбекского и таджикского народов — Шашмаком, как и вся система макомота, столь характерного с давних времен для музыкальной культуры Востока, возникла в результате многовекового развития коренных особенностей богатого музыкального фольклора.

Слово «маком» по-арабски означает местопребывание, местонахождение. Оно употребляется в различном значении. Прежде всего, маком— отдельный лад на грифе музыкального

инструмента. В то же время маком означает ладовое построение и циклическое вокально-инструментальное музыкальное произведение.

Шашмаком — шесть макомов, объединенных в единый цикл.

Хотя до нас и не дошли записи бытовавших в стародавние времена - макомов, богатые исторические сведения о них, различные музыкальнотеоретического плана наблюдения по строению макомов содержатся в восточных рукописных источниках IX—XIX веков, в особенности в трактатах по музыке. Опираясь на данные этих древних рукописных источников, можно утверждать, что макомы бытовали в различном виде, и цикл «Двенадцать макомов» («Дувоздах маком»)<sup>1</sup> являлся самым совершенным из них, сыгравшим решающую роль в формировании Шашмакома.

Если цикл «Двенадцать макомов» бытовал у народов Средней Азии в XI-XVIII веках, то Шашмаком возник в Бухаре примерно в XVIII веке. Основой такого предположения в определенной степени служит отсутствие вплоть до XVIII века даже упоминания о «Шашмако-ме» в рукописных трактатах по музыке, в том числе в трактате Каукаби (XVI век) и в особенности Дарвиша Али (XVII век), являвшемся не только ученым, но и крупным музыкантом-исполнителем. Также лишь к началу

XVIII века относится появление сборников стихотворных текстов Шашмакома, где приводились и названия каждой части вокальных разделов макомов.

Распространенное же в нашем музыковедении предположение о возникновении Шашмакома в XVI веке рождалось, в основном, из-за ошибочного отнесения к этому веку востоковедом А. А. Семеновым одного из сборников текстов Шашмакома, составленного неизвестным автором в XIX веке. В этом сборнике, получившем известность под названием «Куллиёти Каукаби», имеются стихотворные тексты, принадлежащие поэтам XVII и XVIII веков,— Бедилю, Машрабу, Санидо, Зебуиисо, Назиму. В предисловии к этому сборнику,

---

<sup>1</sup> В XV—XVIII веках поэты-бастакоры писали стихотворения с использованием названий всех макомов, шуйбе и сочиняли к ним мелодии. Эти сочинения назывались «Куллиёт».

правда, говорится о том, что Каукаби составил «Куллиёт». Однако «Куллиёт» означает здесь не сборник, а определенное традиционное стихотворение<sup>1</sup>.

Неправильное толкование «Куллиёт» также явилось причиной ошибочных выводов.

Хотя Шашмаком полностью сформировался в XVIII веке, однако начало этого процесса, естественно, относится к более раннему периоду.

Известно, что XIV—XV века в истории культуры народов Средней Азии явились периодом расцвета литературы и искусства. В это время большой популярностью пользовались бастакоры, сочетающие в своем лице превосходных музыкантов-исполнителей и авторов музыкальных произведений. Хотя сведения о музыкальных инструментах, о бытовавших музыкальных произведениях, о музыкальной жизни Средней Азии, содержащиеся в произведениях многих ученых, писателей и поэтов того периода<sup>2</sup>, в полной мере еще не изучены, однако, на основе исследованных музыкальных источников, можно утверждать о наличии высокого мастерства бастакоров XIV—XV веков и о дальнейшем его совершенствовании.

Сведения об искусстве сочинения музыкальных пьес, о бастакорах и их творчестве, об используемых при создании музыкальных пьес средствах и приемах — амал, савт, кор, пешрав, зарбайн, рихта и других, а также о понятиях хона, бозгуй, сархона, мисхона и прочих, о закономерностях применения ауджей в песнях, об усулях дойры, о ритмике стиха, об инструментальных вступлениях — мустахал, инструментальных отыгрышах и других явлениях музыки служат важным источником не только освещения творчества самих бастакоров, но и понимания системы макомота, в том числе и закономерностей Шашмакома.

Шашмаком состоит из макомов «Бузрук», «Рост», «Наво», «Дугох», «Сегох» и «Ирок». Каждый из них состоит из двух разделов — инструментального и вокального, которые в по-

---

<sup>1</sup> «О «Двенадцати макомах» см. Абдурахман Джами «Трактат о музыке». Ташкент, 1960..

<sup>2</sup> «Нагмаи Ораз» — определенный вариант «Таржеъи Наво», с одинаковым усулем дойры.

следнее время стали именоваться терминами «Мушкилот» и «Наср».

В Хорезме они называются «Мансур» и «Манзум».

Инструментальный раздел каждого макома состоит из нескольких частей — «Тасниф»<sup>1</sup>, «Таржеь», «Гардун», «Мухаммас», «Сакиль»<sup>2</sup>. Эти обозначения одинаковы для всех макомов, прибавляется лишь название того макома, в составе которого находятся эти части, а именно: «Таснифи Бузрук», «Таржеьи Бузрук», «Гардуни Сегох», «Мухаммаси Ирок» и т. п.

## Инструментальный раздел

М. М.  $\text{♩} = 72-76$   
1 Хона

ТАСНИФИ РОСТ

Бозгун

2 Хона

<sup>1</sup> «Тасниф» — созданное произведение; «Таржеь» — повторение; «Гардун» - превратности судьбы; «Мухаммас» - упятеренный; «Сакиль» - тяжелый.

<sup>2</sup> «Пешрави Дугох» — типичный пример формы «Пешрав»; ускуль дойры сходен с «Таржеь».



Bozrua  
в хора

Bozrua  
и хора

This musical score consists of 14 staves. The first staff is a vocal line. The second staff is a vocal line with the lyrics "Bozrua" and "в хора" (in choir). The third staff is a vocal line. The fourth through seventh staves are instrumental accompaniment. The eighth staff is a vocal line with the lyrics "Bozrua" and "и хора" (and choir). The ninth through thirteenth staves are instrumental accompaniment. The fourteenth staff is a vocal line.

Борьба

5/8 ОНА

Μουσική σύνθεση με 14 οριζόντιες γραμμές. Οι γραμμές 1-5 είναι μελωδικές. Η γραμμή 6 περιλαμβάνει τα ελληνικά λόγια: **Βοιγῶν** και **εὐχόμενα**. Οι γραμμές 7-14 αποτελούνται από ακορνταμόνι με διάφορα ρυθμικά μοτίβα, συμπεριλαμβανομένων οκταβώνων και ρυθμικών σχημάτων.

This musical score consists of 14 staves. The top two staves are vocal lines, and the remaining 12 staves are for piano accompaniment. The score is written in a single system with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand. The vocal lines are melodic and expressive. The lyrics are in Cyrillic script.

Богъ  
Томъ

This image displays a page of musical notation, consisting of 13 staves of music. The notation is written in a single system, with each staff containing a series of notes and rests. The music appears to be a single melodic line, possibly for a flute or violin, given the range and articulation. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are several measures with rests, particularly in the upper staves. The overall style is that of a classical or romantic-era musical score. The page is numbered 52 at the bottom center.

Бозгуйя

*rit.*

attacca

## Вокальный раздел

БИРИНЧИ ГРУППА ШУЪБАЛАР

ПЕРВАЯ ГРУППА ШУЪБЕ

### САРАХБОРИ РОСТ

М. М.  $\text{♩} = 63$

1.

Кил - ди ку -

зум ка - ро ме - ни гам тий - ра ҳол э - тиб,

2.

хур - шел - дек ё - рут а -

ни вр - зи жи - моа э - тиб.

Ці

Мер - дум - ла - рим ю - зи - га ё -

пуш ти - му. ма - гар, Маш -

шо - та зєб бер - ди мун - га о - ни  
 хол а - тиб.

жо ни мо Жис -  
 мим га - мнѣ то - ши би - ла ку - лнѣ да  
 бул - ди гара

қил сєр - фа - роз го - хи в -  
 ни по - аи - мол а - тиб.

жо ни мо жо

нея

жо - ним

IV.

Иш - қим - ни ая - ла тарк де - динг,

мақ - са - динг не - дур? Мун - дог ме - ни му - қал - ла - фя ам - ри ме - хол

тиб.

жо - ни



жо - нинц  
 Иш - қим - ни ая - ла тарк де - динг, мақ - са -  
 динг не - дур? о Мун - доғ ме -  
 ни му - қал - га - фя ам - ри ма -  
 хол э - тиб.  
 VI 1.  
 Бер фая - зи шо - ми ийд қо - шинг  
 ак - си - дин ман - га,  
 кү - ти ранг май ша - фо - ки да хи -  
 лол э - тиб. о хо,  
 Бер

фая - эн - шо - ми - няз эз - ко - шниг - ак - си -  
 дни ма - нго, е - кут ранг  
 мвай ша - фо - ки да хи - дол э - тво  
 о е - ра - мя VII  
 Top - дим му -  
 хаб - бат ах - ли а - ро сур хи  
 рудя - лне,  
 е - ра - мя Кон - лие си -  
 ряшк чех - ра - и зар - дим - ни ол э -  
 тво о  
 о

VIII

ре Му - нис - га хвр не - ча га - ми  
 хаж - ринг ху - жум э - тар,  
 дафъ ай - лар  
 о - ни ё - дн - ни шо - ти ви - сол э -  
 тиб. о жо - ним мо - attassa

## МОДУЛЬ 7. МАКОМ НАВО

Одноименные части в каждом макоме имеют самостоятельную мелодию, но по своему построению и приемам развития тематического материала мало отличаются друг от друга. В некоторых макомах имеются также и части, характерные только для них и не используемые в других макомах, Таковы, например, «Нагмаи Ораз»<sup>1</sup> в макоме «Наво», «Пешрави Дутох»<sup>2</sup> и «Самой Дугох»<sup>1</sup> в макоме «Дугох» и «Хафифи Сегох»<sup>2</sup> в макоме «Сегох».

Первая часть инструментального раздела — «Тасниф» в определенной степени отражает дух всего макома. Его интонационно-мелодический материал используется не только в инструментальных, но временами и в вокальных разделах. Определенные интонационно-мелодические построения

<sup>1</sup> «Самой Дугох» — похож на «Пешрав», но усуль дойры сложнее.

<sup>2</sup> «Хафифи Сегох» — в форме «Самой Дугох», основан на старинном усуле Хафиф.

«Тасниф» с некоторыми изменениями часто применяются в «Таржеь», «Мухаммас» и «Сакиль».

«Таржеь» близок по своему мелодическому развитию и общему духу к «Пешрав»<sup>1</sup> и характеризуется некоторой эмоциональной приподнятостью мелоса, Усуль дойры «Таржеь» сходен с «Тасниф», но исполняется в несколько ускоренном темпе.

Третья часть инструментального раздела — «Гардун» не имеется только в макоме «Ирок». Усуль дойры в ней достаточно сложен, эта часть отличается от других и по своему мелодическому строению.

В «Шашмакоме» большое место занимают «Мухаммасы» (всего 17). Усуль дойры в «Мухаммасах» составляет 8 (а при размере—16) тактов. «Сакиль» так же, как и «Мухаммас», сопровождается очень сложным усулем. Он основан на двенадцати (а при размере-у—24-х) тактовом усуле дойры, исполняемом несколько сдержаннее усуля «Мухаммаса».

Инструментальные разделы макомов, в особенности «Наво», «Дугох», «Сегох» и «Ирок», широко популярны и как сурнайные мелодии.

В инструментальном разделе названия частей «Гардун», «Мухаммас», «Сакиль», «Самойй», «Хафиф» если указывают одновременно на определенное построение усулей дойры, то «Насру ллой», «Вазмии», «Ораз», «Хусайни», «Ислим» («Ислимхоп»), «Ходжи Ходжа», «Ашкулло», «Мирзахаким», «Калон» связаны с именами маститых бастакоров.

В каждой части инструментального раздела макома важными формообразующими мелодическими построениями являются «хона» и «бозгуй». Первоначальное проведение хона представляет собой как бы тематическую основу данной части, а последующие проведения — развитие этого исходного хона.

Бозгуй — рефрен, повторяемая часть мелодии. Бозгуй следует после каждого хона (а иногда после нескольких хона).

---

<sup>1</sup> «П е ш р а в» — инструментальная пьеса определенного строения. Также один из приемов мелодического развития, основанный на нисходящих (часто секундово-нисходящих) секвенциях небольшой попевки. Такого строения хона, предшествующего бозгую, при каждом повторе берется с более высокой по сравнению с предыдущей, ступенью и постепенно, секвенционно спускаясь вниз, подходит к бо/Тую. .

Бозгуй и хона по-разному применяются в макомах. Так, во всех частях, кроме «Мухаммае» и «Сакиль», сравнительно короткое начальное хона с каждым проведением все более расширяется. Бозгуй же повторяется без изменений<sup>1</sup>. В «Мухам- масах» и «Сакилях» объемы хона и бозгуя являются одинаковыми. Но бывает и так, что в «Сакилях» бозгуй отсутствует, его заменяет в известной мере концовка каждого хона (см. инструментальные разделы макомов).

Вокальный раздел макомов состоит из нескольких шуйбе и расчленяется на две группы. Первая группа шуйбе включает в себя «Сарахбор», «Талкип», «Наср». Обычно их названия включают наименование и того макома, в состав которого они входят. Но иногда прибавляется только для них характерное название, как, например, «Насри Чоргох» в макоме «Дугох» или «Наврузи Хоро» в макоме «Сегох».

Шуйбе первой группы имеют тарона, исполняемые следом за ними. Каждое шуйбе после тарона переходит ко второй посредством супо- риш — мелодических построений, играющих роль связок в интонационно-мелодическом и ладовом отношении. Первая группа шуйбе завершается уфаром и последующим за ним супо- рншем<sup>2</sup>.

Как правило, вокальный раздел каждого макома начинается с «Сарахбор». После нескольких тарона «Сарахбор» посредством супориша переходит в шуйбе «Талкин» (он не имеется только в макоме «Ирок»)<sup>3</sup>. После «Талкин» исполняются опять несколько тарона, а затем супориш переходит в шуйбе «Наср». Шуйбе «Наср» в шести макомах — 14. Они называются: в «Бузруке» — «Насруллои» и «Насри Уз- зол», в «Росте» — «Насри Ушшок» и «Наврузн Сабо», в «Наво» — «Насри Бает», «Орази На- во» и

---

<sup>1</sup> Подобное построение можно наблюдать и в инструментальных пьесах, не входящих в цикл макомов.

<sup>2</sup> Здесь: «Сарахбор» — ведущая, главная тема; «Талкин» — в смысле нравоучения, толкования, в то же время название и усуля; «Наср» — подкрепление, победа. Возможно, что эта пьеса раньше была несколько иного характера. «У ф а р» — своеобраз. вариации; название усуля дойры; «Тарона» — песни мелкой формы; песни, исполняемые со стихами рубан.


<sup>3</sup> Если «Талкин» в макоме «Сегох» называется «Талкинн Сегох», то есть с прибавлением наименования макома, то в макомах «Бузрук», «Рост», «Наво» и \* «Дугох» с прибавлением названия их шуйбе — «Талкини Уззол», «Талкини Ушшок», «Талкини Бает», «Талкини Чоргох».

«Хусайнии Наво», в «Дугохе»—«Насри Чоргох», «Орази Дугох» и «Хусайнии Дугох», в «Сегохе»—«Насри Сегох», «Наврузи Хоро» и «Наврузи Аджам», а в макоме «Ирок»— «Мухайяри Ирок».

В Шашмакоме «Уфар» представляет собой своеобразный вид вариаций на мелодию определенного шуьбе<sup>1</sup>. Супориши же между шуьбама состоят из различных интонационно-мелодических построений и применяются в качестве связующих одних шуьбе с другими. Применяясь же в конце первых групп шуьбе, они выполняют и функцию заключения.

Вторая группа шуьбе по своему построению несколько отличается от первой. В частности, тем, что эти шуьбе созданы в духе савтов. Они имеют части «Талкпнча», «Кашкарча», «Сокийнома» и «Уфар». Вторая группа шуьбе тоже циклического построения. Исполняются составные части каждого из шуьбе в определенной последовательности.

При исполнении макомов основными музыкальными инструментами являются танбур и дойра. Настройка танбура меняется в соответствии с ладовой основой каждого макома.

Так, при исполнении макомов «Бузрук», «Дугох», «Сегох» и «Ирок» танбур настраивается , а при исполнении макомов «Рост» и «Наво».

Основной лад макомов дается без изменений (модуляций или отклонений) в первой части инструментального раздела «Тасниф» (исключение маком «Бузрук», где средняя часть «Тасниф» модулирует в другой лад). А сарахбары называются в «Бузруке» - «Уфари Уззол», в «Росте»—«Уфари Ушшок», и «Напо» «Уфари Бает», в «Дугох» — «Уфари Чоргох», в «Сегох» — «Уфари Сегох» и в макоме «Ирок»—«Уфари Мухапяр» (или «Уфари Ирок»). Здесь, как и в других шуьбе, не учтены названия, применяемые в Хорезмских макомах, сарахборы и другие шуьбе часто в средней части (в особенности в ауджах) модулируют в иную тональность. Некоторые шуьбе звучат не в основной ладо-тональности макома, и это тоже вытекает из закономерностей строения макомов. Если каждый маком рассматривать целостно, то легко заметить наличие определенной ладо-тональной системы, обеспечивающей цельность и цикличность макомов.

Для Шашмакома характерны модуляции и отклонения в родственные или близкие тональности. Так, например, в макоме «Бузрук» главная ладо-тональность — редорийская. Первая часть инструментального раздела данного макома — «Тасниф» в редорийском ладу (с переходом в средней части в соль-миксолидийский); вторая часть — «Таржеъ» в ля-дорийском (местами отклоняется в ля-эолийский); третья часть — «Гардун» в соль-миксолидийском со смешением с ионийским, в конце она переходит в ре-дорийский лад; четвертая часть — «Мухаммас» в ре-дорийском ладу с переходом в ля-дорийский; пятая часть — «Мухаммаси Насрулло» в соль-миксолидийском со смешением с ионийским; шестая часть — «Сакили Ислими» в ре-дорийском с переходом через ля-дорийский в соль-миксолидийский; седьмая часть — «Сакили Султон» в ре-миксолидийском с переходом в средней части в ля-дорийский. Примерно такую же картину мы увидим и в вокальном разделе макомов.

Ладо-тональные отклонения и модуляции в вокальном разделе, как и в инструментальном, связаны с особенностями тематического развития и формообразования шуъбе, и в этом важную роль играют памуды.

Намуд по-таджикски «вид», «явление». В данном случае использование определенного мелодического построения одного шуъбе макома в другом. Большой частью намуды представляют собой начальные мелодические построения заимствуемого шуъбе или возникают на основе их интонационно-мелодических оборотов и применяются в качестве ауджа в высоком регистре другого шуъбе.

Намуды обычно получают название того шуъбе, от которого они заимствованы. (Например, «Намуди Уззол», «Намуди Наво» и т. и.) Характерно, что мелодические построения того или иного шуъбе при использовании их в качестве намуда видоизменяются, варьируются в соответствии с особенностями того шуъбе, в которое они войдут.

Варианты намудов крайне многочисленны, мы ограничимся лишь показом отдельных из них.

Начальная часть мелодий «Талкини Уззол» и «Насри Уззол» макома «Бузрук», используя в качестве ауджа в высоком регистре шуъбе другого макома, составила «Намуди Уз

зол»<sup>1</sup>. Приведем ту часть этого намуда, которая заимствована из «Насри Уззол»:



Это мелодическое построение, попадая в другое шувбе, приобретает новые черты в соответствии с особенностями новой мелодии и усуля дойры, в результате чего и образуется иной вариант.

«Намуди Уззол» является часто применяемым в Шашмакоме ауджем и особенно широко используется в основных шувбе макомов «Бузрук» и «Рост».

Наиболее простой вариант «Намуди Мухай-яри Чоргох»<sup>2</sup>, возникший на основе характерных интонаций шувбе «Мухайяри Ирок», в усуле «Сарахбор»:



Этот намуд сильно видоизменяется в составе разных шувбе, и потому его выделить несколько трудновато.

«Намуди Баёт» применяется не только в макомах, но и в других пьесах крупной формы.

