

О НЕКОТОРЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ПЕРЕСЕЧЕНИЯХ В РАЗВИТИИ КЛАССИЧЕСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ УЗБЕКИСТАНА И АЗЕРБАЙДЖАНА

Взаимосвязи узбекской и азербайджанской музыки имеют глубокие исторических корни. Например, можно много говорить об общих зороастрийских истоках древних музыкальных традиций и обрядов. В данном случае нам хочется поделиться с некоторыми соображениями о Темуридском периоде когда Узбекистан и Азербайджан входили в единое культурно-историческое пространство и имели даже общие стилевые тенденции – это так называемое “усиление тюркского начало” в культуре и искусстве, в том числе и в музыке в эпоху Тимуридского возрождения.

Один из крупнейших исследователей музыки в XX веке Генри Джордж Фармер отмечает, что музыка исламского мира держится на четырех столпах. Два из них жили в Аббасидскую эпоху – это Фараби (870-950) и Ибн Сина (980-1037). Два после падения Аббасидов – это Сафиуддин Урмави (1216-1292) и Абдулкадыр Мараги (1354-1435).

Предметом нашего выступления является прослеживание преемственных связей научного наследия Мараги и музыкальных традиций Узбекистана в ее обозримой истории ближайших веков. Такая постановка вопроса стала возможной потому, что буквально недавно был заново открыт уникальный источник – Хорезмская Танбурная нотация. Эта, условно говоря, новая нотно-графическая форма «музыкального трактата», разработанная музыкантами Хорезма в последней четверти XIX века. В принципе, информация о существовании этой нотации была известна давно. Но она была покрыта таким густым слоем мифов и легенд, что до настоящего истинного научно-практического осмысления сути этого поистине исторического документа музыкальной культуры, имеющего общечеловеческое значение, было еще далеко. Именно этот источник, который служит своеобразным научно-верифицированным трактатом по основам макомов – ладовым, ритмическим, композиционным – дает

непосредственный выход на историческую ретроспективу, к классическим музыкальным трактатам Фараби, Ибн Сина, Урмави и Мараги.

Итак, два источника, два музыкальных трактата, отдельные между собой более чем пятью веками: один действительно научно-теоретический трактат Абдулкадыра Мараги; другой условно названный трактатом – нотный текст полного свода Хорезмских макомов, самими носителями классической музыки по всем правилам теории и практики макомов: ладо-мелодическим, метро-ритмическим, конструктивно-логическим. На языке современной науки это объединяется одним понятием «принцип маком».

Для того, чтобы быть понятным современному читателю и проложить какой-то мост между старыми теориями и нынешними воззрениями, необходимо объяснить что из себя представляет принцип маком в контексте музыкальной практики макомата. Дело в том, что само понятие маком (макам) фактически имеет как бы две стороны. Собственно ладовую, то есть лад как логическая категория – система организации музыкальных тонов и мелодическую, то есть подразумевает проявление лада в живой музыкальной ткани. Иначе говоря получается в макоме двуединство лада и мелодии. Если говорить образно, метафорично, получается что лад – это свернутая мелодия, а мелодия – развернутый лад.

Именно на этом принципе двуединство лада и мелодии зиждется нотопись Абдулкадыра Мараги и Хорезмская Танбурная нотация, которые являются наиболее достоверными источниками по музыкальным основам макомов своих эпох. Для параллелей между этими системами записи, сначала необходимо ознакомиться с каждым из них в отдельности.

Описание принципов нотации и затем характеристика норм строения музыкальных форм (композиций-тасониф) своего времени, содержится в десятой главе основополагающего труда Абдулкадыра Мараги «Макасиду-л-алхан» («Назначение музыки»). Девять предыдущих глав его посвящены отдельному рассмотрению основ музыкальной науки: наука о композиции (*илми таълиф*) и наука о ритме (*илми ийкаъ*). Таълиф (букв. составление, сочетание) означает согласованную, пропорциональную последовательность тонов и расположение частей мелодии, составляющие ее красоту – форму.

