

тех или иных частей макомов используется дойра большого диаметра (большая дойра). Слабо нагретая, она издает томный, матово-переливчатый, тянущийся звук. Для достижения такого таинственного звучания перед исполнителями ставили медный чан с водой, выполняющий функцию резонатора, звукоотражателя. В танцевальных частях – уфарах – использовалась звонкая дойра с меньшим диаметром и сильнее нагреваемая.

Все названные ведущие инструменты традиционного исполнительства относятся к разряду струнно-щипковых с длинным грифом. Это не случайно, так как вызвано удобством сопровождения себе, оптимальными тембро-акустическими и выразительными возможностями для поддержки сольного исполнительства. Удобство такого аккомпанемента заключается в том, что на танбуре и таре можно исполнять простейшими штрихами. Например, при *якка зарб* (одинарные удары на струне) певцу комфортно петь, поддерживая инструментом необходимые опорные тона лада. Что касается тембро-акустических свойств, то, как уже отмечали, регистр этих инструментов соответствуют теноровому звучанию голоса. Существенно и то, что дутар-танбур и тар имеют фиксированные ладки на грифе, причем, сам способ крепления этих ладков (*боглаш*) позволяет двигать их, что корректирует настройку звукоряда в зависимости от ладового строения того или иного макома. Все названные инструменты имеют дискретное звукоизвлечение.

Для пополнения же звуковой гаммы в макомном ансамблевом исполнительстве музыканты стремились привлечь инструменты слитного характера звучания – струнно-смычковые и духовые. В области струнно-смычкового инструментария танбур хорошо сочетается с танбуром же, при этом на одном из танбуров играют смычком (*самол*). Мастера макомного исполнительства часто используют игру в стиле *коштанбур*, подразумевая под этим двоякую форму звучания: на двух танбурах плектром и на двух же танбурах, но плектром и смычком.

С начала XX века кобуз стали заменять европейской скрипкой. Звук извлекается на ней традиционным восточным способом, то есть, ставя инструмент на колени и держа смычок снизу, регулируя при этом натяжение волос четвертым пальцем.

Широко распространен в макомном исполнительстве *гиджак*. Судя по историческим описаниям, наиболее приемлемым в практике считался трехструнный гиджак. Самое звонкое, яркое звучание давали гиджаки, чаши которых изготавливались из меди или кокосового ореха. Именно они приближались к идеальному тембру тенорового горлового звучания.

В XX веке широко популярен и другой духовой инструмент – *буламан*. По своей конструкции он родственен *сурнаю*. Это, по существу, две формы одного инструмента. Сурнай с его громким звучанием предназначен для исполнения на открытом воздухе, буламан – для камерного исполнительства. И тот, и другой имеют камышовую трость, а сам корпус состоит из двух частей: малого звукорезонатора, который находится внутри раструба – собственно ствола инструмента конусной формы.

Список литературы / References

1. Абдуллаев Рустамбек. Узбекская традиционная музыка как часть современности // Узбекская музыка на стыке столетий (XX-XXI вв.): тенденции, проблемы. Ташкент, 2008.
2. Матякубов Отаназар. Феномен узбекской классической музыки – маком. Ташкент, “Янги аср авлоди”, 2018.
3. Мирнаязов Баходир. Инструментарий узбекской музыки // Наука, техника и образование. Москва, 2019. № 8 (61).

О ПОНЯТИИ ТОНА В УЧЕНИЯХ АБДУРАУФА ФИТРАТА

Турапов 3.3. Email: Turapov17143@scientifictext.ru

*Турапов Зулхорбек Зайнабидинович – доцент,
кафедра исполнительства на народных инструментах,
Государственная консерватория Узбекистана, г. Ташкент. Республика Узбекистан*

Аннотация: исходной величиной в теории музыки Востока является «нагма» – музыкальный тон. По традиции, идущей еще с античных времен, музыкальным тоном называется звук, имеющий определенную высоту, длительность, громкость и тембр. Высота музыкального тона обычно определяется путем математического исчисления длины колеблющейся части струны, так называемым «эквидистантным» методом. Таким образом, каждый тон обозначается определенным числовым соотношением, который служит его индексом.

Ключевые слова: маком, музыка, теория, тон, метод, термин, высота, звук, практика, лад.

ABOUT NOTION OF THE TONE IN TEACHINGS ABDURAUUF FITRAT

Turapov Z.Z.