<sup>1</sup> Уззол — спуск, скачок вниз. Характерно, что Уззол содержит мелодические построения со скачком ка кварту вниз.

<sup>2</sup> М у х а й я р — выбранный, отобранный; «Намуди Мухайяри Чоргох» отобран из интонационно-мелодических оборотов шувбе «Чоргох» в макоме «Дугох».



# Инструментальный раздел

ТАСНИФИ НАВО

M. M. J. № 72  
I Хона

II Хона

III Хона

IV Хона

V Хона

Бозгун

VI Хона

VII Хона

VIII Хона

IX Хона

X Хона

XI Хона

XII

III Хона

Бозгун

XIV Хона

attacca

М. М.  $\text{♩} = 66$   
I Хона

ТАРЖЕЪИ НАВО

Бозгӯя

II Хона

Бозгӯя

III Хона

Бозгӯя

IV Хона

Бозгуд

V Хона

Бозгуд

attacca

# Вокальный раздел

БИРИНЧИ ГРУППА ШУЪБАЛАР    ПЕРВАЯ ГРУППА ШУЪБЕ  
САРАХБОРИ НАВО

М.М.  $\text{♩} = 58$  ( $\text{♩} = 116$ )

Музыкальный фрагмент, состоящий из нескольких строк нот. Первая строка содержит ноты для фортепиано (пюк) и вокала (голос). Вторая строка — вокальная линия. Третья строка — вокальная линия с первой фразой текста: Сен . тек жа . хон . да. Четвертая строка — вокальная линия с второй фразой текста: кўз . ла . ри вй ни ба ло қа . ни?. Пятая строка — вокальная линия с третьей фразой текста: Мен . тек а . вийг ба . ло . си би . Шестая строка — вокальная линия с четвертой фразой текста: ав муб . та ло қа . ни? и символом Q.

Жо - нини. Эр -  
 нинг а - ки - ки гар - чи жа - хон да я -  
 го на - дур, Эр - нинг а -  
 ки - ки гар - чи жа - хон да я -  
 го на - дур,  
 Чех -  
 рам мен - гиз - ли хам я - на бир мах - ра -  
 бо ка - ни? хай  
 рея,

х в я е р е н  
 о ю  
 н и м о  
 н и м .  
 К у з \_ н и г у \_ бор  
 т у т т и ф и р о қ и н г . д а б и г д а . ю  
 о з р н и н г т у з и н д а н ў з . г а б и . г а т ў - т и .  
 а қ а - н и з о е р .

ер э е - рея  
 о жо - ни мо  
 IV.1.  
 Лаь динг шя -  
 ро - би бул - ди кун - гул дар - дя -  
 на да - во, бул дард жон - га  
 ст - ти, вв - ле ул да - во кв - ни? о  
 V.1.  
 К) - зум - ни ол - тун эт - ти се -  
 кинг иш - кинг, эя св - ням, о  
 о мун - дог ба -  
 кир - ни ол - тун э - твр ким - е кв -  
 ни?  
 о



о о

е - рея эя е - рея

жо ни - мо а си - ринг ма

но

VI.1. о Хус - нинг зв - ко - ти

бер - га - ля бир кул - ни из - да -

саят, о о о

2. Сак - ко - ки -

тек бу дун - е - дв бир бе - на - во қа - ни?

е хва е - рея

о хва  
е - реп  
жо ви мо о  
о  
rit. жо ннн.  
allacca

## МОДУЛЬ 8. МАКОМ ДУГОХ.

Вариант «Намуди Ушшок», заимствованный из шубе «Ушшок» макома «Рост», в усуле «Талкинча»:

<sup>1</sup> Баёт — название одного из древних Среднеазиатских тюркских племен, а также шубе макома «Наво».



«Намуди Баёт», заимствованный из «Насри Баёт» и применяемый в основном в шувбах макома «Наво»:

«Намуди Мухайяри Чоргох» применяется и в более развернутом, расширенном варианте. Он является одним из часто используемых ауджей в шувбе макомов «Бузрук», «Рост», «Дугах», «Ирок». «Намуди Мухайяри Чоргох» популярен тем, что он глубоко выразителен по музыке и в то же время органически вливается во многие шувбе макомов.

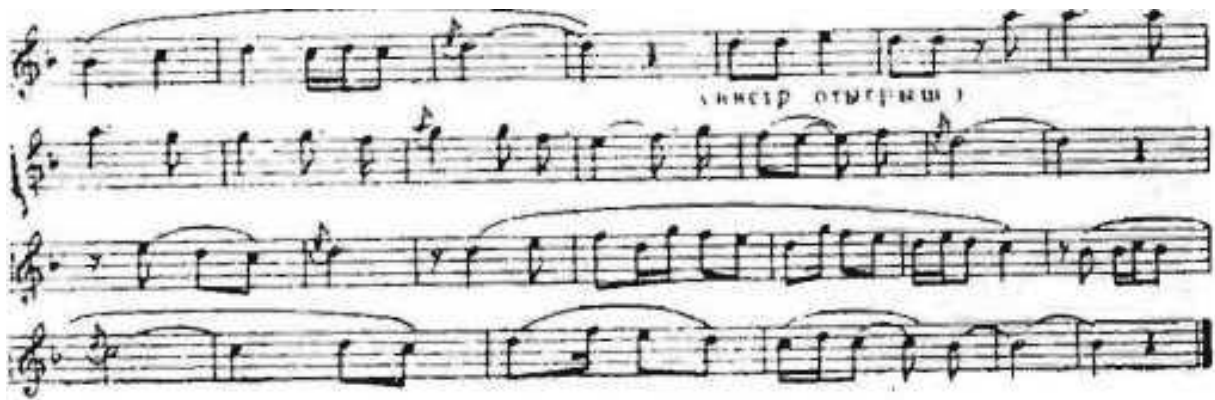
«Намуди Наво», заимствованный из начальных мелодических построений «Сарахбор» макома «Наво», встречается в шувбе «Наврузи Сабо» макома «Рост», в «Сарахбор», «Талкин», «Наср» и «Уфар» макома «Сегох», а также в разных шувбе макома «Наво». Наиболее простой вариант «Намуди Наво» в усуле «Сокийнома».

«Намуди Ушшок» является одним из выразительнейших ауджей и часто употребляется в макомах «Бузрук» и «Рост».

«Намуди Ораз»<sup>1</sup>, возникший на основе интонационно-мелодических оборотов шувбе «Ораз» в макомах «Наво» и «Дугах», встречается в некоторых шувбе макомов «Сегох» и «Наво». Вариант «Намуди Ораз» в усуле «Сарахбор»:

---

<sup>1</sup> Припепные возгласы: «Ёрей, ерей, ера», используемые в вокальных распевах «Намуди Ораз», могут помочь слушателям в выявлении данного намуда в составе различных шувбе. Для знатоков макомов не существовало строгого ограничения в использовании намудов. В зависимости от возможностей и условий, они могли сократить намуды или некоторые из них вовсе пропустить.



«Намуди Сегох» заимствован, в основном, из «Сарахбор» макома «Сегох» и употребляется в различных вариантах. Наиболее характерный его вариант в усуле «Савтов»:



«Намуди Сегох» чаще применяется в шувбе макамов «Рост» и «Сегох». Также он широко используется в различных развитых по форме инструментальных и вокальных пьесах, не входящих в макомы.

«Намуди Насруллон» основан на интонационно-мелодических оборотах шувбе «Насруллои» в макоме «Бузрук»; его мы пока встретили лишь в шувбе «Наврузи Аджам» макома «Сегох». Намуд «Насруллон» в усуле «Наср»:

В шувбе макамов намуды большей частью располагаются группами. Принцип группировки иамудов и последовательность их применения основываются на степени интонационно-мелодической близости самих иамудов друг с другом и каждого из них с шувбе макома.

Группируются намуды большей частью следующим образом<sup>1</sup>:

«Намуди Уззол»—«Намуди Мухайяри Чоргох»; «Намуди Ушшок»—«Намуди Уззол»— «Намуди Мухайяри Чоргох»; «Намуди Ушшок»—«Намуди Мухайяри Чоргох»; «Намуди Сегох»—«Намуди Ушшок»—«Ауджи Турк»; «Намуди Сегох»—«Ауджи Турк»; «Намуди Сегох»—«Намуди Наво»—«Намуди Ораз»; «Ауджи Зебо-пари»—«Намуди Мухайяри Чоргох»; «Ауджи Зебо-пари»—«Намуди Наво»; «Намуди Ораз»—«Намуди Наво» (или наоборот); «Намуди Баэт»—«Намуди Наво»; «Намуди Мухайяри Чоргох»—«Намуди Дугох».

Отдельные иамуды, в частности «Дугох», а также «Ауджи Турк», являясь самыми высокими ауджами (вершиной ауджен), лишали возможности соединять после себя другие намуды. В свою очередь «Ауджи 1 урк» мог следовать только после иамудов «Ушшок», «Сегох», «Насруллон» или после «Дунаср».

«Ауджи Турк» и «Зебо-пари», применяемые в макомах с группой намудов или самостоятельно, в виде ауджен, выполняли функцию намудов.

«Ауджи Зебо-пари» заимствован, в основном, из шувбе «Хусайнн» макома «Дугох» и применяется во многих шувбе макомов (кроме «Сегох»), Наиболее простой вариант этого ауджа в усуле «Уфар»:

«Зебо-пари» широко применяется и в народных песнях и инструментальных мелодиях.

«Ауджи Гурк», называемый также «Туркий» или «Турк», заимствован из начальной части «Савти Наво». Один из его вариантов в усуле «Кашкарча»:

«Ауджи Турк», являясь одним из наиболее выразительных ауджей, занимает большое место как в разных шувбе Шашмакома, так и в других пьесах крупной формы, в народных песнях.

Метод использования намудов в шувбе и прием развития в них тематического зерна, а также построение шувбе в целом, становятся наглядными при анализе одного из ведущих в макомах шувбе — «Сарахбор».

«Сарахбор» макома «Бузрук» представляет сложную трехчастную форму с сокращенной репризой типа АВА. Первая часть — «А» в свою очередь состоит из трех частей: даромад (1—49 такты), миёнпарда (49—90 такты) и дунаср (90—147 такты).

Даромад<sup>1</sup> включает инструментальное вступление (1—9 такты), первый хат<sup>2</sup>, являющийся тематической основой мелодии «Сарахбор», а также вокальный распев—хаиг<sup>3</sup>, основанный на интонационно-мелодических построениях первого периода (первого хат). Здесь вокальный распев—ханг играет важную роль в формообразовании шуйбе как часть, завершающая каждый хат и подготавливающая вступление последующего, нового хат.

Миёнпарда<sup>4</sup> состоит из второго хат (49 -70 такты), н ладо-тональным и в мелодическом отношении несколько развивающего первый хат, и вокального распева - ханг, завершающего второй хат и связывающего его с дунаером.

---

<sup>1</sup> Д а р о м а д — вступление, вступительная часть музыкального произведения,

<sup>2</sup> Х а т — мелодическое построение, исполняемое одним бейтом (двустушием) или двумя стихотворными строками.

<sup>3</sup> Х а н г — вокальный распев, вокализ, Мелодическое построение, исполняемое с прппепим'мн словами и возгласами: воей, додей, ерей, жониме, а, о,

<sup>4</sup> М и ё н п а р д а (или миспхат)— часть песни (мелодии) в среднем регистре<

# Инструментальный раздел

М М  $\text{♩} = 66$   
Бозгўя

ТАСНИФИ ДУГОҲ

*p*

I Хона

Бозгўя

II Хона

Бозгўя

III Хона

Бозгъа

IV Хона

Бозгъа

V Хона

Бозгъа

Detailed description: This is a musical score for voice and piano. It consists of 12 staves of music. The first staff is the vocal line, with the lyrics 'Бозгъа' written below it. The second staff is the piano accompaniment. The third staff is the vocal line again. The fourth staff is the piano accompaniment, with the label 'IV Хона' above it. The fifth staff is the vocal line. The sixth staff is the piano accompaniment. The seventh staff is the vocal line, with the lyrics 'Бозгъа' above it. The eighth staff is the piano accompaniment, with the label 'V Хона' above it. The ninth staff is the vocal line. The tenth staff is the piano accompaniment. The eleventh staff is the vocal line. The twelfth staff is the piano accompaniment, with the lyrics 'Бозгъа' above it. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The vocal line features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, often with slurs. The piano accompaniment includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth note runs.



Музыкальный фрагмент, состоящий из 12 нотных систем. Каждая система содержит одну или две нотные строки. Музыка написана в G-мажоре (один диэз) и 4/4 такте. В начале четвертой нотной системы и в начале девятой нотной системы встречаются двойные вертикальные черты (двойные барьеры), сопровождаемые галочкой (✓) и текстовыми пометками: «П Хона» и «Бозгѹя» соответственно. Музыкальный язык включает в себя восьмые и шестнадцатые ноты, а также различные виды пауз.

III Хона

Возгўя

This musical score consists of 13 staves of music in G major. The first section, 'III Хона', begins on the third staff with a double bar line and a checkmark below it. The second section, 'Возгўя', begins on the thirteenth staff. The music is written in a single melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature has one sharp (F#).

attacca

## Вокальный раздел

БИРИНЧИ ГРУППА ШУЪБАЛАР

ПЕРВАЯ ГРУППА ШУЪБЕ

### САРАХБОРИ ДУГОҲ

М. М.  $\text{♩} = 66 - 73$

лу - ха - тинс ха - ё - ли - дин. эй, сар - ви  
гул у - зор. Го - хи ку - зум га  
хол ту - шуб - дур. го - хи гу  
бор

Ю - линг - да  
хол саф - ха - да том - гон ки - би қа - ро.  
Ю - линг - да хол  
саф - ха - да том - гон ки - би қа - ро,  
Хо - линг ма - ло - ха - ти туз э - рур -  
ким қа - ро - да бор.  
Хай жо - ни  
мо.

Жо - ним - ни ұр - та - ган ю - зу хо  
 лик - ни бил - ма - сик Ут шүз - ла -  
 си - да ай - ла гу - мон бир ұ - чуқ ша -  
 рор. р р р IV<sup>1</sup> 2  
 Хай жа - ни - мо. Бил - мон кү  
 нгул - да хол - ла - ри - нинг ха - ё - ли -  
 дур. ё бир - ли - кинг ти - кан - ла -  
 ри ай - лаб - сен ус - ти - вор.

Хар дам кў - нгул ҳа - ло - ку кў - зим

тий - ра бўл - мо - гин, Бил - гай би -

ров - ки, ё - ри а - рур шў - хи хол -

дор. Е - ро о

Е - ра - мя

Маш - шо - та - и қа - зо бе - за - мми

хо - лу - ҳа - тги - ни, ё

ё - ра мо

Бе -

ш - ти - ёр. - лик - да мми. Га - боп - м

их - ти - ёр  
 Хай жо - ни - мо.  
 Мис - жин На - во - ни хо - ли ла - биг кўр - са  
 жол бе - рур Боқ - санг не бул - ди  
 су - ра - ти хо - лк - га, эй ни - гор  
 Хай жо - ни - мо.  
 ritasso

## МОДУЛЬ 9. МАКОМ СЕГОХ.

Дунасп<sup>1</sup> же представляет собой в «Сарахбор» транспонированный на октаву и несколько развитый вариант первого хат и служит здесь третьим хат (90—115 такты). За ним следует вышеупомянутый вокальный распев—ханг (116—147 такты), возвращающий весь раздел в главную тональность.

Ладо-тональные свойства «Сарахбор» так же, как и других шубе, непосредственно связаны с особенностями мелодического развития пьесы, ее формообразования в целом. Здесь, если даромад в главной ладо-тональности — редорийской, то второй хат (в миёнпарда) и третий хат (в дупасре) в соль-ионийской, а вокальный распев (ханг), следуемый в них после каждого хат, в главном ладу макома — дорийском.

Сопутствуя таким путем развитию мелоса и его строению, ладо-тональные отклонения, переменности, модуляции способствуют усилению внутренней динамики как всей пьесы в целом, так и отдельных ее частей.

Вторая часть «Сарахбор»—«В» состоит в свою очередь из двух частей, и в ней в качестве ауджей использованы «Намуды Уззол» (4—5 хат, 147—212 такты) и «Намудп Мухайяри Чоргох» (6—7 хат, 212—287 такты). Связующими при переходе ре намудов к основной мелодии «Сарахбор» опять служат вокальные распевы — ханг. Вначале они носят характер пешрав, то есть состоят из нисходящих секвенций небольшого мелодического построения (287—307 такты), а затем следует без изменений отрывок из вокального распева первой части (308—323 такты).

В ладо-тональном отношении вторая часть также подвижна. Здесь «Намуди Уззол» в ремиксолидийском ладу, «Намуди Мухайяри Чоргох» в фа-диез-гипофригпнеком; в конце переходит в ре-миксолидипский (268—287 такты). Следующая за этими ауджамн связующая часть—ханг подготавливает вторую часть и ладо-тональность к репризе.

---

<sup>1</sup> Дунасп — транспонированный в сравнительно высокие регистры вариант начальной части мелодии,



Реприза «Сарахбор»—«Аi» представляет собой сокращенный вариант дунасна первой части («А»). Основной раздел репризы (323—343 такты) в соль-ионийской, а следующий за ним вокальный распев — ханг в главной тональности — ре-дорийской.

Принцип формообразования, приемы мелодического развития, особенности ладо-тонального строения, наблюдаемые в «Сарахбор», характерны также и для других шуйбе, и в них намуды играют важную роль.

Поскольку нет возможности даже перечислить все намуды, использованные во всех шуйбе Шашмакома, ограничимся указанием на последовательность памудов лишь в одном макоме—'«Бузрук». Они используются в соответствии с особенностями шуйбе: в «Сарахбор»— «Намуди Уззол», «Намуди Мухайяри Чоргох»; а «Талкини Уззол»—«Намуди Уоппок», «Намудп Мухайяри Чоргох»; в «Насруллои»— «Ауджи Турк»; в «Насри Уззол»—«Намуди Ушшок», «Намуди Мухайяри Чоргох»; в «Уфа-ри Уззол»—«Намуди Ушшок», «Намуди Мухайяри Чоргох»; в «Могульчай Бузрук»— «Намуди Уззол», «Намуди Мухайяри Чоргох»; в «Савти Сарвинноз»—«Намуди Ушшок», «Ауджи Турк»; в «Ироки Бухоро»—«Ауджи Зебопари», «Намуди Мухайяри Чоргох».

В шуйбе других макомов намуды использованы примерно так же, и отбор их тоже обусловлен степенью их соответствия с интонационно-мелодическими основами и другими свойствами каждого шуйбе.

Еще одним важным явлением в системе макомота представляется усуль<sup>1</sup>. Поэтому вопрос усуля и метро-ритма вообще занимает особое место в старинных музыкальных трактатах.

Известный ученый-философ, музыкант Абу н аср Фараби (873—950), например, придавая особое значение усулям, подчеркивает, что накра<sup>2</sup> — исток интонационной основы мелодии; она же и самая конечная, завершающая ее точка.

<sup>1</sup> Усуль — метро-ритмическое построение, связанное с ритмическими свойствами мелодии. Обычно исполняется усуль на ударных инструментах — дойре, нагора и др.

<sup>2</sup> Так как «тан-тан» один из первоначально изобретенных усулей, то он и был назван «Зарби кадим» — «Древний усуль»,

В рукописных источниках частицы усуля обозначаются слогосочетаниями: тан (один долгий слог), т а н а (два кратких слога), т а- нан (короткий и долгий), т а н н а (долгий и короткий), тан ан а н (два коротких и один долгий слог). Этими слогосочетаниями можно пользоваться и в настоящее время для обозначения усуля дойры или ритмики песенных стихотворений. Так, например, усуль дойры шувбе «Наср» может быть обозначен:

Такое же постепенное усложнение усуля дойры мы наблюдаем и в первой группе шувбе.

Постепенное метро-ритмическое усложнение усулсй от простого «Зарби кадим»<sup>1</sup> в «Сарахбор» к более сложному в последующих шувбе характерно для первой группы<sup>1</sup>.

И напротив, во всех шувбе типа «Савт» и в их составных частях наблюдается постепенное упрощение усуля дойры.

---

<sup>1</sup> В тарона усули могут быть различными, но они не влияют на общин принцип строения макома.