Десятая глава посвящена целостному, оптимизированному рассмотрению музыкальной формы как таковой. Она состоит из трех параграфов. В первой из них речь идет об этосе ладов классического круга. Учитывая

первостепенное значение смысловой стороны музыки (*маъно*), излагается этическая характеристика 12-ти основных ладов. В частности, говорится о том, что лады Ушшак, Наво и Бусалик пробуждают силу и мужество, и они свойственны тюркам, эфиопцам, неграм и жителям гор. Смысл этических рассуждений подводит к тому, что стихотворные тексты в макамах следует подбирать в соответствии с этосом лада и ритма, тогда воздействие будет еще более сильным. В качестве примера Мараги приводит следующее рубаи, отвечающее мужественному характеру ладов Ушшак, Наво и Бусалик:

Дили марди ба захраро ком нест
Тани нозпарвардаро ном нест
Касе ки битарсад зи шамширу тир
Набошад сазовори тожу сарир

Перевод:

У молодца к украшениям нет желания,
Телу красавицы нет названия,
Кто боится лука и меча,
Тот не достоин трона и призвания.¹

Название второго параграфа можно перевести – «О воплощении на деле» (*Дар баёни мубоширот дар амал*). В сущности здесь речь идет о музыканте, который первичную (порождающую) идею, воплощает в действии: 1) идея – содержание, смысл (*маъно*) и 2) воплощение – форма (*сурат, шакл*). Этот параграф начинается так: – «Если кто захочет создать композицию (тасниф), то это делается следующим способом: необходимо определить местоположение желаемых тонов и под каждым из них (тонов, звукоряда) выписать количество ритмических ударов (*накарот*). Таким образом, «зафиксировать в уме волю классификатора (*мусанниф*) и привести его в действие».² Для уяснения данного фрагмента необходимо учесть еще одну пару понятий идеалистической философии, которые помогают пониманию природы музыки: это эйдос – порождающая мысль и форма воплощения эйдоса, ее отражение или отображение – образ

¹ - Мараги Абдулкадыр. Макасиду-л-алхан. Тегеран. 1966. С.100.

² - Там же. С.111.

(*eikon*).³ И в этом случае становится понятной роль исполнителя-музыканта (*мубашира*-воплотителя), который стоит как бы между этими началами: «идея – содержание и воплощение – форма».⁴

После этого Мараги наглядно демонстрирует два способа создания инструментальной и вокальной композиции. То есть речь идёт о воплощении идеальной модели в виде определенной музыкальной формы (ладовой и ритмической). При этом раскладка элементов музыкальной формы объясняется посредством определенной системы записи. Это и есть табулатурная нотация, которая фиксирует 5 параметров классической музыки: 1) номинологию, 2) звукоряд, 3) ритмическую основу, 4) музыкально-поэтические цезуры и 5) поэтический текст.

После этого разъяснения дается два примера инструментальной и вокальной музыки с указанием координат лада и ритма.⁵ Для составления общего представления об этой табулатурной нотации у наших читателей, целесообразно несколько подробнее ознакомиться с данными примерами. В целях большей наглядности, сначала приведем их в форме близкой к оригиналу, а затем прокомментируем с точки зрения современных представлений и нотного письма.

В первом примере дается запись фрагмента инструментальной пьесы, названной по ладу *Уззал*, в ритмическом круге *Мухаммас* (в современной терминологии макомата ее обозначили бы как *Мухаммаси Уззал*):

7 никра В ладу *Уззал*, и в ритмическом круге *Мухаммас*

Йх••	Йх••	Йдж••	Й	Йх••	Йдж•	Й•	Х
4	4	4	4	4	4	4	4

В первом верхнем ряду содержится указание на три исходных символа: 1) цифра 7 – это индекс *зарби асль*, основной метрической стопы круга *Мухаммас*; 2) – название ладового модуса *Уззал*; 3) – ритмического модуса *Мухаммас*. Сама запись инструментальной пьесы включает два ряда знаков. В верхнем ряду буквами *абджад* указаны тоны звукоряда лада *Уззал*.

³ - Там же. С.112.

⁴ - Холопов Ю.Н. Введение в музыкальную форму. Москва. 2008. С.111.

⁵ - Описание нотации имеется в различных персидских и турецких изданиях, посвященных научному наследию Мараги. Мараги Абдулкадыр. Макасиду-л-алхан. Тегеран. 1966; Murat Bardakci. Maragali Abdulkadir. Istanbul. 1986.