## Инструментальный раздел

ТАСНИФИ СЕГОХ

М.М. d. 72-76  
I ХОНА

*p*

БозруА

II Хона



Боаруя



III Хона



Боаруя



IV Хона



Борьба

М.М. 1266  
Бозгуня

ТАРЖЕЪН  
СЕГОХ

The musical score consists of ten staves. The first staff is a vocal line in G major, 2/4 time, starting with a piano (p) dynamic. The second staff is a piano accompaniment line. The third, fourth, and fifth staves are piano accompaniment lines. The sixth staff is a vocal line, marked 'Бозгуня'. The seventh staff is a piano accompaniment line, marked 'II Хона'. The eighth, ninth, and tenth staves are piano accompaniment lines. The score includes various musical notations such as treble clefs, a key signature of one sharp (F#), a 2/4 time signature, and dynamic markings like 'p' and 'II'.

III Хона

The image displays a musical score for three voices, arranged in three systems. Each system consists of a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first system is titled "III Хона" and contains eight staves of music. The second system is titled "Бозгуя" and contains two staves of music. The third system is titled "Хона" and contains one staff of music. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and bar lines.

Музыкальный фрагмент, состоящий из 11 нотных стенов. Музыка написана на одной линии (тремоло) в тональности G-мажор (один диэза) и 4/4 такта. В 10-м такте появляется надпись «Бога».



Вокальный раздел.

САРАХБОРИ СЕГОҲ

М.М. № 63-66 II.

1.  
Баг -

рим - ни ти - ги ҳажр и - ла юз

по - ра қил - ди - лар, о

2.  
то ғ - ри қў - ди - ди

ме - ни о - во - ра қил - ди -

лар. о о

о о Ш.

Бут . ку . лец эр . ли

васл и . ла кунг . лум жа . ро . ха .

ти. о

о а

Хиж . рон қи . ли . чи

бир . ла я . на е . ра қил . ди .

лар. о о

о о

о о

о о Хая .

мо . - - - - - мо о.

О о  
 2  
 IIIA  
 Бут кулек эг дивел ила,  
 Кунг лум жи ро хати,  
 2<sup>o</sup>  
 Хиш рон қил чир да я  
 на ера кил дилар,  
 III  
 Миз му ни ул ма  
 ку о ти хиш рон га чи ле  
 ган,  
 ер е  
 реа.

ё - ра - мо . Юз минг жа -

фо - ни жо - ни ма як - бо - ра

қил - ди - лар . О о

IV.

Тур - гон ё - шим о - қиз - ля лар ул

ой фи - ро - қи да , со - бит - ля -

рим - ни кав - ка - би сая - ё - ра қил - ди -

лар . О о

Воъ - из у - ни су - руд э - рур

аш - го - ли ай - ши - га ,

Қис - мат ку - яни да  
 о - ни ки май - хо - ра қил - ди  
 лар  
 э, а - ре  
 Жо - ним  
 Май тут - ки жон  
 дав - ри ни ўқ топ - ти лар и  
 лож Жамъ - и ки  
 чарх дав - ри ни наз - зо - ра  
 қил - ди лар

VII.

Е - раб, не дна в - лар - ни - ки,  
 мис - ки на - во - на - ни

Безу - шу ақ - лу,  
 бе - ди - лу бе - чо - ра қил - ди - лар.

Хай жо - ни

*rit.*

## МОДУЛЬ 10. МАКОМ ИРОК.

При обозначении же ритмики стихотворного текста эти слогосочетания применяются следующим образом:

Тун ок;шом келди кулбам сори ул гулру шитоб айлаб.

Та-нан тан тан та-иап тан тан та-пан тан таи та-нан таи таи.

Ма фо ий луп- ма фо ий лун-ма фо нй лун-ма фо ий лун.

Усулы дойры играют важную роль и в формообразовании макомов, в развитии цикла в целом. Хотя усуль рождается на основе метроритмических свойств мелодии, но в свои черед он становится причиной или основой возникновения определенных частей макомов. Этим и объясняются, например, различия между шуйбами «Талкин» и «Наср» и их уфарами. Эти шуйбе и уфары являются метро-ритмическими вариантами одной и той же мелодии.

Характерно, что определенная система (канон) существовала также и по использованию усулей дойры, порядку их следования в макомах. Так, если в первых частях инструментального раздела макомов —«Тасниф» и «Таржеъ»—усуль дойры сравнительно прост, то в следующей части—«Гардун» становится несколько сложнее, а в «Мухаммас» и «Сакиль»— весьма сложен. Если в «Тасниф» усуль дойры составляет 4 такта, в «Мухаммас»—16 тактов, то в «Сакиль»—24.

В одноименных шуйбе макомов и в их составных частях ритмика (размер) стихотворного текста так же, как и усули дойры, бывает соответственно одинаковой или близкой по строению<sup>1</sup>.

Во всех «Сарахбор» в основном используются стихотворения двух размеров стихосложения:

Музореи мусаммани ахраби макфуфи максур.

Мафувлу — фоилоту — мафонйлу — фоилон

Мутакориби мусаммани махзуф.

Фаувлуи — фаувлун — фаувлун — фаул

Талкины исполняются со стихотворениями размером:

Рамали мусаммани махзуф.

Фоилотун — фоилотун — фоилотун — фоилун

Стихотворный размер со всех шуйбе типа «Наср\*»:

---

<sup>1</sup> Иногда бастакоры используют и совершенно иного

Хазажи мусаммаии солим. Мафоййлун — мафоййлун — мафоййлун — мафоййлун

В «Уфар» так же, как с «Талкин»—Рамали мусаммаии махзуф.

В «Савт» и «Могульча» используются стихотворения таких же размеров, как в «Наср». Размер стихов в «Талкинча» подобен размеру текстов «Талкин». Иногда встречается в «Талкинча» стихотворный размер:

Комили мусаммаии солим. Мутафоилун — мутафоилун — мутафоилун — мутафоилун.

В «Кашкарча» размеры стиха такие же, как в «Талкин», а в «Сокийнома», как в «Сарахбор». В тарона стихотворные размеры могут быть разными.

Если в шувбе макома или в какой-либо его составной части изменится стихотворный размер, произойдут соответствующие изменения в ритмической основе мелодии. Творчески одаренные певцы могут мастерски исполнять определенные песни со стихами разного размера.

В общем, при наличии определенных закономерностей, в макомы все же могут быть внесены в процессе исполнения некоторые изменения. У исполнителей могут быть разными интерпретация, темпы, некоторые интонационно-мелодические и ритмические нюансы; могут быть опущены определенные мелодические построения, сокращены ранее использованные в них намуды. Такие явления на практике наблюдаются часто.

Результат подобного свойства макомов, дающего возможность все большего их совершенствования, мы видим и в предлагаемом издании Шашмакома.

Издание Шашмакома 1959 года<sup>1</sup> явилось в те годы самым полным среди его публикаций в Узбекистане<sup>2</sup>.

В нем инструментальный раздел макомов был записан от ученика прославленных знатоков макомов Ота-Гияса и Ота-Джалала, старейшего музыканта-танбуриста Маруфджана Ташпулатова, а отдельные его части — в исполнении Юнуса

---

<sup>1</sup> Узбек халк музикаси (Узбекская народная музыка). V том. Бухоро макомлари (Бухарские макомы). Собрал и записал Юнус Раджаби; под редакцией И. Акбарова. Ташкент, 1959.

<sup>2</sup> Исключение — «Шашмаком», подготовленный в Таджикистане и издававшийся в Москве МУЗГИЗом под ред. В. М. Беляева.



Раджаби. Шуъбе вокального раздела записывались в исполнении знатоков макомов Юнуса Раджаби, Б. Зиркиева, М. Муллакандова, М. Толмасова, Я. Давыдова. Стихотворными текстами послужили газели и рубаи Атаи, Саккаки, Лутфи, Навои, Фузули, Бабура, Машраба, Нишоти, Амири, Надиры, Увайси, Муаззама, Муниса, Огахи, Мукими, Фурката, Камила, Сарёми, Аваз Отара, Нисбата, а также образцы устного поэтического творчества узбекского и таджикского народов.

## Инструментальный раздел

М. М.  $\text{♩} = 78$   
 Боғгув

ТАСНИФИ ИРОҚ

Iхона

Iхона

Бозгуб

Пухом

Буаруб

Пухом

This image shows a page of musical notation for two instruments: Bassoon and Viola. The score consists of ten staves of music, all written in treble clef. The first staff is the Bassoon part, labeled "Басейн" (Bassoon) in Cyrillic. The second staff is the Viola part, labeled "ВИАЛА" (Viola) in Cyrillic. The music is written in a single system with ten staves. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music is in a moderate tempo and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Богън

Ві хона

This musical score consists of 12 staves of music. The first three staves feature a melody with lyrics 'Богън' (Bogun) written above the notes. The fourth staff begins with the lyrics 'Ві хона' (Vikhona) and continues with a more complex melodic line. The remaining staves (5-12) continue the musical composition with various rhythmic patterns and melodic developments. The notation includes treble clefs, stems, beams, and various note values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests.

This musical score consists of 12 staves of music. The first four staves are grouped under the title "Возгудя" (Vozgudya), and the remaining eight staves are grouped under "Віхона" (Vikhona). The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and ties. The piece concludes with a double bar line on the final staff.

Boaryn

VIII koha

This musical score consists of 12 staves of music. The first six staves are grouped under the title "Boaryn". The seventh staff is the beginning of a new section titled "VIII koha". The notation is in a single system with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The "VIII koha" section is characterized by a more complex, rhythmic texture with frequent sixteenth-note passages.

A page of musical notation consisting of 12 staves. Each staff begins with a treble clef. The music is written in a single system, with each staff containing four measures. The notation includes various note values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The overall style is that of a handwritten musical score, possibly for a piano or guitar. The paper shows some signs of age and wear.



## Вокальный раздел

БИРИНЧИ ГРУППА ШУЪБАЛАР

ПЕРВАЯ ГРУППА ШУЪБЕ

### САРАХБОРИ ИРОҚ

M.M.  $\text{♩} = 66$

1.

Си - рин - ки қо - нин а -  
 е - ринг у - чун ҳи - но қи - ла -  
 Яки қа - бул туш - са қа -  
 ро - рин э - зиб қа - ро қи - ла -



Музыкальный фрагмент, состоящий из 13 нотных стенов. Текст песни:

Пин  
Хай Жо -  
Пин. Пин.  
А - қи - қи лаъ - лиг - га  
жон жаъ - , хо - рин ни - сор ал -  
лай о са - по - ди хо - лиг - га  
күз мар - ду - мин фи - до қи - ла -  
Пин,  
Хай

жо - вим.  
 Ка - ро мен - гилг би - ла қа -  
 динг ха - ё - ли кел - са Ва - тин муи -  
 га куз ич - ра я - сий, ан - га  
 жоп а - ро қи - ла - йин, О  
 хай жо -  
 динг - ки со - и со - либ - тур ул ой ан -

га яъ - ни,

Ки нш - қи

нл - мни а - лиф - бе - дин иб - ти - до қи - ла -

йин. о о

о ҳай жо -

Ла -

би - ни қас - дин - а тиш - лар ю -

зи - га тер - мул - сам, Бо -

қиб ту - риб не - че уз жо - ни -

ма жа - фо қи - ла - йин о

о  
 о  
 хай жо  
 ним кун  
 гул ку - ши ким э - рур жил - ва  
 го - хи гул - ша - ни цулс, бу дом - го х -  
 да - не дни о - ни  
 муб - та - ло ци - ла - лий. о  
 о  
 е - ра - мей.  
 VIIa.  
 На - во - ви  
 е - ра - мим ах - ан ба - раъ - дни

ул - ма - ди кам, о,  
 о  
 е - ро о  
 е - ра - мя, Куя  
 зи - ди май - ка - да ни - ри - га  
 ка - ти - жо қи - ла - ғи  
 о  
 о  
 ҳай жо - ня - но, на -  
 во - ки е - га - ми ақ - ли ма -  
 раъ - ли ул - ма - ди кам, но, ғо -

эв - ди дай - ка - да ви - ри - га  
 на - ти - жо қи - аз - йиғи  
 хай - жо - ним. *allegro*

В рукописном фонде Института востоковедения имени Бируни Академии наук Узбекистана хранятся десятки сборников стихотворных текстов макамов с указанием названия каждой части вокального их раздела, исполнявшихся в XIX веке в Бухаре и Хорезме. Они содержат стихи классиков восточной литературы — Саъди (1184—1292), Умара Хайяма (1040—1123), Камола Ходжанди (умер в 1390), Хафиза Шерози (умер в 1389), Навои (1441—1501), Бедиля (1644—1721), Машраба (начало XVII века), Сайидо (умер в 1707 или 1721), Зебуннисы (XVII век), Нозима (XVII век), Мушфики (умер в 1588), Амири (XIX век) и др<sup>1</sup>.

## МОДУЛЬ 11. ХОРЕЗМСКИЕ МАКОМЫ

В музыке Востока высокого эстетического смысла, в том, что мы сегодня называем макомом, никогда не было непроходимого барьера между теорией и практикой. Наоборот, для неё было характерно постоянное движение мысли от практики к теории и от теории к практике. Реальным воплощением этого симбиоза в прошлом являлась деятельность великих столпов музыки Востока Абу Насра Фараби, Абу Али ибн Сина, Сафиуддина Урмави, Абдулкадыра Мараги и других. Они были, одновременно, и блестящими теоретиками, и искусными виртуозами. А в недалеком прошлом в этом качестве выступают носители макомов, именуемые почтенным титулом Устоз (Мастер). Всё их мастерство - в действиях их рук или голоса, а мысли и знания были скрыты глубоко в сознании.

Еще раз подчеркнем, что теоретическая и практическая сторона Шашмакома - это неразрывное целое.

Начальным шагом в плане систематизации единиц лада является идентификация устоявшихся на практике моделей. Глубинным основанием подобного упорядочения является, прежде всего, осознание и вычленение собственно музыкальных единиц, исходных эмбрионов - попевок как наименьших ладо-мелодических частиц. Проблема только в том, что каждую попевку невозможно свести к одному единому индексу: тону, ноте, ритмическому рисунку. Ибо сама попевка может состоять из одного, двух, трех и более звуков. Тем не менее, из всех прочих выразительных средств именно мелодия, слагаемая из попевок, в строении музыкальных произведений имеет ведущее значение. Форма множественного числа от арабского лахн (мелодия), алхан и персидское наво имели несколько более широкий смысл «мелоса», подразумевающего триединство мелодии, ритма и слова. Поэтому с древнейших времен понятия «наво», «алхан», «мелос» и «музыка» трактовались как синонимы.

Наряду с понятиями общего характера алхан, наво, рох, куй, йул в ранних литературных источниках встречаются и слова несколько более конкретного музыкального смысла, такие, как

хусравони, аваз и дастан. Они применялись для обозначения различных видов мелодических модусов, представляющих собой составные части некоей музыкальной системы - своеобразного прототипа макомов, которые обобщённо назывались «мелодии Барбада» (лахни Борбад).

Хусравони означало группу мелодий царского, высшего порядка. Именно в таком значении термин фигурирует в письменных источниках и в музыкальных трактатах последующих веков: например, в известной книге наставлений XI века «Кабус-наме» или же в анонимном бухарском «Трактате о музыке» середины XIX века, где, как уже было отмечено, впервые в письменной форме встречается выражение «шашмаком».

Xorazm «Rost» maqomi Buxoro «Rost» maqomi

#### **CHERTIM YO‘LI: MUSHKILOT BO‘LIMI:**

- |                       |                       |
|-----------------------|-----------------------|
| 1. Maqomi Rost.       | 1. Tasnifi Rost.      |
| 2. Tarjei Rost.       | 2. Garduni Rost.      |
| 3. Peshravi Gardun.   | 3. Muxammasi Rost.    |
| 4. Muxammas I.        | 4. Muxammasi Ushshoq. |
| 5. Muxammas II.       | 5. Muxammasi Panjgoh. |
| 6. Muxammasi Ushshoq. | 6. Saqili Vazmin.     |
| 7. Saqili Vazmin.     | 7. Saqili Rak-rak.    |
| 8. Ufar.              |                       |

#### **XORAZM MAQOMLARINING AYTIM YO‘LI**

Xorazm «Navo» maqomi Buxoro «Navo» maqomi

#### **AYTIM YO‘LI**

#### **NASR BO‘LIMI**

- |                 |                    |
|-----------------|--------------------|
| 1. Maqomi Navo. | 1. Saraxbori Navo. |
| 2. Tarona.      | 2. Tarona I–II.    |
| 3. Suvora.      | 3. Talqini Bayot.  |
| 4. Talqin.      | 4. Tarona.         |
| 5. Faryod.      | 5. Nasri Bayot.    |
| 6. Naqsh.       | 6. Tarona I–II     |
| 7. Oraz.        | 7. Orazi Navo»     |
| 8. Ufar.        | 8. Tarona I–III.   |
|                 | 9. Husayniy Navo.  |
|                 | 10. Ufari Bayot    |



### Вопросы для контроля:

1. Xorazm maqomlarining kelib chiqishi haqida ma'lumot bering.
2. Xorazm maqomlari tarkibidagi maqomlarni nomma-nom ayting.
3. Xorazm maqomlarining bizgacha yetib kelishida katta hissa qo'shgan san'atkorlardan kimlarni bilasiz?
4. «Tanbur chizig'i»ni yaratgan xorazmlik musiqashunos olim kim?

### МАҚОМИ СЕГОН

*p*Хо-лу ҳа-тинг ҳа - ё ли-дин, эй сар-ви гул у-зор,

го-ҳи кў-зум -га хол ту-шуб - дур, га-ҳи ғу - бор.

зо - лим ё - рай). Бил - мон кўн - гул -

дахол-ла-рингнинг ҳа-ё - ли-дур, (ҳа,



Ю-зунг-да хол саф-ха-га том-гон ка-би қа-ро



(ха) (ха)



хо-линг ма-ло - ха-ти туз э - рур -



ким қа-ро - да бор. (ха) жон, жо - ни - ма (ха)




(ха)



хай, жо-ни-май, хай, ё - рай). Жо-ним-ни ўр - та-ган ю-зу хо-линг-ни би



- ма-санг, (ха) ўтшуъ-ла-си - да ай-ла гу



мон бир ў-чук ша-роп (ха, ха,



куй - дим ё - рай) ё кил-ри-кинг ти-кан-ла-рин ай-лаб-сан



ус-ту-вор. (ха, ха,



куй - дим ё - рай) Ҳардамкўн-гул ҳа-ло-ку кў-зум



тий-ра бўл - мо-ғин, (ха,



ҳа) бил-гай би-ров-ки, ё-ри э-руршў-ху хол -



дор. (ха, ха,



ҳа, ҳа, ҳай жо-ни-ман,



ҳай ё - рай, ҳа, ҳа куй-дим



ё - - рай) Мис-кин На-во - ий хо - ли ла-бинг

кўр-са жон бе- рур, (ха, ха,  
 ха, ха)  
 боқ-санг не бўл-ди су-ра-ти хо-ли - га, эй ни-гор. (ха,  
 ҳай жо-ним ма-най, ҳа,  
 ҳай жо-ним ман, ҳай ё - рай).

## МОДУЛЬ 12. ФЕРГАНА-ТАШКЕНТСКИЙ СТИЛИ МАКОМА

Понятием овоз (букв. голос, звук, мелодия) обозначались напевы отдельных категорий, предназначенных для более легкого восприятия, нежели величественные хусравони. В дальнейшем, в учении «илми адвор» («теория кругов»), овоза стали называть вторую после макомов, категорию ладовых модусов. В нынешних традициях классической музыки Ирана, овоза тоже являются вторым по значимости разделом в многочастных композициях дастгах, которые представляют собой аналог макомного целого в системе Шашмакома. Примечательно, что и в Шашмакоме в том же месте разделе цикла и в соответствующей же производной (вторичной) функции выступает раздел под названием савт (букв.звук, голос, песня). Этимологическое и синонимическое соответствие понятий овоз и савт является лишним свидетельством общности корней традиций Бухарского Шашмакома и Иранских Дастгахов.

Дастаном (дастан – букв. местоположение пальцев на грифе инструмента; даст - рука, пальцы, мн.ч. - дасотин) именовались ладки на грифе лютневидных музыкальных инструментов. В значении, близком к термину дастан, для обозначения общей звукорядной основы музыкального сочинения, с давних пор применяется другое персидское выражение - парда (букв. ладок, перемишка на грифе инструмента). В последующем этот термин, превращаясь из общего обозначения ладка и связанной с ним попевки в специальное название определенных целостных систем тонов-модусов, постепенно вытеснил старые обиходные выражения рох, наво и тарик.

В устной теории макомата парда как ключевое понятие полноправно существует и сегодня. Причем, придают этому слову два совершенно четких смысла: отдельный, исходный интонационный эмбрион - попевка, имеющая значение ладового зачина и некая система таких попевок - модус-лад. Поэтому, когда говорят: наво парда, дугох парда, бузрук парда, имеют в виду определённую «лейт-интонацию» и всю ладо-интонационную модель под этим же названием. Это с одной стороны.

А с другой стороны, путем прибавления к парда дополнительных дефиниций - ним парда (букв. полупарда) или миён парда (букв. промежуточная парда) - мастера выражали характерные особенности тех или иных макомов-ладов. Следует обратить внимание, что в этой паре понятий, парда означает постоянные, константные или опорные ступени, а ним парда и миён парда - изменяющиеся или, как их ещё называют, подвижные, мелодические ступени лада. В книжных, математических теориях лада эти же самые опорные и неопорные функции обозначаются другими терминами: асль, собит (устойчивый, постоянный) и шуйба, мутагаййер (неустойчивый, изменяющийся) или буьди лахния (мелодические интервалы).

Однако большинство деятелей музыки в Узбекистане, Таджикистане, Азербайджане и Иране, то есть в зоне наиболее активного функционирования макамата, считают, что создание нотных сборников традиционной классической музыки остро необходимо в решении комплекса научных, творческих и педагогических задач в условиях современности. Сторонники позитивного отношения к нотной записи макомов в своих подходах исходят, с одной стороны, из необходимости строгой обоснованности научных положений, с другой - важности при этом учёта устного характера существования музыки Востока, а также из относительной природы интонирования и условности знаков нотного письма. Принимая во внимание все эти факторы, они склонны считать нотную фиксацию важнейшим подспорьем в адаптации макомов-дастгахов в много- сложном контексте современного музыкального процесса. При этом сторонники нотной фиксации считают очень важным не только само наличие нотных записей макомов-дастгахов, но и степень их научной обоснованности, целесообразности, уровень соответствия нотных записей нормам лада, ритма самой музыки.

Шашмаком же - ладовая система устоявшегося по форме, целостного музыкального свода. Круг ладов этой системы состоит из двадцати четырех номинаций, выстроенных в шесть рядов с шестью исходными и восемнадцатью побочными ладами. Если за условную точку отсчета становления Шашмакома гипотетически принять конец XVIII века, то уже более чем два века эта система остается неизменной, как с точки зрения статуса ладов (основные и побочные), так и структуры. Следовательно, в

отличие от теории кругов, ладовую систему Шашмакома можно назвать замкнутой.

Как мы уже неоднократно отмечали, лад - это сущность, основа основ Шашмакома как устоявшейся музыкальной традиции. Вместе с тем, ладовое строение бытующего в практике Шашмакома с позиций современного музыкознания изучено еще недостаточно. Учитывая это обстоятельство, мы выделяем только нижеследующие аспекты, представляющие наибольшую актуальность с точки зрения научного и практического изучения Бухарского Шашмакома. Это вопросы общей типологии, строения звукорядов, общих принципов ладовой организации, разновидностей ладовых ячеек, функций ступеней, ладовой переменности, главнейший признак модальности, соотношения лада и мелодии, намудов, ауджей, ячеек наращивания, ладообразования, ладовых систем.

#### МАКОМ УШШОК

<b>Cholg‘u yo‘llari</b>		<b>Ashula yo‘llari</b>	
Noturkum	Turkum	Noturkum	Turkum
<b>Surnay Ushshog‘i</b>	<b>Nasrullo I–V</b>	<b>Ushshoq I</b>	<b>Gulyor-Shahnoz I–V</b>
	Nasrullo I Nasrullo II (Chapandoz) Nasrullo III (Qashqarcha) Nasrullo IV (Taron)	(Mulla To‘ychi yo‘li) <b>Ushshoq II</b> (MullaTo‘ychi yo‘li) <b>Sodirxon</b> <b>Ushshog‘i</b>	Gulyor Shahnoz  Chapandozi- Gulyor
<b>Surnay Munojoti</b>	Nasrullo V (Ufor) <b>Munojot I–IV</b>	<b>Qo‘qon</b> <b>Ushshog‘i</b> <b>Farg‘ona</b> <b>Nasrullosi</b> <b>Munojot</b>	Ushshoq Ushshoq Qashqarchasi
	Munojot Mo‘g‘ulchasi Munojot Qashqarchasi Munojot Ufori		

#### NAVO MAQOMI

<b>Dutor Navosi</b>	<b>Navo (surnay yo‘li)</b> Navo Savti Navo Navo Charxi I	<b>Bayot I–V</b> Bayot I Bayot II Bayot III (Savti)
---------------------	---	---

	<p>Navo Charxi II <b>Mustazod (surnay yo‘li)</b> Mustazod Ufori Mustazod I Ufori Mustazod II <b>Ilg‘or</b> Ilg‘or Ilg‘or Ufori I Ilg‘or Ufori II <b>Eshvoy</b> Eshvoy Kurd <b>Ajam I–V</b> Ajam I Navro‘zi Ajam Ajam taronasi (III) Ajam taronasi (IV) Ajam Uforisi (V) <b>Miskin I–V</b> Miskin I Miskin II Miskin (Adoiy) III Miskin (Asiriy) IV Miskin (Girya qozoq) V</p>	<p>Bayot IV (Talqincha) Bayot V (Qashqarcha) <b>Bayoti-Sheroziy I–V</b> Bayoti-Sheroziy I Bayoti-Sheroziy II Bayoti-Sheroziy III Bayoti-Sheroziy (Talqinchasi) IV Bayoti-Sheroziy (Soqiynomasi) V</p> <p><b>Ko‘cha bog‘i I–II</b> Ko‘cha bog‘i I Ko‘cha bog‘i II</p>
--	---	--

**Rost maqomi**

	<p><b>Farg‘onacha</b> <b>Rost I–IV</b> Farg‘onacha Rost I Farg‘onacha Rost II Rosti Panjgoh Qashqarchasi</p>		
--	--	--	--



	Rosti Panjgoh Uforisi		
--	-----------------------------	--	--

### HUSAYNIY MAQOMI

<b>O‘yin Dugohi</b>	<b>Dugoh- Husayn I–III</b> Dugoh-Husayn Dugoh-Husayn Savti II Dugoh-Husayn Savti III		Dugoh-Husayn I–VII Dugoh-Husayn I Dugoh-Husayn (Savti) II Dugoh- Husayn III Dugoh-Husayn (Tarona) IV Dugoh- Husayn V Dugoh-Husayn (Qashqarcha) VI Dugoh- Husayn (Ufori) VII
-------------------------	---	--	---

### Zangula maqomi

<b>Mashqi Chorgoh</b>	Mushkiloti Chorgoh Talqinchasi (Mushkiloti Dugoh Mo‘g‘ulchasi) Mushkiloti Chorgoh Talqinchasi (Mushkiloti Dugoh Mo‘g‘ulchasi) Mushkiloti Chorgoh (Dugoh) Ufori I Mushkiloti Chorgoh (Dugoh) Ufori II Tasnifi Chorgoh	Chorgoh I–V Chorgoh I Chorgoh II Chorgoh (Savti) III Chorgoh IV Chorgoh V (Qashqarchasi)  Girya I–II Girya I Girya II
---------------------------	---	---

	(Dugoh) Tasnifi Chorgoh (Dugoh) Samoyi Chorgoh (Dugoh) Samoyi Chorgoh Ufori (Dugoh Ufori) Rok Rok Rok Qashqarchasi I Rok Qashqarchasi II Rok Ufori Chorgoh (surnay yo‘li) (Surnay Dugosi) Chorgoh (surnay yo‘li) (Surnay Dugosi) Chorgoh Ufori (Dugoh Ufori)	
--	--	--

### HIJOZ MAQOMI

<b>Mushkiloti</b> <b>Segoh I–III</b> Mushkiloti Segoh Garduni Segoh Ufori Segoh <b>Yalang</b>	<b>Segoh</b>  <b>Nim Cho‘poniy</b> <b>Suvora</b> <b>Ilg‘or</b>	<b>Suvora I–III</b> Suvora I Suvora II Suvora III
--	--	--

<b>Davron I–II</b> Yalang Davron Yalang Davron Ufori <b>Segoh I–III</b> Segoh Ufori Segoh Nasri Segoh		
---	--	--

### Iroq maqomi

<b>Cho‘li Iroq</b>	<b>Bek Sulton I–III</b> Bek Sulton I Bek Sulton II Bek Sulton III <b>Iroq (Surnay Irog‘i)</b> Iroq Iroq Ufori I Iroq Ufori II Iroq Duchavasi	<b>Toshkent Irog‘i</b>
--------------------	---	------------------------

### BUZRUK MAQOMI

	<b>Buzruk (surnay yo‘li)</b> Buzruk (surnay yo‘li) Buzruk Savti Buzruk Qashqarchasi Buzruk Ufori <b>Tasnifi Buzruk</b> Tasnifi Buzruk		
--	---	--	--

	Tasnifi Buzruk Ufori		
--	-------------------------	--	--

**Вопросы для контроля:**

1. Farg‘ona – Toshkent maqom yo‘llari iborasini izohlang.
2. Bu maqomlarga mansub cholg‘u yo‘llarini ayting.
3. Farg‘ona – Toshkent maqom yo‘llarining musiqiy tizim sifatida Shashmaqomdan asosiy farqi nimda?
4. Mazkur maqomlar o‘tmishda qanday vaziyat va sharoitlarda ijro etib kelingan.

**FARG‘ONA – TOSHKENT MAQOMLARINING  
CHOLG‘U YO‘LLARI  
SEGOH**

M.M. ♩ =66

8

15

23

32

41 M.M. ♩ = 76

47

52

57 A tempo ♩ = 66

66

75

84

90

**Вопросы для контроля:**

1. Farg'ona – Toshkent maqom cholg'u yo'llariga mansub asarlarining nomlari qanday?

2. Farg‘ona – Toshkent maqom cholg‘u yo‘llarida necha qismli asarlar mavjud?

3. «Cho‘li Iroq» kuyi haqida gapirib bering.

4. Farg‘ona – Toshkent maqom cholg‘u kuylarining atoqli ijrochilaridan kimlarni bilasiz?

## FARG‘ONA – TOSHKENT MAQOM ASHULA YO‘LLARI

### BAYOT I

Музыкальный фрагмент в 2/4 такта, G мажор. Включает вокальную партию и пианино-сопровождение. Текст песни:

Ши-фо-й(и) вас - л(и) қад - рин ҳажр и - ла бе - мор ў -  
лан-дан сўр, зи - ло - ли зав - қ(и) шав-қин таш на -  
и дий - дор ў - лан-дан сўр.

Ла-бинг сир-рин ке-либ гуф - то - ра бан-дан ўз - га - дан сўр-ма,

бу пин-ҳон нуқ - та-

ни бир ва ки-и ас-рор ў-лан - сў - р(е). (о -

- о - жо - ней). Кў - зи-ёш-

лу - ла-ринг ҳо - лин на бил-син мар - ду - ми ғо -

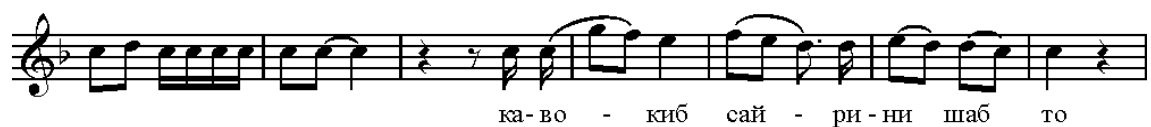
фил, ка - во-киб сай - ри

ни шаб то са-ҳарбе-дор ў-лан - дан сў-р(ей), (о -

- о - жо - ней). Кў - зи ёш-

лу - ла ринг ҳо - лин, кў-зи ёш - лу - ла-ринг

ҳо - лин на бил-син мар - ду - ми ғо - фил.



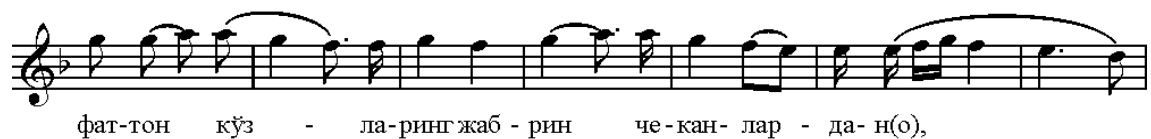
ка-во - киб сай - ри - ни шаб то



са-ҳарбе-дор ў лан - дан сў- р(ей) (о - - - -)



жо - н(ей) Ха-бар-сиз ўл - ма



фат-тон кўз - ла-ринг жаб - рин че-кан-лар - да- н(о),  
(жо - ни- мо), ҳа- бар-сиз мас - т(и)



лар бе - до - ди-нихуш - ёр ў- лан - дан сў- р(ей) (о -



- - - жо - ни мей).



ға-минг-дан шам(и)-так ён - дим, са - бо - дан сўр-ма аҳ-во -



лим, бу аҳ - во - ли ша - би ҳиж - рон ба-ним-ла



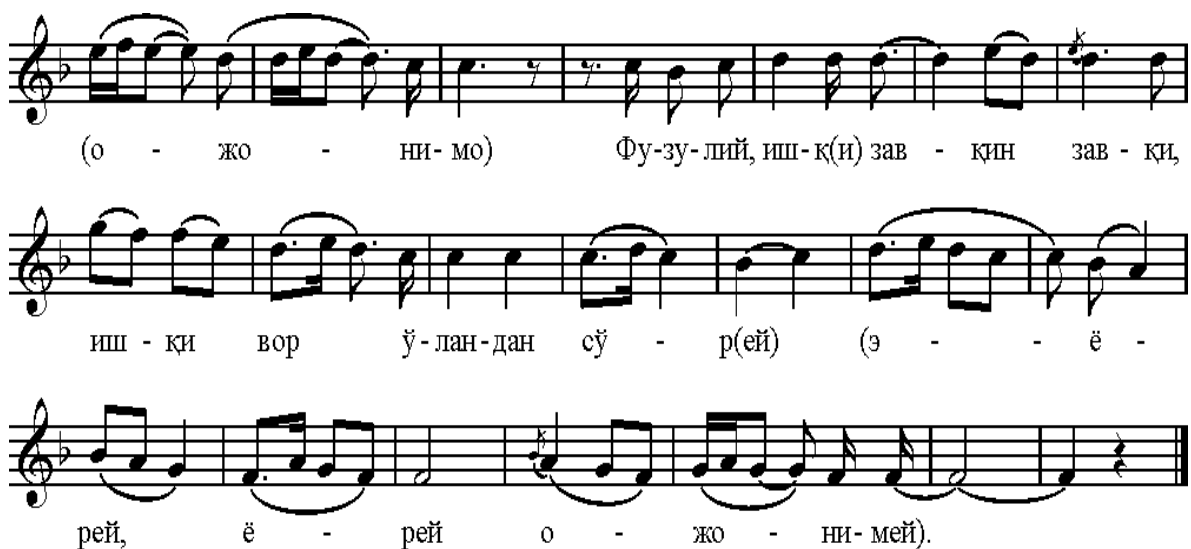
ёр ў - лан - дан сўр (э - - - - - о -



ёр ў - лан - дан сўр (э - - - - - о -



жо - ни - мо). Ха  
 ро - би жо - ми иш-қам нар - ги - си мас - тинг би - лур қо -  
 ли - м(о), - жо - ни - мо), ха - ро  
 - бот ақ - ли - нинг ақ - во - ли - нихум - мор ў - лан  
 - дин сў - р(ей). (э - о -  
 жо - ни - мо) Му - ҳаб - баг лаз - за - тин - дан  
 бе - (эй - эй - ё - рей  
 вой - жо - ни - мо, - о - ё - рей) Му - ҳаб - баг  
 лаз - за - тин - дан бе - ха - бар - дур зо - ҳи - ди ғо - фил,



(о - жо - ни- мо) Фу-зу-лий, иш-қ(и) зав - қин зав - қи,  
 иш - қи вор ў-лан-дан сў - р(ей) (э - - ё - -  
 рей, ё - рей о - жо - ни- мей).

### Вопросы для контроля:

1. Farg‘ona – Toshkent maqom ashula yo‘llariga mansub asarlarining nomlarini ayting.
2. Ashula yo‘llarining 1-qismida qanday doira usullari qo‘laniladi?
3. Bayot ashula turkumini tahlil qiling.
4. Farg‘ona – Toshkent maqom yo‘llarining ohang tizimiga qaysi aytim janrlari ta’sir ko‘rsatgan?
5. Farg‘ona – Toshkent maqom ashula yo‘llarida qaysi shoirlarning g‘azallaridan foydalaniladi.

## МОДУЛЬ 13. ТРАДИЦИЯ ИСПОЛНЕНИЯ МАКОМОВ

Понятно, что всякая нотная запись - это система условных знаков. Поэтому она должна быть довольно простой и оптимальной. Самое главное в записи макомов - соблюсти пропорциональное соответствие ритмики малых элементов (мотивов, фраз и других первичных построений) и целостной структуры метроритмических формул-усулей. Остальное музыкант может дополнять и регулировать по интуиции. А для учёного аналитика важна чёткая сегментация составных частей композиции в понимании самого музыканта-носителя. Оба этих момента при записи Бухарского Шашмакома выполнены Ари Бабахановым достоверно и профессионально.

Шашмаком - грандиозный свод классической музыки и как целостная модель характеризуется сложной и многоуровневой конструкцией. Особенно многообразными внутренними переплетениями отличается его исконная бухарская версия, охватывающая около 350 составных частей. Для выявления последовательности и внутренней логики строения его частей, групп, разделов и циклов, прежде всего, необходимо дать определение предмета изучения: что есть Шашмаком? Существующее обиходное толкование «Шашмаком - шесть макомов» - это только объяснение этимологического значения словосочетания и оно никак не может претендовать на значение научного термина.

Работа В.А.Успенского знаменует качественно новый этап осмысления внеевропейской музыкальной традиции, как теперь принято говорить, «извне». Действительно, это стало первой попыткой записи в европейской тактовой системе музыкального текста целостного свода Шашмакома, с соблюдением всех основополагающих норм ладо-мелодического и метроритмического строения.

На музыкально-этнографической деятельности В.А.Успенского лежит отпечаток высокого профессионализма и универсальности музыкального интеллекта. Благодаря своей абсолютной музыкальной памяти, он смог в нотном тексте почти

стенографически точно зафиксировать ладомелодические (на основе диатонического звукоряда танбура) и ритмические структуры Шашмакома, опираясь на свою изобретённую систему записей усулей дойры.

В 1991 году талантливый музыкант Ари Бабаханов организовал при бухарской филармонии свой ансамбль «Шашмаком», в нем работали 19 музыкантов. Под художественным руководством маэстро Бабаханова этот коллектив завоевал себе имя на традиционной музыкальной сцене страны, его выступления транслировались по радио и телевидению. А в 1998 году на студии «Samarkand Records» вышел и первый диск с записями тех концертов: «Ари Бабаханов и ансамбль Шашмаком: традиции Бухары». С приездом в Германию музыкант продолжил свою подвижническую деятельность по спасению народного искусства. С 2002-го года он стал сотрудничать с доктором-музыковедом Ангеликой Юнг из Веймара (*Dr. Angelika Jung, Weimar, Musikwissen-schaftlerin*) в исследовательском проекте *Shashmaqam*.

В 2010-ом году они вместе выпустили книгу, в которой положили на ноты полную версию бухарского Шашмакома. И хотя существует мнение, что европейская нотная система не способна без потерь передать все нюансы восточной музыки, эта книга, изданная в Берлине, можно сказать, покорила всю Европу. О ней много пишут и говорят как в музыкальных, так и в научных кругах. И вообще - увлечение бухарским музыкальным искусством – вещь сегодня достаточно распространенная. Но независимо от своих индивидуальных предпочтений, зрители, пришедшие на концерт Ари Бабаханова в Лейпциге, были совершенно очарованы услышанными в тот вечер экзотическими мелодиями, навеянными как будто сказками из «Тысячи и одной ночи». Умело вплетая собственные сочинения в традиционную музыку Великого шелкового пути (*an der Seidenstrasse*), артист и сам был, что называется «в образе»: в роскошном бухарском халате, украшенном золотым шитьем (так называемое зарузи). Народные напевы он исполнил на тамбуре и присутствующие вполне прочувствовали фольклорный колорит необычных манящих звуков этого инструмента.