При этом, точками после букв обозначается количество ритмических цезур (синтагм) и ритмических соединений (стопы), которые приходятся на данный тон. Отсутствие точек после букв означает *таваккуф* – остановку, цезуру на грани построений. Цифры в нижнем третьем ряду указывают сумму ударов *никра*, то есть, количественную сторону ритма.

Представленный в буквенной записи звукоряд соответствует тонам второго ряда. Учитывая принятое в современной практике обозначение тонов семнадцатиступенной гаммы в системе пятилинейной европейской нотации, этот звукоряд можно представить так:

С учетом парадигмы круга мухаммас, числового индекса *зарби асль* и соотношения количества стоп и ударов, ритмическая структура искомого произведения будет выглядеть в следующем виде. Круг *Мухаммас* состоит из 8 *никра*, границы его основополагающего *зарби асль* приходятся на первый и седьмой удары (*никра*). Это и есть индекс 7, указанный в самом начале табулатуры.

Танан	Танан	Тан
 <i>зарби асль</i>		

По правилам музыкального ритма и *аруза* две короткие единицы, следующие подряд («н» и «т»), рассматриваются как одна долгая. Такое соотношение в данном случае имеет место между шестым и седьмыми ударами. Учитывая это обстоятельство, структуру основного *зарба* (стопы) в целом можно зафиксировать в письме как соотношение двух коротких и трех долгих. Получится следующая парадигма:

Танан	Танан	Тан
V	–	V – –

Так образуется пятисложная стопа (группа) из семи *никра*, состоящая из двух коротких (первая и третья) и трех долгих долей (вторая, четвертая, пятая).

Для того, чтобы вместить эту пятисложную формулу в рамки четырех *никра*, указанных в табулатуре, придется одну из них раздробить на два коротких. Затем, уложив эти доли в схему V – V – – получим искомую ритмическую фигуру, которую в современной нотной графике можно представить следующим образом:

Следовательно, записанный в табулатуре каждый тон, продолжительностью в четыре *никра*, может иметь такую же ритмическую конфигурацию:

Если принять во внимание метрические стопы, соответствующие тонам звукоряда – точки над нотами, то ритмическое строение мелодии можно представить в следующем виде:

Или же

В записи вокальной музыки к звуковысотному и метроритмическому аспекту добавляется текст. Сначала музыкальные и вербальные тексты выписываются отдельно.

12 *никра*

Лад *Хусайни*, ритмический круг *Рамал*

Йх ••	Йх ••	Йб •	Й	Йх ••	Йб •	Й •	Х
6	6	4	8	6	6	6	6

Стихи:

Кулли субхин ва куллу ишрак

Табки айний би-дамъи муштак

Код ласаъат хаййатул хаво кабади

Фало табиба лахо ва ла рок
Иллал хабибу аллазий шагафту бихи
Фа-индаху рузийяттий ва тарёкий

Затем мелодия и текст даются в форме сводной таблицы. При этом следует заметить, что подтекстовка мелодии соответствует метрическим группам, указанным в первом ряду точками после буквенных обозначений тонов. Исходя из этого, первая строка текста делится на пять слоговых групп и заканчивается распевом на внетекстовом слоге «йа». Вторая строка расчленена на четыре слоговые группы.

<i>Кулли</i>	<i>суб-хин</i>	<i>ва- куллу</i>	<i>иш-рак</i>	<i>йа</i>	<i>табки</i>	<i>айни</i>	<i>би -</i>	<i>дамъи</i>	<i>муш</i>	<i>так</i>
Йх ••	Йх ••	Йб •	Й	Йх ••	Йб ••	Й •	Х			
6	6	4	8	6	6	6	6	6	6	

Исходя из выше рассмотренных принципов, данную табулатурную запись в современной нотной графике в целом можно представить в таком виде:

Кулли суб-хин ва-куллу иш-рак йа, табки айна би-дамъи муш так

Итак, подводя некоторый итог принципам табулатурной нотации Мараги, следует заметить, что она фиксирует, главным образом, название произведения и еще четыре аспекта музыкального сочинения: звукоряд, количество ритмических ударов, метрические стопы и вербальный текст. При этом следует обратить внимание на следующие основополагающие принципы табулатурной нотации.