Ари Бабаханов

А аранжировки европейски известных произведений, таких как лезгинка, чардаш, «танец с саблями» Хачатуряна, – мастер великолепно сыграл на рубабе и уже в обычном костюме. Вторую часть концерта ему легко, мягко и грациозно аккомпанировала собственная дочь **Сюзана Бабаханова** (*Susana Babakhanova*). Слушая этот дуэт, публика не могла не удивляться, как совершенно по-новому зазвучали в его исполнении всеми любимые мелодии. Отдельно стоит поблагодарить и ведущую вечера- доктора **Ангелику Юнг**, которая тонко и проникновенно, а главное – с прекрасным знанием дела - прокомментировала выступление Маэстро Бабаханова, который и в эмиграции, продолжает служить делу своих предков.

**P.S.** Концерт был организован в Доме-музее Мендельсона (*Mendelssohn-Haus*), в так называемом «садовом домике» (*Gartenhaus*), который уже явно нуждается в реставрации. И многие зрители в тот вечер поспешили внести свои скромные пожертвования в фонд развития знаменитого музыкального музея Лейпцига. Получается, что искусство Бабаханова во всех

смыслах этого слова **сближает** между собой культуры Германии и Узбекистана...

**Фитрат.** Пожалуй, самой крупной и яркой фигурой научной мысли 20-30- годов XX века во всем регионе Центральной Азии является А.Фитрат. Масштаб его научной деятельности напоминает великих мыслителей Востока прошлых эпох. Сначала он учился в медресе в Бухаре, а затем продолжил свое образование в Турции. Он был одержим идеей переустройства государства, при сохранении великих гуманистических традиций своего народа. Такая биполярность идейных и научных устремлений заметно выделяет его среди современников.

Будучи высокообразованным человеком своего времени, он, как мыслитель и государственный деятель, выступал сторонником обновления мировоззрения и освоения передовых достижений мировой науки и культуры на национальной почве. Фитрат - талантливый поэт, писатель, драматург, автор основополагающих трудов в области истории, литературы, поэтики, музыки, религии и математики, который обогатил эти науки новыми идеями. Велики заслуги Фитрата и в области музыки.

Учитывая неоднородность и величину массива ладов всей системы, для удобства рассмотрения и сравнения внутренних закономерностей ладообразований различных пластов Шашмакома, целесообразно их разделить на два типа и обозначить условно как систематические и произвольные (то есть не систематические).

К разряду систематических относятся лады исконно классического круга, сконструированные на базе определенного музыкального строя. В данном случае, на основе семнадцатиступенного звукоряда, построенного путем сочетания пифагорейских чистых квинт. На практике это и есть вышеназванные двадцать четыре разновидности ладов, которые составляют, по определению Фитрата, «Асль Шашмаком» (Основополагающий Шашмаком). Данная категория ладов канонизирована как в традиции, так и в собственно Шашмакоме. В сборнике А.Бабаханова этот пласт обозначен как «Сарахбор» (начало). Благодаря своей строгой систематизированности и цельности он обнаруживает непосредственные преемственные

связи с принципами универсальной теории кругов. В обозримой практике Шашмакома лады данного типа функционируют как замкнутая ладовая система. Об этом свидетельствует, в частности, и то, что более чем за полтора века со времени написания анонимного трактата, где впервые упоминается понятие Музыкальный Шашмаком, в этом замкнутом круге не прибавилось и не убавилось ни одного нового лада.

Истоки учения о музыкальном ритме на Востоке уходят вглубь веков. Совокупность практических навыков, постепенно сформировавшихся в различного рода «устные теории» музыкального ритма, всегда тесно взаимодействовали с собственно научными концепциями. А научные теории, созданные Фараби, Хорезми, Ибн Сино и другими мыслителями, которые опирались в своем развитии на богатейшую современную им практику, достигли небывалых высот и оказали плодотворное влияние на рост мировой музыкальной мысли. Уникальность музыкальной ритмики макомата в том, что она в тесном взаимодействии теоретических положений и практических знаний достигла особого совершенства.

Сегодня, слушая образцы Бухарского Шашмакома, Хорезмских и Фергано-Ташкентских макомных мелодий, которые сохранились до нашего времени в устной традиции, мы восхищаемся невероятным богатством, многообразием ритмики, и, вместе с тем, их стройностью и утонченностью. Анализируя устоявшиеся веками музыкальные тексты инструментальных и вокальных частей макомов, удивляемся их внутренней логике, пропорциональности составных частей.

Ритм, как соотношение длительностей, организация процесса развития данных соотношений в музыкальной форме, проявляется на двух уровнях: части и целого. То есть, ритм в узком смысле (внутри части) - это ритмический рисунок, ряд, ордо. Ритм в широком смысле - соотношение частей целого, то есть соединение ритмических рисунков в стопы (зарбы), а стоп (зарбов) - в ритмические формулы-усули, и, в свою очередь, объединение их в более крупные образования (серии), то есть в более масштабные ритмические формулы-усули. Как, например, в ритмической композиции «Се усуль».

В музыкальном ритме целое - это законченное или относительно законченное ритмическое построение, цельная ритмическая формула. В теории и практике она обозначается терминами усуль (корень, основа), жамаъа (соединение, сочетание), адвор (круги), давоир (периоды), то есть здесь подразумевается некое множество, сведённое к единству.

Части же целого в музыкальной ритмике называются накарат (множественное число от накра, то есть сочетание двух или более накра). Ритмический рисунок в музыке соответствует ритмическому ряду в стихотворной метрике. В этом же смысле используется термин рукн (колонна, стопа). В музыкознании и стиховедении применяются и другие синонимы стопы: зарб (соединение), мураккабот (структуры, единственное число таркиб-структура), давр (круг), доира (период), жуз (раздел) и другие. Логически все они имеют сходный смысл части целого.

Как известно, в риторике ключевым понятием является период (круг), законченная или относительно законченная мысль. Она может быть простой и сложной. Простым периодом Аристотель считал период одночленный (то есть, состоящий из одного цельного построения, фразы или одного предложения). Он же может стать частью сложного периода. Этот же принцип можно применить и к музыкальной ритмике, где, как и в риторике, одни и те же дефиниции используются на уровне части и целого в единственном и множественном числе: асль-усуль, зарб-зуруб, давр-адвор, доира-давоир, рукн-аркон и другие.

Исходя из вышесказанного, следует обратить внимание на то, что в музыкальных трактатах в определении ритма иногда оттеняется та или иная сторона единого процесса взаимодействия части и целого. Для наглядности приведем несколько цитат из трудов классиков Востока. Например, у Фараби имеется следующее короткое определение «Ийкаъ - временное отношение накра». В этом случае учитывается только один количественный (ударный) аспект ритма.

Известно, что любая цельность основана на определенном порядке. А порядок подразумевает наличие меры, размерности. Усуль в русскоязычной литературе обычно называют метро-ритмической (или ритмо-метрической) формулой. А в музыкальных трактатах понятия ритм (ийкаъ) и метр (вазн) в



принципе рассматриваются отдельно. Хотя практически, зачастую, одно понятие переходит в другое. Например, ритмические стопы называют метрами (вазнхо, авзон- метры). Или же ритмические формулы Дарвиш Али обозначает как бахри усуль (стопные усули или усули - размеры).

### **Наджмиддин Кавкаби Бухори**

Одной из больших личностей, повлиявших на изменение традиций классической музыки Средней/Центральной Азии, был замечательный ученый, музыкант и поэт из Бухары Наджмиддин Кавкаби (ум. 1533). Его по праву называют Абдулкадыром Мараги своего времени. Творческая деятельность Мавлоно Кавкаби знаменует собой поворотный пункт в развитии традиций классической музыки региона. Вопросы ритма освещаются в трех компактных главах, в общем-то, небольшого трактата Кавкаби. Примечательно, что они озаглавлены соответственно трем ключевым аспектам музыкального ритма: 8-я глава названа «Об определении накра» («Дар таърифи накра»), 9-я глава - «Об определении ритма» («Дар таърифи ийкаъ»), 10-я глава - «О ритмических кругах» («Дар бораи адвори зуруб»).

Глава о накра дает четкое представление об исходном понятии ритма и о его первичных образованиях - накарат: сабаб, ватад фосила и их разновидностях. В этом вопросе мнение Кавкаби по существу не отличается от позиций предшественников.

Концепция Кавкаби в цепи преемственности развития науки о ритме, заслуживает внимания, прежде всего, тем, что, базируясь на общих с предшествующими теориями основах с предшественниками, в практической части имеет прямой выход на традиции классической музыки региона. Большинство из ритмических кругов, обозначенных в его сводной таблице, дошли до нас в живых традициях макомата как названия усулей, а некоторые совпадают по названию и структуре. Например, в системе макомата - Уфар, Дуяк, Фохта зарб, Мухаммас, Хафиф, Сакил, Чахор зарб, Зарбу-л фатх. Названия Хазадж, Рамал, Турк зарб, Авсат не сохранились в современном обиходе, однако в практике макомата имеется множество усулей по структуре близкие тем, которые приводятся у Кавкаби под этими

названиями. Эти факты очень важны для осмысления истоков классической музыки региона.

Младший современник Наджмиддина Кавкаби, замечательный ученый и музыкант Бухары Дарвиш Али Чанги рассмотрение вопросов ритма начинает, собственно говоря, с того, чем закончил его великий предшественник, то есть с описания сводов обиходных усулей классической музыки своего времени. Следовательно, концепции ритма двух ученых Бухары, которые жили в начале и конце периода правления одной династии Шайбанидов, отличаются внутренним соотношением теории и практики. Если воззрения Кавкаби базируются на принципе «от теории - к практике», то взгляды Дарвиш Али характеризуются обратной связью, то есть «от практики - к теории». В целом, позиция музыкантов и ученых, подобных Дарвишу Али, как мы уже неоднократно отмечали, получила название «практическая теория» или «устная теория». Примечательно, что это свойство учения Дарвиша Али, то есть направленность его в сторону практики, отражается уже в самом названии главы, посвященной ритму - «О семнадцати бахр-усулях и двадцати четырех усулях» («Дар бораи хафдах бахри усул ва бисту чахор усул»).

«Трактат о музыке» Дарвиша Али в известном смысле последний в своем роде. После Дарвиша Али музыкальная мысль в Бухаре, можно сказать и во всем регионе возвращается в старое русло. Музыкальная мысль обретает форму, которую теперь называют «практической наукой» или «устной теорией». В этой связи, справедливости ради надо отметить, что во второй половине XIX века в Бухаре появился ряд рукописей обозначенных как «Трактат о музыке» («Рисолаи мусикий»). Однако, как мы уже отмечали, они по существу являются баязами - сборниками поэтических текстов Бухарского Шашмакома с указанием названий его составных частей. В некоторых баязах между блоками поэтических текстов вкраплены краткие сведения об образном строе и музыкальных характеристиках макомов, в том числе, данные о ритмических формулах-усулях, характеризующих их составные части. Но эти сведения не научно-систематического, а сугубо устного, практического характера.

Попытку систематического изучения ритмической основы Шашмакома, как уже было сказано, впервые предпринял Фитрат. В теоретической части своего труда «Узбекская классическая музыка и ее история» он делает чрезвычайно важные наблюдения, касающиеся очень тонкого, но весьма принципиального вопроса взаимоотношения музыкальной и стихотворной ритмики. Как уже неоднократно отмечалось, на протяжении многих веков эти науки развивались в тесном взаимодействии и породили немало смежных понятий, терминов, и эта традиция продолжается до настоящего времени. Но, в сущности, музыкальная и поэтическая ритмика - два относительно самостоятельных явления. Еще раз повторим, что идея их самобытности неоднократно звучала в воззрениях Сафиуддина Урмави, Абдулкадыра Мараги, Наджмиддина Кавкаби, Дарвиша Али Чанги и других великих музыкантов и теоретиков, которые были одновременно превосходными поэтами и знатоками аруза. Фитрат также, повторяет ту же мысль об относительной самостоятельности парадигм музыкального усуля и поэтического аруза. И тут главная цель ученого - предостеречь молодых исследователей от прямого механического перенесения закономерностей ритма из поэзии в музыку и обратно.

#### **Абдурахман Джами - учитель учителей своей эпохи.**

Джами (1416-1492) - учитель учителей своей эпохи. Воздействие его на современников и, в том числе, на музыканта Бухары Кавкаби огромное. Научный трактат Кавкаби, так же как у Джами, начинается со славословия музыки в стихах. У Джами - это газель лирико-философского содержания.

Нафас, тан, дону жон доди Худованд,  
Ки жонхоро ба танхо карда пайванд.  
Ба гафлат гуфтани «тан-тан» дар алхон,  
Зи кавволон бувад танхой бе жон.  
Тани бе жон нихон дар хок бехтар,  
Бисоти зиндагон аз он пок бехтар.

Перевод:

Душу, тело, жизнь и знания дал ты, Господь,  
Вдохнув в каждое тело святого Духа Своего.  
О певец, если ты «тан-тан» бес смысла поешь,  
Тела твоих мелодий будут оторваны от душ.  
Телу без духа место только под землей,  
А живым лучше быть подальше от участи такой.

Очень важная и существенная черта поэзии Шашмакома - это узбекско-таджикское двуязычие. Причем, двуязычность в Шашмакоме имеет многообразные формы проявления. С одной стороны, она проявляется раздельно, то есть таджикские или узбекские стихи выбираются певцами в зависимости от состава и склонностей слушательской аудитории. С другой стороны, в смешанной форме. В высокой поэзии двуязычные стихи называются муламмаъ. Например, в поэтическом массиве Шашмакома имеется газель, авторство которой приписывается Ахмаду Джамии.

Эй лабат пур хандау чашми сиёхат масту хоб,  
Икки зулфинг орасида ой юзингдур офтоб.

Масти май мекунад руйи туро гарки арак,  
Бода ичсанг тукилур икки кизил юздин гулоб.

.Нокасон дар базми васлат махрами ман ноумид,  
Толеим шулдур мени бахтим забун холим хароб.

Хар ки бинад ройи хубат пок гардан аз гунох,  
Сенга бокган бандага махшар куни йукдур азоб.

Банда шуд Жоми гуломат гарчи Афлотун бувад,  
Асрагил, ё саклагил, ё сот, ё бергил жавоб.

Перевод:

О улыбка твоих губ и глаза, затуманенные от вина,  
По середине между двух кос лицо светится, как луна.

От опьянения лицо твое мокнет, как красное вино,  
Когда ты пьешь полным кубком, с двух щёк течет оно.

На пиру ничтожные окружают тебя, а я без надежд,  
Такова моя судьба, тяжела участь, состояние жуть.

Кто увидит лицо твое, освободится от грехов сразу и тот,  
Кто молится за тебя в судный день, не получит мук.

Твой раб Джами покидает этот мир, хотя и Платоном стал,  
Прошу тебя сбереги, сохрани, продай или отпусти его.

В народной поэзии Бухары двуязычные образцы называются ширу шакар (молоко с сахаром). Вот один из популярных образцов узбекско-таджикского ширу шакара, авторство которого приписывается аж самому Джалолиддину Руми.

Ё раб ба хар ду олам, елгиз сени севарман,  
Гар ту ба ман на ойи, ман аз гамат уларман.

Хурдам шаробу шавкат, бехуд булиб йикилдим,  
Хам чун ту ширу шакар, дар пешакат турарман.

Хамту равам да пешат, хеч ким мани курмасан,  
Аз лабу аз дахонат, астагина упарман.

Мулло Жаллоли Руми, гашта асиру хайрон,  
Аз хайрати висолат, девоналар буларман.

Перевод:

Друг мой, в каждом из двух миров, только тебе предан я,  
Если ты не придешь ко мне, я просто умру от страдания.

Выпил я твое сладкое вино, и без памяти упал,  
Ты услада, молоко с сахаром, без тебя бы я пропал.

Я приду к тебе, чтобы меня никто не приметил,  
Легонько поцелую в губы, чтобы никто не заметил.

Беспутный Мулло Джалоли Руми пленен только тобой,  
В восторге от встречи с тобой, потеряв рассудок свой.

Шашмаком - это не просто рядоположенность, а организованное объединение частей в разделы и вхождение разделов в крупные образования, а тех, в свою очередь, в еще более сложные структуры. Словом, Шашмаком - высокоорганизованный свод, обустроенный по законам музыкальной логики: лада, ритма и формообразования. В частности, Бухарский Шашмаком в сборнике А.Бабаханова представляет собой целостный музыкальный свод, включающий около 350 частей, которые составляют шесть макомных циклов, каждый из которых имеет инструментальные (мушкилот) и вокальные (насы) сферы, распадающиеся, в свою очередь, на разнообразные разделы, группы и части.

Во всем своде главное, организующее значение имеет лад и ритм. Причем начала эти, в системе Шашмакома, находятся в диалектической связи. Лад-маком имеет объединяющее, а ритм-усуль - расчленяющее значение. В отношении частей и разделов объединяющим фактором выступают лады и ладообразования, а на уровне целого макома - ладовые системы. Членение составных частей формы: мотивов, фраз и предложений - осуществляется по ритмическим стопам и метрическим размерам, а периодов и отдельных частей композиций - по усулю. Исходя из этого, в заглавие частей и разделов выносятся названия усулей и ладов. Например: Таснифи Рост, Тарджеъи Бузрук, Мухаммаси Ушшок, Сакили Наво, Сарахбори Дугох, Насри Чоргох, Талкини Уззол и так далее. Внутри Шашмакома нет ни одной части, которая бы не имела названия или своего знакового обозначения. Этот факт является свидетельством того, что Шашмаком, в сущности, представляет собой глубоко продуманную и рационально обустроенную систему.

Многочисленные внутренние связи Шашмакома осмысленны и продуманны его творцами и носителями. Маком как целостная структура состоит из десятков частей, каждый из которых имеет свое место и значение, то есть, определенное функциональное назначение. Они характеризуются многоплановыми связями с остальными частями макомов, образующими различные виды

многочастности: простую рядоположенность открытого характера или целостные разделы, имеющие своё начало, середину и конец. В музыкальных трактатах первый тип многочастности называли навба (букв. - ряд, серия), представляющую собой простую рядоположенность. Примером тому в действующей практике может служить инструментальная сфера (мушкилот), которая во внутри рядоположенности может иметь и дубли (два, три, четыре мухаммаса или такое же количество сакилей).

Для вокальной сферы характерны объединения частей в малые (простые) и большие (сложные) разделы, в которых функциональные соотношения частей дифференцированы, то есть внутри целого они могут выполнять роль начала, середины и конца. Аналогичную форму многочастности в трактатах называли навбати мураттаб (букв. - упорядоченная навба), то есть в данном типе рядоположенности части функционально взаимообусловлены.

Примером простых функциональных отношений основных и производных частей могут служить разделы внутри вокальной сферы: сарахбор со своими тарона и заключительным супоришем - реминисценцией, талкин-наسر и просто насры со своими тарона; савты, мугулча, мустазоды со своими производными частями (чапандоз, талкин, талкинча, кашкарча, сокийнома и уфар или уфарами); так называемые «смешанные разделы», начало которых имеет характерный усуль и название, а в середине - части нечто вроде производных от чапандоз, талкин, талкинча, кашкарча, сокийнома; пласт уфаров.

Образцом сложного раздела, состоящего из нескольких подразделов, является каноническое ядро всей вокальной сферы, так называемый «Коренной Шашмаком» (Асл Шашмаком). Другое обозначение всего ядра - просто Сарахбор. Тут сарахбор понимается в широком смысле, то есть с включением последующих разделов наср и групп уфаров. Сарахбор в этом смысле можно рассматривать, как некий усложненный вариант формы навбати мураттаб.

Рассматривая виды простых и сложных форм разделов, групп внутри вокальной сферы, следует отметить, что взаимосвязи частей в них могут быть непосредственными и опосредованными.

В простых формах многочастности все части идут последовательно от начала - до заключительного уфара. А в сложных формах могут быть и опосредованные, арочные связи. Например, соединение в целое начального Сарахбора или срединных насров с заключительными уфарами, которые имеют общую ладовую основу. Так, в частности, Сарахбори Бузрук после промежуточных Насруллои и Насри Уззол может закончиться на Уфари Бузрук. Или же Насри Уззол объединяется с Уфари Уззол. В другом варианте в самом конце основополагающего ядра, после всех насров и уфаров может появиться заключительный супориш или замзама в ладу Сарахбора, который обрамляет весь канонический пласт макома.

Чтобы составить целостное представление о строении макома, можно составить нижеследующую модель его структуры.

Приведенная схема дает представление о внутреннем строении основополагающего канонического ядра вокальной сферы макома в обобщенном виде. Каждый маком, в отдельности, имеет свои индивидуальные черты в отношении ладовой системы и композиционной структуры. Например, Рост, Наво, Дугох и Сегох имеют по три побочных лада, в Бузрук - два, а в Ирок только один побочный лад. В сфере Мушкилот Макома Наво четыре мухаммаса, ориентированных на его основные и побочные ладообразования: Наво, Баёт, Хусайни и Ораз. В макоме Дугох тоже четыре мухаммаса, но только два из них базируются на ладах данной системы: Мухаммаси Дугох и Мухаммаси Чоргох. Два других - это ладообразования как таковые, не систематические: одно связано с именем его творца - Мухаммаси Хаджи Хаджа, а другое - безымянное творение Чорсархона.

В вокальной сфере, особенно в его свободной зоне разделов, групп и частей, еще больше оригинальных ладообразований. Так, например, разделы Мустазод имеются только в трех макомах: Бузрук, Наво и Сегох. А смешанные разделы встречаются в Дугох - Сарахбори Оромиджон, в Рост - Ушшоки Кукон, в Ирок - Ироки Бухоро, причем, из семи вариантов Ушшок и из пяти вариантов Ироки Бухоро имеются только по одной пятичастной структуре по типу савт и мугулча.



Маком Бузрук утвердился как первый в цикле Шашмакома предположительно с конца XIX века. В одном из ранних музыкальных трактатов-баязов Бухары XIX века на этом месте сначала был маком Рост. Затем, по материалам тех же трактатов-баязов, появившихся позже, первым значится маком Наво. Трактовка образно-символического значения того или иного макома, конечно же, во многом зависела от внутренних убеждений и душевного уклада правителя, который являлся главным заказчиком Шашмакома как государственного достояния. В конце XIX - начале XX века в Бухаре восседал эмир Абдулахадхан, который был покровителем музыки, поэтом и писал стихи суфийского толка под псевдонимом Оджиз (букв. - слабый, беспомощный).

Ладовая система Макома Бузрук, помимо двух вышеназванных, включает еще одно ладообразование под названием Уззол (букв. – полет, прыжок вниз). Конечно же, искать прямые аналогии между образно-символическими названиями лада и его внутренней структурой было бы не совсем верно. Но, в данном случае, в самом зачине лада-макома Уззол имеется нисходящий квартовый скачок. Итак, в целом формируется ладовая система под общим названием Бузрук из трех единиц ладообразований: собственно Бузрук, Насруллохи и Узол.

Таким образом, маком Бузрук в целом состоит из трех систематических ладов классического круга под названиями Бузрук, Насруллохи и Уззол, составляющих основу его коренного ядра. А в числе побочных фигурирует одно наименование - Мугулчай Бузрук, представляющий вариант «кам кор» ладообразования Бузрук. Остальные предстают ладами как таковыми, с образно-символическими названиями Рок, Бебокча, Синахародж, а также связанными с именами или псевдонимами их творцов: Сарвиноз, Ислими, Султон.

Слово «рост» имеет значение «правый», «праведный», «истинный», «совершенный» и другие. В контексте макомата и Бухарского Шашмакома в частности, в музыкально-логическом и образно-символическом планах эти грани слова «рост» очень тесно переплетаются. В религиозно-мифологическом плане маком Рост в качестве музыкальной категории рассматривается

как начало начал, в виде синонима понятий «правый», «праведный».

Примечательно, что в сводах Шашмаком и Хорезмских макомах Ушшок входит в систему макома Рост. Причем, сущность Ушшок, как никакого другого лада, представлена в двух качествах. Во-первых, это Намуди Ушшок, составляющий исходный корень-зачин, нижний пентахорд целостного ладообразования под общим названием Ушшок.

В систему Рост входят еще два других ладообразования - Панджгох и Наврузи Сабо (или просто Сабо). В образно-символическом плане Панджгох и Сабо тесно связаны между собой, а также с двумя предыдущими символами - Рост и Ушшок. Если Рост олицетворяет самого Единого, Сущего Бога, а Ушшок - состояние души, которая находится на пути к Нему, то Панджгох и Сабо символизируют одну из пяти главных заповедей Ислама - пятикратную молитву. Причем, опять-таки в аллегориях, наполненных тайными смыслами.

Общее композиционное строение макома Рост-Панджгох, сформировавшееся на протяжении веков, отличается наибольшей строгостью своих традиций. В его состав не введены безымянные ладообразования и основанные на них части, группы и разделы произвольного характера, как это было в макоме Бузрук. Все 57 составных частей Рост прилегают к основополагающему каноническому ядру ладовой системы макома Рост-Панджгох. Многочисленные варианты одночастных мелодий Ушшок под различными дополнительными дефинициями тоже не выходят за рамки ладоинтонационных формул Намуди Ушшок и Ауджи Ушшок. В этом специфика и отличительная черта строения как канонической, так и свободной сфер Макома Рост.

В письменных источниках встречаются и иные словосочетания, связанные со словом наво: навосоз, навопардоз, навозанда и другие, обретают уже собственно музыкально-смысловое значение. В этом и есть своеобразие проявления понятий наво в музыке народов Средней/ Центральной Азии.

## МОДУЛЬ 14. СОВРЕМЕННЫЕ ТРАДИЦИЯ ИСПОЛНЕНИЯ МАКОМОВ

Сборник «Шашмаком» В.А.Успенского выполненный в европейской тактовой нотации, по существу является началом новой ветви макомоведения, ориентированной на нотно-графическое видение музыкальных структур макомов. Записи В.А.Успенского охватывают два аспекта ритмики Шашмакома: усули дойры и ритм мелодии.

Прежде чем рассматривать усули дойры и ритм мелодии Шашмакома в нотной записи В.А.Успенского, необходимо сделать одну важную оговорку о том, что ритмика Шашмакома изначально тотально метризирована и имеет регулярную акцентуацию. Внутри Шашмакома нет ни одной части, которая не имела бы характерной метрической сетку, то есть ритмоформулы-усуля. Поэтому, мы вправе сказать, что Шашмаком - не только ладовая система, но и устоявшаяся система усулей. Именно это свойство Шашмакома позволило в полной мере приложить к нему тактометрическую систему без внутреннего противоречия. Дело было только в том, как согласовать метроритмическую формулу усуля со стандартными размерами тактометрической нотации. В этом плане можно отметить, что В.А.Успенский пошел по пути наименьшего сопротивления и стал употреблять в основном простые двух- и трехдольные размеры. Даже такой явно сложный и ломанный усуль талкин, называемый музыкантами аксак усул («хромой усуль»), он записывает в размере 4/4 с триолью на последней доле.

Опытный музыкант-интеллектуал В.А.Успенский уловил сложную и развитую природу ритмики Шашмакома. Он понял, что ритмическая изощренность в макомах осуществляется на основе строгих канонов.

Во всех классификациях Шашмакома инструментальные части рассматриваются как отдельная сфера внутри макома. В отношении ритмики это проявляется, прежде всего, в наличии своего круга усулей, а также в характере взаимоотношений ритма усуля и мелодии. В сборнике А.Бабаханова в мушкилотах

фигурируют усугубленные десяти наименований: тасниф, тардже, гардун, хафиф, пешрав, самой, чамбар, фарь-фарь, мухаммас, сакил. В нынешних традициях в инструментальных частях Бухарского Шашмакома постоянными являются пять из них: тасниф, тардже, гардун, мухаммас и сакил.

Что касается вокальной сферы, то здесь имеет место противоположная ситуация. Причиной тому является внутренняя неоднородность ритмики вокального пласта Шашмакома.

Для обозначения разделения инструментальных и вокальных сфер самими мастерами-носителями изначально были введены дефиниции мушкилот и наср. В письменных источниках термины мушкилот и наср, как пара понятий, встречаются впервые в текстах Хорезмской танбурной нотации. В музыкальных трактатах-баязах, которые появились раньше танбурной нотации, термин мушкилот не фигурирует, поскольку сам источник ориентирован исключительно на вокальную сферу Шашмакома. В связи с этим, появились и отдельные, необоснованные толкования этимологии этих понятий, вроде того, что «мушкилот» - от персидского слова «мушкул» (тяжба). А наср механически вошел в смысловое поле своего антонима, который имеет совершенно другое значение.

Дело в том, что слово, которое в русской транскрипции выглядит как наср, в арабском письме имеет двоякое написание и соответственно два самостоятельных значения: наср с буквой «со» (RXЯ), означает помощь, поддержка и по смыслу соответствует понятию вспомогательных ладов. И логически уместно то, что основные (исходные) лады называются маком, а примыкающие к нему побочные (вспомогательные) - наср. Получается шесть таких рядов основных (маком) и побочных (наср RXЯ) ладов, образующих в совокупности целостную систему - Шашмаком.

Наср с буквой «са» (RNЯ) имеет совершенно другое значение - этимологически «разбросанное», «рассредоточенное». В письменных источниках наср (RNЯ) используется в широком значении «прозы». В музыкальном контексте музыки в паре с мушкилот наср обозначает смешанную форму ритмики. Итак, получается, что мушкилот (буквально - формы, то есть чистая музыка; в средневековой Европе инструментальные формы также

назывались «чистой музыкой») означает сферу инструментальной (чистой) музыкальной ритмики, бессловесной, без распевов и мелодико-текстового ритма. Следовательно, наср подразумевает смешанные формы вокально-инструментальной ритмики.

В XX веке в связи с появлением нотных сборников Шашмакома и научных изысканий о нём, были предприняты различные попытки трактовки внутренней иерархии вокальных разделов.

В середине XX века, в связи с изменением воззрений на Шашмаком, в Таджикистане и Узбекистане появились некоторые другие подходы в отношении градации разделов макомного целого. Так, один из мастеров Шашмакома в Таджикистане Фазлиддин Шахобов в каждом макоме усматривает три раздела: мушкилот, наср и шуьба. Макомовед И.Раджабов макомную иерархию рассматривает как два основных раздела: мушкилот и наср. А последний, в свою очередь, подразделяет еще на две группы, которые так и называются «первая группа шуьба» и «вторая группа шуьба». В сборнике А.Бабаханова каждый маком рассматривается как серия разделов, групп и частей. Где первый называется мушкилот, второй сарахбор, а последующие - савт, мугулча, мустахзод или же части с характерными индивидуальными названиями, как например, Ушшоки Коканд, Ироки Бухоро, Сарахбори Оромиджон.

Деление Шашмакома на мушкилот и сарахбор (в значении основополагающего ядра вокальной сферы), а также на прилегающие к ним разделы, группы и части, выходящие за рамки канонического Шашмакома, в общем, восходит к исконным аутентичным традициям. Название всего основополагающего (канонического) ядра вокальной сферы Сарахбором, как уже было отмечено, встречается в музыкальных трактатах-баязах XIX века.

В отношении ритмики, Сарахбор, прежде всего, характеризуется усулем - метроритмической формулой дойры, который в практике так и называется усуль сарахбор, а в книжных традициях «зарбу-л-кадим». А сам характер ритмики частей Сарахбор в целом отличается торжественностью и величавостью. И это стилевое свойство сарахбора создается последовательным

чередованием двух взаимодополняющих видов ритмического рисунка. Следует заметить, что в старом церемониальном контексте части сарахбор исполнялись одним солистом в сопровождении танбура и дойры. В этом случае, имитация респонсория, характерного для ритуальных песнопений, в сарахборах создается чередованием двух разнохарактерных ритмических участков: музыкальных построений, основанных на стихотворных текстах и следующих за ним распево, своего рода песнопений без слов - замзама и хангов.

В первом виде построений используются четырнадцатисложные или тринадцатисложные стихи в размерах музореьи или мужтаси мусамман. При этом мелодико-текстовая ритмика, которая большей частью поглощает стихотворную ритмику, обретает торжественно-величавый, речитативно-декламационный характер с острой пульсацией. Эффект этот создается явным заострением соотношений коротких и длинных единиц. Действительно, короткие слоги (в нотном выражении шестнадцатые) приходятся на самый край слабых долей. А длинные слоги акцентируются сильной долей и протяженным слогом, который занимает всю оставшуюся часть построения. При таком речитативно-декламационном строении ритмики создаётся внутренняя поступательность движения, за счёт контрастного заострения коротких и длинных слогов и связанных с ними ритмических длительностей. А ощущение величавости подчёркивается мерным двухдольным размером усуля зарбу-лкадим.

Что касается ритмики распевных построений замзама и ханг, они стоят в несколько иной плоскости и представляют собой своеобразный ответ на предыдущее музыкальное построение, основанное на стихотворном тексте. Замзама (повторение одного ритмо-интонационного оборота) - старый, архаический стиль пения, основанный на преобладании повтора. Иначе говоря, это простейшее пение. В Бухарском Шашмакоме замзама - целостное построение, основанное на бессловесных (слоговых) распевах. Ханг (распев) имеет несколько иную форму - нисходящие секвенции, ориентированные на медленный спуск мелодии с высоких точек к заключительному тону.

В отличие от Сарахборов, которые характеризуются возвышенными чертами (характера поклонения, сосредоточенной молитвы), насры имеют несколько более просветлённую эмоциональную направленность. Они составляют лирико-философские сферы макома. В каждом макоме - один сарахбор, одно начало большой музыкально-поэтической композиции. В этом отношении макомное целое, то есть каноническое ядро Шашмакома В.А.Успенский называет музыкальными поэмами. И у этой поэмы одно начало - Сарахбор и один конец - Уфар. А между ними располагаются насры.

С точки зрения ладовой основы, как уже отмечалось, сарахбор и насры представляют отдельные номинированные лады (ладообразования). Например: Сарахбори Бузрук - Насруллои и Насри Уззол, Сарахбори Наво - Насри Баёт - Насри Ораз - Насри Хусайни и так далее. А в отношении ритмики, сарахбор и насры - два отдельных усуля и две самостоятельные метроритмические модели. Таким образом, сарахбор и насры, с точки зрения общей музыкальной логики, представляют собой опорные точки общей ладовой системы макома, вокруг которых группируются примыкающие к ним малые части-тарона, не имеющие самостоятельного ладового значения. А с позиции ритма сарахбор и насры - две взаимосвязанные точки опоры, от которых идут ответвления внутри канонического ядра Шашмакома.

В каждом макоме, как правило, по два-три насра. Это ещё раз подчёркивает их срединное функционально положение. Один из насров, обычно следующий первым после сарахбора, имеет ведущее значение в своем роде. В отличие от второго и третьего насров, ему предшествует часть Талкин. Причем, эта часть отнюдь не в характере тарона. Хотя имеются тарона и в усуле талкина. Но в данном случае, речь идет о другой, вполне самостоятельной и развернутой части, предшествующей первому насру. И это составляет особую пару талкин-наср внутри макомного цикла. Остальные насры не имеют такой «дополняющей», составляющей пару части.

Отличительной чертой пары талкин-наср является то, что она имеет общую ладовую основу и этот момент также отражается в названиях: Например: Талкини Ушшок - Насри Ушшок, Талкини

Уззол - Насри Уззол, Талкини Баёт- Насри Баёт, Талкини Чоргох - Насри Чоргох. Талкини Сегох- Насри Сегох. Из этого явствует, что части талкин и наср являются в данном случае родственными по ладу и самостоятельными по усую, ритмике и форме (ритму в широком смысле).

В традициях Бухарского Шашмакома тарона - преобладающие в количественном отношении промежуточные части, которые следуют после основных опорных сарахбор, талкин и наср. Продолжительность каждой группы тарона, прилегающих к опорным в ладовом отношении частям сарахбор и наср в общей сложности приблизительно равняется протяжённости самой основной части. А после талкина идет только одна тарона. Ибо в сущности, сам талкин в ладовом отношении является прилегающим к насру. При этом, за главным насром может следовать до четырех-пяти тарона. В последующих насрах содержится по два-три тарона. В отдельных случаях, за последним насром, тарона может и не быть. Наибольшее количество тарона следует после начального, величественного сарахбора. Например, в Сарахбори Наво - четыре, в Рост - пять, в Бузрук и Ирок - шесть, в Сегох - семь, а в Дугох - восемь тарона.

С ладоинтонационной точки зрения, как уже отмечалось, тарона исходят из тех опорных частей, за которыми они следуют, то есть сарахбор и наср. В сущности, тарона представляют собой маленькие частицы определенных целостных ладообразований, которые функционируют под устоявшимися названиями Рост, Ушшок, Сабо, Бузрук, Уззол и другими. Тарона - только частица, отдельная попевка ладообразования. Ей нельзя давать название целостного лада (ячейки или сложного ладообразования). Посему, их обозначают как тарона - напевы какого-то целостного ладообразования по порядковому номеру: тарона I, тарона II и так далее.

В отношении ритмики тарона является весьма важным слагаемым макомного целого. Без тарона невозможно представить облик Бухарского Шашмакома. В каноническом ядре вокальной сферы, то, что называется собственно Шашмакомом, то есть без раздела шуьбача, тарона пронизывает всю структуру. А в целом, тарона в Шашмакоме предстает как отдельный пласт ритмики. В образно-эмоциональном плане ритмика тарона



представляет как бы другой полюс движения - антипод основополагающих частей сарахбор и наср.

Сарахбор и наср базируются на двух усулях, родственных по внутреннему строю. Шестидольный наср  $6/4$  ( $2/4+4/4$ ) отнюдь не противоречит двухдольному сарахбору  $2/4$ . А по существу, представляет несколько усложненный его вариант. Склад ритма мелодии и мелодико-текстового ритма этих частей также очень близки по своему духу. В их ритмике, в целом, имеет место сдержанность, сосредоточенность, погруженность в определенное состояние, что в суфийской терминологии определяется одним понятием хол (состояние), то есть обретение состояния. Приверженных к такому эмоциональному складу называли «люди состояния» (ахли хол).

Если рассматривать ритм в широком смысле, как соотношение частей формы, то композиция сарахбор и наср состоит из пропорционально соразмерных построений: намуд, миёнхат, замзама, фурувард, ханг, дунакра и других, по протяженности имеет равномерные или кратные отношения. Ритм мелодии и мелодико-текстовой ритм также характеризуются симметричными соотношениями. Подобной пульсации сопутствует и равномерное чередование усуля дойры внутри квадратных по структуре музыкальных построений. В целом, это порождает мерность, плавность ритмического движения в частях сарахбор и наср, что в образно-эмоциональном плане мы назвали бы обретением состояния - хол.

В ритмике тарона имеют место другие противоположные качества. Во-первых, тарона очень коротки по продолжительности. Там нет соотношения внутренних частей и целого. Каждая тарона сама выглядит как часть. Короткие музыкальные построения имеют одну и ту же формулу, и это порождает ощущение ритмического нагнетания.

Во-вторых, в чередовании тарона на первый план выходит ритмический и темповый аспект. Если две последующих друг за другом тарона имеют одинаковый усуль, то обязательно между ними будет разница в мелодико-текстовом ритме и в скорости движения. Так в ритмике тарона господствует широкий спектр контраста. На первый план выходит стихия движения,

бесконечное многообразие усулей дойры в многочисленных простых, сложных и очень сложных размерах, которые вступают в самые невероятные соотношения с мелодико-текстовым ритмом. Получается, что зона тарона - это каскад усулей и область причудливой ритмической фантазии. Словом, тарона - антипод эмоциональному состоянию хол. Прибегая к суфийской паре понятий, содержание тарона можно определить как экстатическую сферу ваджд (экстаз) Шашмакома.

В обиходе термин уфар больше связан с названием усуля. Кстати, уфар как ранний вид усуля встречается уже в «Трактате о музыке» Кавкаби, о котором мы уже многократно упоминали. Что особенно примечательно, усуль уфар и метроритмическая формула, обозначенная у Кавкаби в практике макомата под тем же названием, имеют совершенно одинаковую структуру.