Во-первых, в качестве табулатуры она относится к типу так называемой модальной нотации. То есть, элементы звуковысотности и ритма не фиксируются в ней как точные величины, а выступают как условные знаки, дающие только лишь некие меры и предпосылки к созданию музыкальной композиции.

Во-вторых, нотопись, по существу, служит связующим звеном между теорией и практикой. Применение её на практике требует от музыканта

в равной мере знаний теоретических основ музыки и правил их свободного претворения в рамках определенных канонов. Именно поэтому, она была востребована в период расцвета музыкального «учения о кругах», предполагавшего единство теории и практики.

В-третьих, нотные примеры фрагментов двух композиций, прокомментированные самим Мараги, позволяют ознакомиться с терминами формообразования: *сархона*, *миёнхона*, *бозгаит* и другие, а также и соотнести их с понятиями, которыми пользуются ученые последующих времен и нынешние носители макомов.

Танбурная табулатура, созданная в XIX веке в Хорезме, во многом является приемницей вышерассмотренной системы записи музыки. Только в отличие от старой табулатуры, она не обусловлена задачами теории, а наоборот, исходит из практики. В этом, пожалуй, главная разница этих двух систем записи. Танбурная нотация направлена на фиксацию состоявшихся традиций, освященных практикой – *мутаориф* – музыкальных и вербальных текстов макомов с целью их официальной канонизации.

В предшествующей табулатуре времен Сафиуддина Урмави и Абдулкадыра Мараги фиксация музыки носила частичный характер записи отдельных композиций или же их фрагментов, главным образом, в качестве иллюстраций теоретических положений. А танбурная нотация направлена на полный охват музыкальных и вербальных текстов целостного свода Хорезмских макомов. То есть в её знаковой системе отражены названия всех ладов и усулей, составляющих основу Хорезмских макомов, как аналога Шашмакома. И в этом качестве списки танбурной нотации тоже можно считать своеобразными трактатами, руководством, достоверным документам по основам макомов. Ибо система ладов и *усулей* представленных в табулатуре, в схематическом виде отражают целостную панораму свода Хорезмских макомов.

Запись тонов в этой нотации осуществляется посредством звукоряда танбура. Среди музыкантов существует расхожее мнение о том, что «танбур является ключом к ладовой системе Шашмакома». Именно на этом принципе была основана традиционная методика обучения в Бухаре, Хорезме и в других центрах макомата. В настоящее время она возрождается в «Академии Макома» в Таджикистане под руководством Абдували Абдурашидова.

Танбур имеет 18 ладов *парда*. 14 из них надвязываются на грифе. 4 деревянные перемишки наклеиваются на деке. Получается 18-ти ступен-

ный звукоряд. Соответственно, нотаносец выглядит в виде 18-ти горизонтальных линеек на которых выписываются точки. Переход точек из одной линейки в другую, для удобства чтения, сопровождается вертикальными линиями. Каждая точка равна одному удару плектора *нахуна*, металлического наконечника, который надевается на указательный палец правой руки. Каждая точка равна одному никра и означает *якка зарб*, буквально одинарный штрих. *Никра*, как и в предшествующей табулатуре, указывает только на количественную, ударную сторону ритма.

Звукоряд танбура, предполагаемый как шкала, дает представление только о внешней, схематической стороне лада. В процессе исполнения он, естественно, трактуется в обогащенном виде, наполняется тончайшими интонационными нюансами, характеризующими мелодическую суть того или иного макома. Для музыканта воспитанного в традиции, все элементы и нюансы ладовой структуры макомов являются органической частью его опыта и знаний. Они передаются непосредственно на практике и свято хранятся в памяти поколений в качестве незыблемых канонов. *Рост, Ушишок, Наво* – метафорические названия ладов-макомов. Одновременно они представляют и обобщенные музыкальные образы. Их практическое усвоение возможно только сквозь призму опыта, знаний и глубокого проникновения в традицию.