В принципе, уфаров в Шашмакоме множество. В макомах Бузрук, Рост, Дугох, Сегох по 8 в каждом, в Ирок - 10, а в Наво - 12 уфаров. В данном случае, мы рассматриваем уфары основополагающего Шашмакома. В этой сфере в каждом из шести макомов представлены по два уфара, и они имеют свои названия. Первый из них называется просто уфар, а второй «чиллиги» (означает «измельчённый»), в обиходе имеют место и другие наименования этих видов: уфари вазмин (тяжелый, сдержанный уфар) и уфари тези (ускоренный уфар).

Уфары, как танцевальная сфера, отделены от сарахбора и насров. После насра или его тарона появляется супориш (подведение) - реминисценция, возвращающая к началу, к исходному состоянию: возвращается усуль сарахбора и его мелодические атрибуты - распевы ханг, замзама, или же и то, и другое вместе. И после этого начинается танцевальная сфера иного эмоционально-психологического склада.

Танцевальная сфера, включающая два уфара и свой супориш-реминисценцию, подводящую к состоянию исходного сарахбора, имеет собственную внутреннюю эмоциональную линию. Линия эта в общих контурах такая: от медленного (мерного) - к оживлённому. Но это соотношение в уфарах проявляется на другом уровне: от лирически приподнятого - к задорному, зажигательному. Во-втором уфаре намечается явная тенденция к ускорению, которое резко обрывается в самой напряженной

точке. А затем, без остановки, вступает резко контрастная реминисценция.

Все усули, фигурирующие в разделах, группах и частях свободной побочной зоны, имеют место уже в каноническом ядре Шашмакома. Однако, большинство из них в основополагающем Шашмакоме не идентифицируется с точки зрения усуля, как жанрового признака самостоятельной части, а следуют под порядковыми номерами тарона. А в свободной зоне эти же усули выносятся в заглавия частей под конкретными названиями: чапандоз, талкинча, талкин, кашкарча, сокийнома и другие.

В формировании облика ритмики вокальных частей важное значение имеет мелодико-текстовый ритм, который, в свою очередь обусловлен характером самого поэтического текста. Следует сразу отметить, что части разделов группы в этом плане имеют чистую стихотворную основу. Здесь вставные слова, междометия, возгласы, которые предрасполагают к образованию мелодико-текстового ритма различных структур, как таковые отсутствуют. В этом обнаруживается отличие ритмики разделов и частей свободной зоны от тарона канонического ядра, а также сарахборов с их характерными замзама и хангами. Самовыражение тарона в этой сфере встречается только однажды в разделе Мустазоди Рок, где после Чапандоз и Талкина появляются два тарона в усулях кашкарча и сокийнома. Сарахбор также встречается однажды - в Сарахбори Оромиджан. Этот факт лишний раз свидетельствует о глубоких генетических связях этих усулей, независимо от их названия.

### **Пять зон ритмики: мушкилот, сарахбор, насры, тарона и уфары.**

В каноническом основополагающем ядре Шашмакома мы определили пять зон ритмики: мушкилот, сарахбор, насры, тарона и уфары. Если продолжить эту классификацию, то в свободной зоне разделов групп и частей тоже можно выделить пять участков:

- зона савтов и мугулча;
- зона мустазод;
- смешанная зона;
- зона двух усулей;

- одноусульная зона.

В предыдущих главах два основных параметра измерения макома, лад и ритм, рассмотрены в отдельности. В действительности, маком как музыкальное явление начинается с общей точки отсчета - музыкальной интонации парда тона (нагма). Вспомним исходное определение, которым открывается «Большая книга о музыке» Фараби: «Греческое слово музыка (мусика), что по арабски значит алхан (мелос), есть соединение (джам) тонов (нагам) определённого ритмического соотношения во времени (заман)». Для осознания смысла данного определения с современной точки зрения, необходимо иметь в виду, что категорию времени (заман) древние рассматривали широко. В частности, музыка как «искусство времени» связывалась и с пространственными представлениями, то есть тоном, с ладом. Греки, например, говорили о ритме статуи или архитектурных сооружений.

В музыке разделение лада (гармонии, согласованности тонов) и собственно ритма (течения, согласованности), с точки зрения отсчета тона (нагма), на последующих уровнях структурирования (джинс, джам; зарб-стопа, усуль) в понятиях и определениях то сходятся, то разветвляются. В аспекте лада формируются свои единицы: исходные ячейки (джинсы), лады-макомы (октавные ладообразования джамы-системы) и более сложные соединения (джама'ати ат та'ам – совершенные музыкальные системы). А в ритме – другие: накра (первичное время), зарб (стопа), зуруб (метрические стопы) и усуль (метроритмическая формула).

Скрещивание ладового и ритмического начал в макомах порождает единую музыкальную форму – целостный облик (сурат) произведения.

Итак, Шашмаком представляет собой исторически сформировавшийся целостный свод, в котором каждая часть имеет свою ту или иную ладовую и ритмическую идентификацию. В нотном сборнике Ари Бабаханова содержится 350 частей. И это огромное по масштабу протяженности музыкальное сооружение внутри подразделяется на разноплановые конструкции: инструментальные и вокальные сферы, которые в свою очередь включают в себя разделы

(сарахбор с тарона; талкин-наسر и просто насры со своими тарона), группы, а также разнообразные одночастные композиции. Все это есть последовательное наращивание самых различных форм, начиная от простейшего построения до грандиозного многоуровневого музыкального свода, иначе говоря, Шашмаком есть «форма форм».

Все дело в том, что Шашмаком не только великая музыкальная традиция, освященная практикой, но и стройная научно-теоретическая система. Однако выражена она в форме «устной теории», являющейся неотъемлемой составной частью самого живого процесса. Словом, Шашмаком это еще и незыблемая устная наука, имеющая свою номинологию и понятийный аппарат. Истоки этой устной науки идут из глубин веков и обнаруживают теснейшие связи с математикой, теорией музыки, теорией стиха и теорией художественных средств словесного искусства (бадойиъу-с-санайиъ), которые разрабатывались учеными Востока на протяжении столетий. Поэтому, для того, чтобы актуализировать эту «устную науку» на материале современной практики Шашмакома, необходимо хотя бы в общих чертах ознакомиться с освещением вопросов музыкальной формы в некоторых ключевых трактатах о музыке Востока - Фараби, Мараги, Кавкаби и их последователей.

Исходя из нынешних реалий Бухарского Шашмакома в её структурной иерархии, двигаясь от общего к частному, можно выделить следующие основные уровни:

Шашмаком;

Маком;

Сферы - инструментальная (мушкилот) и вокальная (наسر) внутри макома;

Пласты внутри вокальной сферы - основополагающее каноническое ядро и свободная зона;

Разделы;

Группы (Мухаммасы и Сакили внутри инструментальной; Сарахборы, Насры, Мугулча и Савты внутри вокальной сферы);

Части.

Это общая, если так можно выразиться, собирательная модель структурных уровней свода Шашмаком. Более или менее однозначно в ней можно представить крайние уровни:

Шашмаком и отдельные части. Остальные уровни весьма многозначны в своих проявлениях. Например, на уровне макома как образно-художественного целого, отчетливо разветвляются две жанровые сферы, которые традиционно наделены отдельными названиями: мушкилот - инструментальная сфера и наср - вокальная сфера. А сама вокальная сфера тоже чётко подразделяется на два пласта, которые отмечались разными обозначениями. Мы предлагаем называть эти пласты: каноническое (основополагающее, коренное) ядро и свободная зона.

Многозначные формы проявления имеет структура, которую мы определяем, как раздел. Главной отличительной чертой раздела от другой формы многочастности - группы является то, что он имеет откristаллизовавшуюся форму, в которой отчетливо прослеживается начало, середина и конец (imt). Таковыми, например, являются разделы сарахбор, талкин-наср или отдельные насры с прилегающими к ним тарона внутри канонического ядра, а также савт, мугулча, мустазад в свободной зоне. Форму этих разделов можно назвать циклической, ибо в них всегда имеет место возвращение к началу, округление.

А группы, в отличие от разделов-циклов макома (то есть маленьких циклов-разделов внутри большого цикла - макома), не имеют таких функциональных связей частей (начало, середина и конец). Следовательно, они представляют в своей сути простую рядоположенность. Такую разновидность многочастности во времена Мараги называли просто навба. А в противоположность навба, функционально дифференцированный тип многочастности определяли, как навбати мураттаб (упорядоченная навба). Во избежание терминологической перегрузки типы многочастности, имеющие место в практике Шашмакома, мы определили, как разделы и группы.

Таким образом, общий принцип формообразования Шашмакома можно представить, как круг концентрического характера в виде «матрёшки», то есть из исходного ядра (круга) образуются круги большего масштаба, а те, в свою очередь, входят в круги ещё большей величины, и так от части (целостной структуры) - до Шашмакома (целостного музыкального свода). Последовательное внутреннее расслоение многоуровневого свода

Бухарского Шашмакома, от большого к малому, можно наглядно показать в следующих шести графических схемах, которые будут представлены в соответствии с шестью макомами в VI главе «Практика».

Поэтические аллегории и метафоры, используемые в стихотворных текстах макомов помогают проникнуть в их внутренний мир. Поэтические образы, словесные, символические и другие внутритекстовые элементы одновременно являются как бы лексемами, наполненными мыслью о музыкальном содержании макомов. В этом едином музыкально-словесном потоке макома, который как живая традиция дошел до нас из глубин веков, прослеживаются черты мелоса, который, в сущности, подразумевает триединство мелодии, размеренного слова и инструментального сопровождения. На восточных языках мелос передаётся арабским словом алхан, персидским наво и тюркским куй. Синкретизм мелоса - куй - наво - алхан (объединяющего в себе слово, мелодию и ритм), в своей сути, соответствует и имманентной устной природе бытия макома, и мысли о нём. Поэтому, в целостных музыкально-поэтических художественных образах макомов и выражающих его лексемах (Рост, Ушшок, Наво и др.), заложены не только символы мелодий и ритмов, но и мысль о них.

Традиционно, олицетворением источника мысли о музыке книжного толка считали трактаты (уставы, кодексы) и людей, достигших определенных высот в теории (илм) и практике (фан), которых нарекали титулами мавлоно (владыка), ходжа или соиб («хозяин»). Как, например, в контексте нашей проблемы Хаджа Абдулкадыр Мараги (его же называли и «сохиби адвор», то есть постигший науку о кругах) и Мавлоно Кавкаби, достигшие особых вершин в науке и практике музыки и поэзии, при главенствующем значении первой.

Обладателем глубоких знаний в практических науках, в том числе и в музыке, испокон веков считался «устод», который является хранителем музыкальных традиций и устной мысли о ней. Сан Мастера столь же высокий, как мавлоно, ходжа или соиб. Вместе с тем, он означает выдвигание практических и чувственных знаний (маърифат) и умений на первый план. Со

временем, в музыкальном искусстве фигуры таких значимых Мастеров опять становятся более приоритетными.

Термин «устод» происходит от старого персидского «устовад», в котором первая часть слова «усто» означает книгу, а вторая половина «вад» мудрость. Следовательно, понятие устод, образно говоря, можно обозначить как «живую книгу», которая является воплощением хранилища вековых мудрости и знаний. И в таком смысле, устод вполне отвечает духу своего времени, в котором господствует чувственное познание мира - маърифат: путь от познания бытия творений Бога - к познанию Самого Творца. А если это перенести в плоскость нашего предмета, его можно обозначить как святое отношение к музыкальным традициям, унаследованным от мастеров предшествующих поколений, путем чувственного познания (опыта), каковой для нас является практика Шашмакома.

Кавкаби, как высокий пример учёного и практика, является автором двух музыкальных трактатов. Примечательно, что один из них носит сугубо научно-теоретический характер, подчинён, в основном, дискурсивной логике: терминам, понятиям, теориям, воззрениям. Другой источник, не менее научный по своей сути, изложен в образно-художественной, стихотворной форме. Если в первом, Мавлоно Кавкаби предстает как истинный ученый-философ, мыслитель, то во втором, выступает в роли поэта-музыканта, зрелого Мастера-Устода, носителя вековых музыкальных традиций и мудростей, связанных с ними.

Научный трактат Кавкаби отличается удивительной лаконичностью и ясностью, строгой логической последовательностью изложения. В этом отношении, его можно сравнивать с «Трактатом о музыке» Абдурахмана Джами. Известно, что трактат Джами был создан специально в учебно-просветительских целях и отличался простотой и доступностью языка. Второй, стихотворный трактат Кавкаби, рассчитан был, прежде всего, на музыкантов-практиков («ахли мусики») и посвящен уставу (объяснению норм и правил) музыки в доступной форме. Вместе же эти два источника органически дополняют друг друга и помогают прояснению сути многих вопросов теории и практики классической музыки региона своего времени.



Говоря о востребованности стихотворной формы изложения кодекса (рисола) музыки, необходимо сказать о том, что она как бы более доступна и понятна широким кругам. Это источник не прямолинейных, дискурсивных знаний, а чувственное постижение посредством образно-метафорических суждений, смысл которых далеко не очевиден. Но он притягателен и затрагивает душу, влечет мысль в мир глубоких тайн. Язык поэзии близок тому, что мыслители Востока называют «языком птиц» («лисону-т-тайр»; «мантику-т-тайр»), языком символов и иносказаний, и суть его, также как и самого Святого Духа, определяют как «тайну тайн».

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

По мере утверждения в музыке Востока универсального учения «науки о кругах» («Илми адвор»), термин наво становится составной частью классического круга макомов-ладов. Как и все остальные ладовые круги, маком наво отличается определенной интервальной структурой и характером воздействия - этосом (таъсир). В основу звукоряда Наво положен второй вариант тетрахорда собственной диатоники, называемой в восточной терминологии джинсу-л-кавви (собственная диатоника). С точки зрения ладоинтонационной структуры Наво, как и аналогичные названия макомов Бузрук, Рост, Дугох, Сегох и Ирок, имеет три значения: на уровне первичной ячейки (зачина) - Намуди Наво; на следующих уровнях - ладообразование Наво и ладовая система Наво. В ладообразовании Наво на исходный Намуди Наво наращиваются соответствующие ячейки. А как система, помимо основополагающего Наво, она включает еще три побочных ладообразования: Баёт, Ораз и Хусайни. На базе этой четырехчленной ладовой системы строится семидесятичастная конструкция Макома Наво. Есть ли какая-то связь между мифом «о семидесяти мелодиях», которые сходили из уст Дауда и семидесятью частями Макома Наво, сказать трудно. Но факт остается фактом. В современной практике Бухарского Шашмакома, Наво представляет семидесятичастный свод, включающий инструментальные и вокальные сферы, которые, в свою очередь, распадаются на различные разделы, группы и одночастные композиции.

Другая характерная черта в том, что в Макоме Наво все части, группы и разделы как канонической, так и свободной зоны, строятся на основе четырех вышеназванных ладообразований: Наво, Баёт, Ораз и Хусайни. А сами ладообразования в отношении внутренних ячеек тоже не выходят за рамки канонического круга. То есть внутри ладовой системы используются намуды и ранги только из этих четырех ладообразований. Намуды и ауджи извне не встречаются. Очевидно, это связано с тем, что основные ладообразования Наво и Баёт строятся от «неудобного» тона VI ладка танбура.

Третья, отличительная особенность ладообразования Наво в том, что в его строении имеются явные черты плагальности, которая не характерна для остальных ладообразований макомов. Это значит, что в ладообразовании Наво, ниже основного тона («фа» - VI ладок танбура), имеется опорный тон («ре»), который является главным устоем другого ладообразования - Баёт.

Четвертая характерная особенность намуда, ладообразования и ладовой системы Наво выражается в том, что в них как «лейтинтонация» проходят трихордовые попевки и ангемитонные обороты. Последнее проявляется в том, что внутри Намуда Наво в полутоновом сопряжении звук «ми» звучит как проходящий и в процессе становления лада, практически, принимает очень малое участие. Вследствие этого и возникает ощущение ангемитонности. Что касается трихордовости, то это тоже очевидно.

Особенностью этого макома прежде всего является то, что он не имеет легендарно-мифологических параллелей, а изначально воспринимается как чисто музыкальная сущность. Слово «дугох» можно перевести как «два места» или «два времени»,

В теории ладовых кругов имеются шубба (ладовые ячейки) под названиями Дугох и Чоргох. А в системе Шашмакома, с момента его реального обнаружения, Дугох является названием полноправного макомного целого со всеми качествами, имеющимися в остальных макомах, то есть инструментальной и вокальной сферами, разделами, группами и отдельными частями.

Маком Дугох так же, как Рост и Наво, включает в себя четыре ладо- образования: Дугох, Чоргох, Ораз и Хусайни. Два последних названия встречались и в предыдущем Макоме Наво. При сходстве этих названий и ладовых структур, подразумеваемых под ними, в указанных макомах они обретают разные воплощения. И, следовательно, их названия включают соответствующие дефиниции: Дугох Хусайни, Хусайни Наво, Орази Дугох и Орази Наво. Такое скрещивание ладообразований характерно только для двух макомов - Наво и Дугох. В этом и есть один из моментов своеобразия названных макомов.

Если говорить о других характерных особенностях Макома Дугох, то, в первую очередь, следует отметить его ладовую

сущность. Как мы уже отмечали в разделе о ладе, характерную (знаковую) черту Намуди Дугох составляет его нейтральная терция, которая связана с VI подвижным ладком танбура. Кроме того, ладообразование Чоргох и его основное ядро Намуди Чоргох, которое является важнейшим показателем ладовой системы всего макома, стыкуется с Намуди Дугох именно общностью этой ступени. В результате, внутри одной ладовой системы получаются как бы два противоположных и одновременно взаимодополняющих ладообразования: Намуди Дугох со знаковой нейтральной терцией и Намуди Чоргох с характерным пентахордом с малыми секундами по краям.

Мифологические корни макома Ирок идут от пророка Аюба. По описанию Дарвиша Али.

В Бухаре, недалёко от мавзолея Исмаила Самани, есть гробница достопочтенного Святого Аюба. При ней имеется родник. И всё это место в народе называется Чашмаи Аюб (Родник Аюба).

Маком Ирок считается незаконченным. Он включает два ладообразования Ирок и Мухайри Ирок.

Отличие Ирок от других макомов и в том, что только в связи с ним в номинологии Шашмакома появляется дефиниция «Бухоро». Получается нечто вроде тахаллус - псевдонима (авторское присутствие), который обычно появлялся в последнем бейте газели. Во всяком случае в свободной зоне (и это тоже не случайно, ибо каноническая зона Шашмакома – сакральная традиция, которую нельзя изменять!) имеется пять номинаций под названием Ироки Бухоро (Ирок Бухарский).

С ладоинтонационной стороны они предстают, как равнозначные варианты одной музыкальной идеи - Бухарского Ирока. В этой связи необходимо упомянуть ещё об одной тонкости макомной символики. Дело в том, что слово «ирок», помимо названия страны, имеет еще значение «узор», «арабеска». В свою очередь, арабеска на Востоке с давних времен считаются одним из символов понятия музыка - мелос. Метафорически арабеска - это музыка, высеченная на камне или узоры золотошвейных изделий, которыми славится Бухара. Поэтому «Ироки Бухоро» можно перевести и как Бухарский узор - Напевы Бухары. Следовательно, на фоне канонического Шашмакома,

освящённой традицией, «Ироки Бухоро» - это только скромный узор, кроткость и скромность - тоже заповеди Ислама

Бухарский Шашмаком - выдающийся памятник мирового музыкального наследия, который всегда притягивал к себе ученых и музыкантов, этнографов и культурологов. Его незабываемые традиции, дошедшие до нас из глубин веков, представляют настоящий кладезь мысли и творчества в условиях устного бытования музыки. В недрах Бухарского Шашмакома спрессованы такие пласты информации, которые позволяют нам представить музыку многих отзвучавших эпох. Это по существу «живой отголосок» более чем тысячелетней истории Шашмакома.

Благодаря этому музыканты и этнографы постоянно стремились к изучению Бухарского Шашмакома. В новое время впервые это сделали А.Фитрат и В.Успенский. Русский музыкант-этнограф, профессионал высокого класса В.А.Успенский, в соответствии со своим интеллектом, записал в нотах уникальный для своего времени музыкальный текст, который к сожалению, надолго был припрятан в анналах истории. Бухарец Фитрат написал ценную книгу «Узбекская классическая музыка и ее история», имея в виду под этим Шашмаком. И она тоже была изъята из обращения. Оба этих труда в полном смысле вернулись в научный обиход после провозглашения Независимости Узбекистана.