Каждый из этих знаков предполагает целый мир художественных образов, философско-эстетических представлений, определенных структурных норм и канонов. Сведующий музыкант знает, что *Рост* – родоначало всех макомов, берущее свои истоки от Адама. В составе его лада совершенных интервалов – квинт и кварт больше, чем в каком-либо другом макоме. Он имеет квинтовый строй и начинается с третьей ступени звукоряда танбура звука «до». При этом III, VI и VII ступени лада рост имеют подвижный характер и меняются в зависимости от смены устоев. *Наво* унаследован от пророка Давида. Это один из древних символов музыки. В средние века *Маком Наво* считали олицетворением тюркского характера мужества и стойкости. Он начинается и заканчивается на VI парда танбура – «фа». Как и остальные макамы, *Наво* характеризуется своим звукорядом и системой внутренних соотношений опорных и не опорных тонов лада. И так далее...

Сегодня становится очевидным, что Шашмаком в целом, как ладовая система, в принципе включает двадцать четыре номинации. В ныне бытующей традиции Бухарского Шашмакома идентифицируются следующие ладообразования:

Бузрук, Уззол, Насруллои;
Рост, Ушшок, Наврузи Сабо, Панджгох;
Наво, Баёт, Орази Наво, Хусайни Наво;
Дугох, Чоргох, Орази Дугох, Дугох Хусайни;
Сегох, Хиджаз, Аджам, Наврузи Хоро;
Ирок, Мухайяр, Наврузи Турк, Гуляр-Шахназ (Зебо пари).

Еще три номинации (их места в общем списке указаны многоточиями) мастера Бухары рассматривают как кочующие между макомами *ауджи-намуды*: *Намуди Мухайяри Чоргох*; *Ауджи Турк*, *Намуди Зебо Пари*.

В записях танбурной нотации из этого общего массива ладов встречаются двадцать одно наименование:

Рост, Ушшок, Наврузи Сабо, Панджгох;
Наво, Баёт, Орази Наво, Хусайни Наво;
Дугох, Чоргох, Орази Дугох, Хусайни Дугох;

Сегох, Хиджаз, Аджам, Наврузи Хоро;
Бузрук, Насруллои, Уззол . . . ;
Ирок, Мухайяр, . . . , . . .

Хотя и в практике Хорезмских макомов не достающие в приведенных списках (отмеченные в виде многоточийми), ладообразования *Мухайяри Чаргах*, *Турк* и *Зебо Пари* встречаются довольно часто, но сама традиция их идентификации как *ауджей* или *намудов*, не прижалась. Это обстоятельство реально подтверждает мысль о том, что Бухарский Шашмаком и Хорезмские макомы восходят к единым корням.

Имеется еще один факт, который нам раскрывает танбурная нотация. Дело в том, что в «учении о кругах» лады-модусы-макомы рассматриваются как целостная система. То есть, на основе исходной базы ладов-макомов, путем комбинаторики, образуются разветвленная сеть производных ладообразований *авазе*, *шуъбе* и других.

По положению «науки о кругах» производные варианты составляются не только путем деления (*шуъба*) и сложения (*авазе*, *ранг*, *мураккабот*), но и посредством варьирования их начала. Суть этого принципа, который называется «вхождением в композицию» *духул дар тасаниф*, сводится к тому, что одни и те же структуры, начинающиеся сверху, снизу или с середины, рассматриваются как самостоятельные варианты.

Применения этих приемов на практике содержится в записях танбурной нотации. В качестве примера приведем начальные хона инструментальных и вокальных разделов *Макома Рост*.

Маком Рост

(инструментальная часть)

Маком Рост

(вокальная часть)

Метроритмическая формула той или иной части макома выписывается в виде усуля *дойры*. Ритм *дойры*, сопровождающий мелодию, имеет важнейшее значение в структурировании частей *макома*. *Усуль* сопровождения, в своей основе, вытекает из ритмического рисунка мелодии. По существу, это и есть сокращенная формула ритмической модели одноименных частей *макомов*. Поэтому *дойра*, наряду с *танбуром* являются неизменными атрибутами макомного исполнения.

Записывается усуль мнеманическими знаками, которыми пользуются музыканты на практике для обозначения долгих и коротких ритмических соотношений:

«гул» – долгий глухой звук, удар ближе к середине *дойры*;

«так» – долгий звонкий звук, удар по краю мембраны, ближе к обручу *дойры*;

«така» – два коротких звука равных по общей длительности одному долговому, исполняются путем скольжения мезинца от безымянного пальца. Получается своеобразный эффект защелкивания по краю мембраны.

В бухарской традиции мнеманические знаки *гул так така* обозначаются *бум бак бака*. Способы *гул так така* или *бум бак бака*, по существу, представляет собой более упрощенную форму записи по сравнению с

буквенной системой огласованных и неогласованных гласных («т» и «н»)
тан тананан.

тан	тананан
гул	така так
бум	бака бак

В некоторых образцах танбурной нотации, в частности, в рассматриваемом списке Камиля Девани, усули *дойры* представлены с внутренней детализацией *зарбов* – ритмических соединений. Границы *зарбов* обозначаются специальным знаком таваккуф. В письме – это стрелка или звездочка (↓*). Имеется еще один знак (О)означающий протяжный долгий звук. На языке мастеров он называется большой «гул» или большой «бум».

Таким образом, согласование *зарбов* с общим масштабом протяженности *усуля* внутри *хона*, дает ритмический рисунок мелодии. *Усуль* как целостная метроритмическая формула бывает двух видов. В музыкальных трактатах они называются большие и малые. Первый – подразумевает совпадение масштабов *усуля* и *хона*. Второй – *усуль* по протяженности меньший чем *хона*. То есть, внутри *хона* *усуль* повторяется несколько раз.

Простейший из малых *усулей* «*Зарбу-л-кадим*» (букв. «древний») включает два *зарба* в четыре *никра*, что может быть представлено в буквенной записи, мнema-знаках и в нотном выражении следующим образом:

тан	тан
гул	так
бум	бак

На протяжении *хона* эта формула повторятся необходимое количество раз, поскольку масштаб *усуля* краток.

Когда масштабы *усуля* и *хона* равны, решающим становятся соотношения пропорций *никра* и *зарбов*. Например, в частях *Мухаммас* из Шашмакома, где каждая *хона* соответствует продолжительности одного

узуля. В современной практике макомов *Узуль Мухаммас* охватывает тридцать два *никра*, расчлененных на пять *зарбов*, а знаков остановки – *таваккуф* в записи *узуля* больше, чем пять. Следовательно, какие-то из них выполняют роль пауз внутри построений, а другие – цезуры на их гранях. Все это в комплексе регулирует внутреннюю логику строения *узуля* и мелодии. При этом, паузы и цезуры определяются чутьем и опытом музыканта. Возьмем, например, *Мухаммаси Ушшок* из макома Рост в записи Танбурной нотации.

Как видно из примера здесь звуковысотность фиксируется только в виде одного простого удара плектора *якка зарб*. В переводе на пяти линейную нотацию конфигурацию этой мелодической линии можно представить следующим образом.

Теперь следует разобраться в структуре ритма. Для этого надо сначала понять принципы строения усуля. Следует обратить внимание на то, что в трактатах исходную, основополагающую стопу внутри усуля обозначают как *зарби асль*, а последующие *фуруь*. Исходный и последующие варианты стоп *зарбов* в теории музыкального ритма объединяются в целостную группу под общим названием *доира* круг. Как уже отмечали в обиходе макмата вместо теоретического термина *доира*, более прижилось практическое понятие *усуль* – множественное от «*асль*». Ибо любая ритмическая формула, составляющая основу музыкальной композиции, включает как минимум две стопы. Отсюда использование слова *асль* во множественном числе *усуль*.

Теперь рассмотрим внутреннее строение *усуля мухаммас*. Но прежде необходимо отметить, что под этим названием бытуют два равнозначных варианта *усуля*. В нотной записи Бухарского Шашмакома В.А. Успенским зафиксированы оба. В списках танбурной нотации представлен только один вариант. Он состоит из пяти стоп – *зарбов*. Отсюда и общее название *усуля мухаммас*. Внутреннее членение *усуля* в рукописи дано в мнематической системе. Для облегчения визуального представления эту ритмическую структуру подпишем снизу современными нотными знаками с тактовым членением и каждую стопу отметим акколадой.

Начинается и заканчивается *усуль* составными частями одной стопы-*зарба А*, разделенной на два. Благодаря смыканию последнего элемента *усуля «большого гул»* и начального *так*, образуется круг. Ввиду того, что начальная стопа усечена, она не может быть представлена как основополагающая *зарби асль*. Такие неполные начальные *зарбы*-стопы, в технике *аруза* называются *батр* – усеченная. Как видно из этого, основополагающей в данном варианте *усуля мухаммас* является вторая полная стопа В.