## ПРИЛОЖЕНИЕ



**Бухарский ансамбль во главе с Ари Бабахановым. Рядом с Бабахановым – студент Толибджон Темиров (с дойра). Фото Александра Джумаева**



**Бухарский ансамбля макама. Рядом Э.Артиков, Р.Иноятв, Т.Темиров**



**Танцевальная группа Бухарский ансамбля макама**



**Отчетный концерт. Школа Искусство**

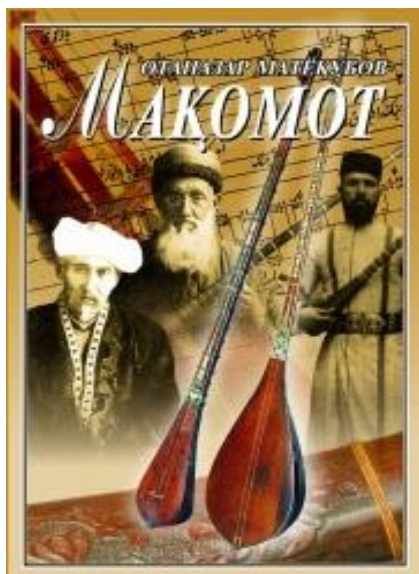


**Бухарский ансамбль макама. Рядом Э.Артиков, Р.Инояттов,  
Т.Темиров**



**Танцевальная группа Бухарский ансамбль макама**





### **Атаназар Матякубов**

Родился 25 августа 1946 в г. Хорезме. В 1970 окончил Ташкенский государственный консерваторию по специальности «музыковедение» в классе доц. И.Н.Кареловой, в 1974 - аспирантуру под рук. проф.С.П.Галицкой и проф. Ф.Кароматова. В 1977-1991 преподаватель, затем зав.кафедрой Восточной музыки. Кандидат искусствоведения - 1978, доцент - 1982, профессор-2009. В 1997-2001 - Первый заместитель министра по делам культуры Узбекистана. В 2001-2012 руководитель Специализированного научно-исследовательского центра при Госконсерватории Узбекистана. Заслуженный деятель искусств РУз. – 1988. Заслуженный работник культуры Каракалпакстана -2001. Лауреат Государственной премии-2017. О.Матякубов автор монографий, исследовательских статей.

Основная сфера научных интересов история и теория классической музыки Центральной Азии. Автор монографий и учебных пособий на узбекском и русском языках: Введение в основы узбекской профессиональной музыки устной традиции (Ташкент, 1983, на узбекском языке); Фараби об основах музыки Востока (Ташкент, 1986); Макомат (Ташкент, 2004, на узбекской языке); Додекаграмма (Ташкент, 2005); Беседы с Ильясом (Нью-Йорк, 2009); Бухарский Шашмаком (Ташкент, 2011); Истоки и принципы Хорезмской танбурной нотации (Ташкент, 2013); Еще один взгляд на Бухарский Шашмаком (Ташкент, 2014, на узбекском языке). Хорезмская танбурная нотация (совместно с Рустамом Балтаевым и Хамидулла Аминовым, Ташкент, 2010, на узбекском и русском языках). В этих трудах на основе изучения письменных источников начиная с Фараби (873-950), Хорезми (X век), Ибн Сины (980-1037) – до Хорезмской танбурной нотации, посредством которой в XIX был записан полный свод Шести с половиной макомов, последовательно и целенаправленно проводится мысль о том, что «макомат» является единой системой классической музыки Центральной Азии.

Теоретической основой макомата служат ладовые, ритмические и композиционные принципы, разработанные Сафиуддином Урмави (1214-1292), Абдулкадыром Мараги (1355-1435) в модальной теории кругов (илми адвор). Каждая жанровая разновидность макомата – Бухарский Шашмаком, Шесть с половиной макомов Хорезма, Фергано-Ташкентские макомные мелодии, Таджикский Шашмаком и Узбекский Шашмаком является результатом определенных социально-исторических условий. Выступления мастера-виртуоза вот уже десять лет неизменно собирают и примиряют между собой представителей самых различных религиозных конфессий. Все одинаково восхищаются искусством потомка знаменитой музыкальной династии Бабахановых из Узбекистана.



Ари Бабаханов

**Ари Бабаханов** родился в 1934 году в еврейской семье потомственных музыкантов. Его дед - знаменитый **Леви Бабаханов**[1] был певцом при дворе последнего бухарского эмира Алим-хана. Отец (**Моше Бабаханов**, 1910-1983) тоже великолепно пел и играл на танбуре и дойре. Передача музыкального наследия у народов в Средней Азии до недавнего времени осуществлялась только от отца к сыну или от мастера к ученику, и совсем не удивительно, что Ари Бабаханов унаследовал от своих предшественников и наставников огромный дар. Но в отличие от деда и отца сам он выбрал для себя путь инструменталиста, и виртуозно освоив многие традиционные народные инструменты, получил в Ташкенте вполне современное консерваторское образование. Затем музыкант вернулся в родную Бухару, где в течение сорока лет преподавал в музыкальном училище. Но фольклорное искусство никогда его не отпускало. Он понимал, что в условиях в современной жизни это уникальное наследие культуры просто-таки обречено на вымирание.

Поэтому в 1960-е годы Бабаханов вместе со своими единомышленниками стал собирать и записывать ноты и тексты персидского, узбекского и таджикского фольклора. В результате

ему удалось возродить к жизни уже практически утраченные музыкальные произведения - макомы[2], а в 1990-е - создать свою школу шашмакома[3].

Эта деятельность вдохновила его на сочинение собственных инструментальных пьес и песен в том же фольклорном стиле. Сейчас они стали необыкновенно популярными, причем - как на родине, так и за ее пределами.

По словам музыковеда Александра Джумаева, Ари Бабаханов - *«один из ценнейших хранителей бухарского шашмакома в полном объеме... Это уникальный человек в искусстве»* ([my-icloud.blogspot.de](http://my-icloud.blogspot.de)).

---

[1] корифей бухарско-еврейского музыкального искусства **Леви Хафиз Бабаханов** (1872-1926).

[2] **«маком»** (в переводе с арабского – «место») - большой вокально-инструментальный цикл (*сюита*).

## Nasri ushshoq

**I хат**

Тун оқ - шом кел - ди кул - бам со - ри  
ул гул-руҳ ши-тоб ай - лаб, (чолғу нақароти) хи  
ро-ми суръ - а - ти - дингул у - зо хай-дин гу-

**II хат**

лоб ай - лаб (чолғу нақароти) Че-киб муж-го - ни  
шаб - рав - лар ки-би жон қас - ди-ға хан- жар. Бе  
ли - ға зул - фи ан-бар - бо - ри дин муш - кин та

**III хат Миёнхат**

ноб ай - лаб (чолғу нақароти) ку-ёш-дек чех - ра  
бир - ла тий - ра кул - бам ай - ла-гач рав - шан  
(о - - ) ай-ла гач рав-шан мен-га тит - рат - ма  
туш-ти зар - ра янг-лиғ из - - ти-роб ай - лаб

**IV хат Ушшоқ Дунастри**

(чолғу нақароти) ку луб ўл- тур - ди-ю ил - ким че  
киб ё - ни - да ер бер - ди (о - - - )

) та-кал - лум бош - ла-ди ҳар лаф - зи

ни дур - ри ху-шоб ай - лаб (ё - ре)

V хат Намуди Уззол

(чолғу муқаддимаси)

ки э зо - ри ба-

ло-каш о - ши-қим мен-сиз не чук- дур- сан? Меғ

ўл-дим ло - лу, ай - та - ол - ма-дим май - ли жа-

воб ай - лаб (о - - - - -)

жо - ни - мо - о )

VI хат Намуди Мухайяри Чоргоҳ

(чолғу муқаддимаси)

Чи қар-ди ши - ша

йи май до - ғи бир со - ғар тў-ла қуй-ди

(чолғу нақароти)

и - чиб тут - ти

ман

га юз навъ - и ноз о - со

и-тоб ай - лаб

VII хат

(о - - - жо - ни - мо) (чолгу муқаддимаси)

И-чиб, фар - ёд э - тиб туш - дим а

ё - ги - га бо-риб ўз - дин (о - - -

о - - - о - - - ё - ра -

а - - - жо - ни - мо)

(чолгу нақароти) Ме - ни йўқ бо - да - ким лут -

фи о - нинг мас - ти ха - роб ай - лаб

(о - - - о - - - о - - - ё -

рам о ё - ра - мей)

VIII хат

(чолгу муқаддимаси) А - ни ким эл - т(и)

кай васл - уй - қу - си ши - рат (о - - -

) ту - ни мун - доқ На - во - йи - дек не

тар то - суб - хи маҳ - шар тар - ки хоб ай - лаб.

## СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ (ГЛОССАРИЙ)

- Авж (кульминация)** - небо, синева небес, вознесение и его кульминация. Самая развитая степень исполнения и инструментальных мелодий макома в высоком тембре.
- Ажам** - музыка народов, кроме арабов, название ветви маком-баса.
- Ашиёрон** - название ветви в системе двенадцати макомов.
- Айтим** (стиль исполнения) - общее название для раздела (песен) айтим в хорезмских макомах. Также этот раздел называется "манзум".
- Байот** - название одного из тюркских племен, а также двенадцати секций макомов. Вместе с этим название пяти частей циклов исполнения в Ферганско-Ташкентском стиле.
- Бозгуй** - в инструментальных мелодиях макома неизменяемая повторяющаяся система мелодий («Гасниф», «Тарже» и т. д.).
- Бузург (Бузрук)** – великий, старший, название системы двенадцати макомов и название макома в Шашмакоме.
- Бусалик (Абу Салик)** – название одного из 12 известных макомов.
- Гулиёр-Шахноз** - общее название Ферганско-Ташкентского макома, состоящего из 5 частей. Часть 1 - "Гулиёр", часть 2 – "Шахноз", 3-я часть – «Чапандози-Гулиёр», 4-я часть – «Ушшок» и 5-я часть- «Кашкарчайи-Ушшок».
- Гардун** - перст судьбы, судьба, участь; название определенной части и стиля исполнения на дойре в инструментальном разделе Шашмакома.
- Даромад** - вступительная часть стилей исполнения макома в низком тембре.
- Дугох** - два места, два голоса, два тембра; название секции в системе двенадцати макомов, название четвертого макома в Шашмакоме.



**Дунаср** - повторение начальной мелодии или структуры айтима в макоме на высоком тембре.

**Зангула** (колокол, звонок) – название одного из 12 макомов.

**Зебо Пари** - псевдоним хафиза (исполнителя макома), название кульминации (авж), используется в стилях исполнения макома.

**Зирафканд** - название одного из 12ти макомов. Также называется «Кучак».

**Ираки (иракский)** - это название известной страны в Аравии, а также название макома в составе 12 макомов и Шашмакома.

**Исфахан** - название одного из 12 макомов.

**Мансум** - общее название раздела Айтым хорезмских макомов. Здесь также используется выражение «стиль исполнения Айтым».

**Мансур** - общее название раздела инструментальных мелодий в хорезмских макомах. Также в этом месте используется выражение «путь кликима».

**Маком** - место, голос, ранг, тембр; совершенное объединение определенных тембров и сложившийся на этой основе комплекс инструментальных мелодий и напевов.

**Миёнхат** - это фрагмент исполнительных стилей макома, исполняемый в среднем тембре.

**Мушкилот (трудности)** - общее название инструментальных мелодий. Шашмакома.

**Мухайяр (выборочный)** - название определенного раздела в 12 макомах и Шашмакоме.

**Мухаммас (пятистопный)** - название определенной части и стиля дойры в инструментальном разделе Шашмакома.

**Мугулча (монгольский)** - название одной из секицй второй группы Шашмакома.

**Наво (мелодия)** - это название определенного макома в 12 макомах и Шашмакоме. Это также название исполнения на сурнае узбекский духовой инструмент) Ферганско– Ташкентского макома.

**Намуд** – вид, проявление. Появление определенных дочерних мелодических структур в кульминациях (авж) в песенных стилях макома.

**Наср (проза)** - поддержка, торжество, победа; общее название раздела песен в Шашмакоме - это также название известной секции в разделе «Песен Шашмакома».

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Мирзиеева Ш.М. Мы строим наше великое будущее вместе с мужественным и благородным народом. - Ташкент: "Узбекистан", 2017, .....
2. Мирзиеева Ш.М. Обеспечение верховенства закона и интересов человека является залогом развития страны и благополучия народа. - Ташкент: "Узбекистан", 2016, ... Бет.
3. Указ Президента Республики Узбекистан" о стратегии действий по дальнейшему развитию Республики Узбекистан". Приложение 1: "стратегия действий по пяти приоритетным направлениям дальнейшего развития Республики Узбекистан в 2017-2021 годах". Народное слово газета. 8 февраля 2017 года номер и интернет - ресурс: [www.lex.uz](http://www.lex.uz)
4. Конституция Республики Узбекистан-Г.: Узбекистан, 2014. - 46
5. M. A. Davudova, I. A. Agarova. Musical evening at school. M. 2001.
6. H. Nurmatov, N. Norkhuzhaev. Music 2 class. T. G. Gulyam, 2003.
7. H. Nurmatov, N. Norkhuzhaev, A. Mirrakhimov. Music 3 class. T. G. Gulom, 2003.
8. О.Ибрагимов, Дж. Ибрагимов. Музыка 4 класс. Т. Г. Гулям, 2003 год.
9. А.Мансуров, Д.Каримова. Музыка 5 класс. Т. Г. Гулям, 2004 год.
10. С.Бегматов и др. Музыка 6 класс. Т. Г. Цветение 2002 год.
11. О.Ибрагимов, Дж. Садыров. Музыка 7 класс. Т. Г. Цветение 2003 год.
12. Йоно Корнфельд. Нотация и Теория музыки для интеллектуальных начинающих, 2005.
13. Екатерина Шмидт. Понимание Основ Теории Музыки. – Джонс. Университет Райса, Хьюстон, Техас, 2007 Год,
14. К вопросу о «восточном симфонизме». В сб.: Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии, Душанбе, 1990
15. XX век меняет музыкальную карту мира. В сб.:

Санъатшунослик масалари. - Т., 1995

16. Matyokubov O. Maqomot. – Toshkent: “Musiqa”, 2004, ... bet.

Mark Feezeel. Music Theory Fundamentals. –Texas University.

17. Музыка Е. Д., Критская, Г. П., Сергеева, Т. С. Шмагина. – Москва: «Просвещение», 2007, ...

18. Rahimov Q. Musiqaning elementar nazariyasi. (Ma'lumotnoma), Toshkent, “Musiqa”, 2007.

19. Rahimov Q. Musiqaning elementar nazariyasi bo'yicha mashq va vazifalar to'plami. Toshkent, “O'zbekiston”, 2006.

20. Rahimov Q. Garmoniya bo'yicha mashq va masalalar to'plami. «Aloqachi», 2005.

21. Ройтерштейн М.И. Основы теоретического музыкознания. М., «Академа», 2003.

22. Sur la structure de la musique contemporaine de l'orient sovietique (d'apres Pexemple de l'Ouzbekistan). Le IH-eme symposium international des musicologues. – Samarkand, 1987, ...

23. «Стоит жить на свете, пока сочиняется такая музыка» (в соавт. с Ф. Янов-Яновским) «СМ», 1985, №12.

24. Urmanova L.A. Rus musiqasi tarixi. – Toshkent: «Musiqa», 2011.

25. Theory of Music Syllabuses. – University of South Africa, 2011

#### **Internet:**

[www.pedagog.uz](http://www.pedagog.uz), [www.ziyonet.uz](http://www.ziyonet.uz), [www.edu.uz](http://www.edu.uz)

#### **REFERENCES**

1. Mirziyoev Sh. M. We build our great future together with noble and courageous people. - Tashkent:"Uzbekistan", 2017, .....

2. Mirziyoev Sh. M. the rule of law and of human interests is key to the development of the country and welfare of the people. - Tashkent:"Uzbekistan", 2016, ... Bet.

3. Decree of the President of the Republic of Uzbekistan "on the strategy of actions for further development of the Republic of Uzbekistan". Appendix 1:"action strategy for five priority areas of further development of the Republic of Uzbekistan in 2017-2021". Narodnoe Slovo newspaper. February 8, 2017 issue and online resource: [www.lex.uz](http://www.lex.uz)

4. Constitution Of The Republic Of Uzbekistan-T.: Uzbekistan, 2014. - 46
5. M. A. Davudova, I. A. Agapova. Musical evening at school. M. 2001.
6. H. Nurmatov, N. Norkhuzhaev. Music 2 class. T. G. Gulyam, 2003.
7. H. Nurmatov, N. Norkhuzhaev, A. Mirrakhimov. Music 3 class. T. G. Gulom, 2003.
8. O. Ibragimov, J. Ibragimov. Music 4 class. T. G. Gulyam, 2003.
9. A. Mansurov, D. Karimova. Music 5 class. T. G. Gulyam, 2004.
10. S. Begmatov et al. Music 6 class. T. G. Blooming 2002.
11. O. Ibragimov, J. Sadyrov. Music 7 class. T. G. Blooming 2003.
12. Yono Kornfeld. Notation and music Theory for intellectual beginners, 2005.
13. Ekaterina Schmidt. Understanding The Basics Of Music Theory. –Jones. Rice University, Houston, Texas, 2007,
14. On the question of "Eastern symphonism". In the collection: Borbad and artistic traditions of the peoples of Central and Near Asia, Dushanbe, 1990
15. The twentieth century is a radical map of the world. In sat.: Tables of art history. - T., 1995, ...
16. Matykubov O. Makomot. - Tashkent:"Music", 2004, ... p.
- Mark Feezeel. Music Theory Fundamentals – - Texas University.
17. Music By E. D., Kritskaya, G. P., Sergeeva, T. S. Shmagina. – Moscow: "Enlightenment", 2007, ...
18. Rakhimov K. Elementary music theory. (Reference Book), Tashkent, "Music", 2007.
19. Rakhimov K. Collection of exercises and problems on elementary music theory. Tashkent, "Uzbekistan", 2006.
20. Rakhimov K. A set of exercises and questions on harmony. "Alokachi", 2005.
21. Roiterstein M. I. Fundamentals of theoretical musicology. M., "Akadema", 2003.
22. Sur la structure de la musique contemporaine de l'orient sovietique (d'apres Pexemple de l'Ouzbekistan). Le IH-eme

symposium international des musicologues. – Samarkand, 1987, ...

23. "It is Worth living in the world while such music is being composed" (co-authored with F.Yanov-Yanovsky) "SM", 1985, no. 12.

24. Urmanova L. A. History of Russian music. - Tashkent: "Music", 2011.

25. Theory of Music Syllabuses. – University of South Africa, 2011

**Internet:**

[www.pedagog.uz](http://www.pedagog.uz), [www.ziyonet.uz](http://www.ziyonet.uz), [www.edu.uz](http://www.edu.uz)







**МАДРИМОВ Б.Х.**

# **ОСНОВЫ МАКОМА**

Учебное пособие

<i>Muharrir:</i>	<i>A. Qalandarov</i>
<i>Texnik muharrir:</i>	<i>G. Samiyeva</i>
<i>Musahhih:</i>	<i>Sh. Qahhorov</i>
<i>Sahifalovchi:</i>	<i>M. Ortiqova</i>

Nashriyot litsenziyasi AI № 178. 08.12.2010. Original-maketdan bosishga ruxsat etildi: 16.04.2021. Bichimi 60x84. Kegli 16 shponli. «Times New Roman» garn. Ofset bosma usulida bosildi. Ofset bosma qog`ozi. Bosma tobog`i 12,0. Adadi 100. Buyurtma №100.

“Sadridin Salim Buxoriy” MCHJ

“Durdona” nashriyoti: Buxoro shahri Muhammad Iqbol ko`chasi, 11-uy.  
Bahosi kelishilgan narxda.

“Sadridin Salim Buxoriy” MCHJ bosmaxonasida chop etildi.  
Buxoro shahri Muhammad Iqbol ko`chasi, 11-uy. Tel.: 0(365) 221-26-45