С учетом количество *никра* и структуры *усуля* общие контуры мелодии *Мухаммасы Уишок* в простейшем штрихе *якка зарб* – одинарный

удар можно представить следующим образом. При этом седьмая ступень лада *Ушшок* отмечается как фа#. Этот тон приходится на шестой подвижный ладок *танбура шайтон парда* – обманчивая парда, который изначально предполагает смену настройки инструмента в соответствии изменением лада.

Мухаммаси Ушшок

Теперь приведем Мухаммаси Ушшок в редакции Рустама Болтаева с включением в текст некоторых укрошений в виде ритмического дробления отдельных тонов. При этом следует подчеркнуть, что это еще самая простейшая форма мелизматического укрошения мелодии. Включение же более тонких нюансов и мелизматических изощрений зависит от мастерства и умения исполнителя.

Мухаммаси Ушшок

Как уже отмечали во втором варианте *усуль* начинается с основополагающей стопы В. Именно в такой форме усуля записаны части *Мухаммас* в таджикском издании и в сборниках Юнуса Раджаби.

Большие усули по своему внутреннему строению подразделяются еще на два вида. Их можно обозначить как усули сквозной и повторной структуры. Рассмотренные варианты *мухаммас* как раз относятся к разряду усулей сквозного характера. Другие разновидности больших усулей типа *мураббаъ* – четырехгранный, *мусаддас* – шестигранный и *мусаббаъ* – семигранный имеют внутри повторяющиеся части:

В нотации даны разновидности и очень больших ритмических формул, включающих несколько разных усулей. Например, *Се усуль* – «три усуля» или «трех усульная». В танбурной нотации он представлен без внутренней идентификации составных частей. В мнema-записи Фитрата *Се усуль* включает части с названиями *Мухаммас*, *Ним Сакил* и *Зарафшон*. *Мухаммас* в точности соответствует рассмотренному выше варианту с аналогичным наименованием. *Ним Сакил*, – «полусакиль» представляет собой половину *Сакиля*, сконструированного по принципу пропорционального деления. Обозначение, близкое по смыслу к назва-

нию *Зарафшан*, встречается в трактате Дервиша Али – *Доираи Дурафшон*. Но в практике макомата в танбурной нотации это часть *Се усуля* идет под названием *Дурафшон*. В принципе, «зар» – золото, драгоценность и «дур» – «жемчуг», «драгоценность» по смыслу близки и в обиходе используются в качестве синонимов.

Се усули Панджгах

В этом же ряду находится *Чор усуль* – дословно «четыре усуля» или «четырёх усульный». Однако в отличие от *Се усуля* его слагаемые дифференцированных названий не имеют.

По протяженности он значительно меньше *Се усуля*. Масштабы *Чор усуля* соответствуют *Мураббаъ*. Названия этих *усулей* тоже сходны. *Чор*, по фарси, «четыре» а корень *мураббаъ-арбаъ* по арабски тоже означает число четыре. Но в одном случае это просто четырехгранник, а в другом четыре *усуля*. То есть в последнем подчеркивается самостоятельность внутренних слагаемых. Эту разницу наглядно можно показать при буквенном обозначении составных частей данных *усулей*.

Чор усуль A B C D

Мураббаъ A B B B

Таким образом, в большинстве случаях между названием и внутренней структурой прослеживается явная логическая связь. Рассмотренные выше *усули* с названиями геометрических фигур *мураббаъ*, *мусаддас*, *мусабба* и числовыми символами *се усуль*, *чор усуль* – яркое тому свидетельство.

В этот логический ряд можно поставить и название *усулей сакиль* – тяжелый и *хафиф* – легкий. *Усули* эти именуются так, потому что начинаются именно с тяжелого *сабаба* – *сабаби сакиль* и с легкого *сабаба* – *сабаби хафиф*.

В остальном же *усули* имеют образно-символические обозначения: *зарбу-л-кадим* – старинный, *foxтий зарб* – голубинный, *зарбу-л-фатх* – победный, *тарджеъ* – повторный, *тарджех* – просвященный и так далее. Однако все они, и геометрические, и образно-символические в своей основе пронизаны рационализмом. В них все элементы просчитаны, согласованны и пропорциональны.

Некоторые выводы

- Макомное мышление зиждется на диалектическом единстве математической теории музыки и относительной природы музыкального интонирования. В этом соотношении точности (канонов) и свободы музыкального бытия, основой является праведный разум (*идроки мустаким*) и здравый вкус (*табъи солим*) музыканта.

- В различные периоды истории вектор движения музыкальной мысли шел то от практики к теории, то от теории к практике, и во всех случаях возникала объективная необходимость осмысления и фиксации каких-то общих правил.
- Так в эпоху расцвета универсального учения *илми адвор* - науки о кругах, возникла табулатурная нотация, служившая связующим звеном между теорией и практикой.
- Развитие классической музыки в формате Шашмакома породило необходимость записи для официальной канонизации сакральных традиций музыкальных и вербальных текстов макомов, проделав путь от практики к теории. На гребне этого замысла была создана макомная нотация.
- Танбурная нотация уникальна тем, что в многовековой истории классической музыки Востока, впервые был записан в полном объеме целостный свод макомов, освященных многовековой практикой. В этом плане она может быть поставлена в ряд выдающихся письменных памятников мировой музыкальной культуры.
- Макомная нотация весьма совершенна в своем роде. Основы лада, ритма и музыкальной композиции зафиксированы в ней с математической точностью. Весь текст макомов можно уподобить грандиозному архитектурному ансамблю, построенному по законам золотой пропорции.
- Танбурная табулатура относится к типу модальной нотации. Зафиксированные в её текстах ладовые и ритмические модусы – макомы и усули – являются только матрицей, предпосылкой к созданию музыкального произведения. Художественный результат задуманного сочинения, в конечном итоге зависит от знаний и мастерства исполнителя.
- Современная техника изобрела много новых средств сохранения и передачи музыки во времени и пространстве. Но всякое CD и DVD фиксирует только один вариант звучания музыки. В этом отношении добротный нотный текст по сравнению с аудио и DVD записями дает для музыканта профессионала нечто большее – обширное информационное поле для творческого переосмысления и претворения собственной харизмы.
- Даже самая великая традиция мертва, если она не обновляется. Классическая музыка, независимо восточная она или западная, живет в веках благодаря новым и новым интерпретациям. И уникальная нотная запись

макомов, созданная великими мастерами прошлого, так же ждет своих интерпретаторов, чтобы по-новому осветить вековые традиции.

Otanazar Matyakubov (Uzbekistan)

On some parallels and intersections in the development of classical musical traditions of Uzbekistan and Azerbaijan

Parallels and intersections of Azerbaijan mugam and uzbek makom is a unique aspect of interconnections of cultures of Azerbaijan and Uzbekistan.

The development of classical music gave rise to necessity of recording for official canonization of sacral tradition of musical and verbal texts of makoms making the way from practice to theory. On the top of this idea there appeared makom notation. Azerbaijan musicologist of the Middle Ages Abdulgadir Maragai has performed great services in this process. Tanbur notation is unique as in the centuries-old history of classical music of the East for the first time there was written an integral code of makoms resulted from the centuries – old practice.

Otanazar Matyakubov (Özbəkistan)

Özbəkistan və Azərbaycan klassik musiqi ənənələrinin inkişafında bəzi paralellər və kəsişmə nöqtələri

Azərbaycan və Özbəkistan mədəniyyətlərinin qarşılıqlı əlaqələrində nadir aspect Azərbaycan muğamı və özbək makomundakı paralellər və kəsişmə nöqtələridir.

Klassik musiqinin inkişafı təcrübədən nəzəriyyəyə qədər yol keçərək, musiqili və şifahi makom mətnlərinin mərasim ənənələrinin rəsmi qanunlaşdırılması üçün nota köçürülməsi zərurətini yaratdı. Bu ideyanın nəticəsində makom not yazıları yarandı. Bu prosesdə orta əsr Azərbaycan musiqişünası Əbdülqadir Marağinin xidməti böyükdür. Tənbur notasiyası ona görə nadirdir ki, Şərqi klassik musiqisinin çoxəsrlik tarixində ilk dəfə olaraq makom toplusu tam həcmdə nota köçürülmüşdür.

Ключевые слова: классическая музыка, мугам, традиция, нотация, культурные взаимосвязи.