*Turapov Zulkhorbek Zaynabidinovich - Assistant professor,
DEPARTMENT OF PERFORMANCE ON PUBLIC INSTRUMENT,
STATE CONSERVATORY OF UZBEKISTAN, TASHKENT, REPUBLIC OF UZBEKISTAN*

Abstract: *source value in theories of the music of the Orient is “nagma” - a music tone. On traditions, going with antique timeses else, music tone is identified the sound, having determined height, duration, loudness and timbre. The Height of the music tone is usually defined by way of the mathematical calculus of the length varying part of the string, so named “ekvidistant” method. Thereby, each tone is marked determined by numeric correlation, which serves his index.*

Keywords: *makom, music, theory, tone, method, term, height, sound, practice, harmony.*

УДК 078

Для Фитрата и его верных соратников все их дела и устремления были связаны с блвгородными целями сохранения и дальнейшей жизне-способность классического музыкального наследия. Самоотверженность и отсутствие каких бы то ни было меркантильных интересов в короткие сроки стали давать весьма ощутимые результаты [1, 155].

Абдурауф Фитрат, приходит к заключению, что числовые методы измерения тонов наиболее надежным, но учитывая сложность и специфическую особенность математических операций, на настоящем этапе он считает целесообразным ограничиваться результатами эмпирического опыта, то есть брать за основу то, что уже сложилось на практике. И в связи с этим, вместо абстрактного термина «лад», довольствоваться выражением из практики «асос куйлар» («основополагающие мелодии»), то есть, понимая под логические основы мелодий – лады). Ладо образования Шашмакома он так называет «асос куйлар». Преднамеренно не вникая во внутреннюю логику математической теории ладов – макомов, Фитрат только перечисляет их названия, устоявшиеся в конкретной музыкальной традиции, в данном случае Шашмакома: Бузрук, Насруллохий, Уззол, Рост, Ушшук, Панджгох, Сабо и другие.

Причиной воздержания от теоретических обобщений и камнем преткновения для Фитрата является риторический вопрос: определение интонационных первооснов (оханг усули) – интервальных величин и оптимальные способы их нотно-графического выражения. Он четко осознает, что некогда существовала математическая теория музыки, которая путем числовых отношений объясняла интервальные индексы, из которых слагались макомные звукоряды. Однако, вся загвоздка в том, что он не может предложить относительно адекватную или приближенную к реальному звучанию форму обозначения интервальных величин и звукорядов ладов, которые были бы просто и доступны для широкого пользования.

В решении этой сложной проблемы – соотношения теории и практики восточной музыки, Фитрат дает совершенно четкую установку, свидетельствующую о проникновении великого ученого в суть проблемы: - «Теоретики музыки Востока соотношения тонов (нагма) выражают посредством индексов (махрадж), обозначающих расстояния между тонами. Эти тона исходят (махрадж) из человеческого горла. Из-за того, что невозможно начертить на бумаге величины тонов, которые извлекаются голосом, теоретики музыки вопрос демонстрации расстояний тонов из горла перенесли на струну. Определение величины тонов с помощью выявления интервальных величин математическим путем с использованием сложных числовых операций. При этом, место каждого тона обозначается определенной буквой. Выявленные таким образом местоположения тонов в музыке называется звукорядом (пардалар). Человеку, способному понять тончайшие математические операции наших теоретиков музыки на пути определения системы парда (звукорядов – пардалар), трудно воздержаться от улыбки по поводу утверждения отдельных «умных голов» о том, что восточная музыка не имеет теоретических основ. Самый правильный, самый ясный способ объяснения системы парда имеется в «Трактате о музыке» Абдурахмана Джамии, ближайшего друга Алишера Навои. Уточнение и введение этой теории в широкий научный обиход важно и необходимо для совершенствования нынешних наших музыкальных инструментов. Ибо сегодня нет другого более верного и надежного способа для определения звуковой системы наших танбуров» [2, 8].

В переводе текста мы обращаем особое внимание на следующие обстоятельства, связанные со словами «махрадж» и «пардалар», сохранив их оригинальную форму. Эти термины имеют важное значение в осмыслении сути теоретических воззрений Фитрата, связанных с пониманием коренного понятия «оханг усули», как интонационной основы.

В узбекском языке слово «махрадж» имеет двойное значение: лингвистическое и математическое. В лингвистическом плане (буквально «выход на наружу») означает артикуляцию, то есть произношение вокального звука, тона. В математике, «махрадж» корень, числитель. А в музыкально-математическом контексте – числовой индекс интервальных соотношений тонов.

Парда (буквально «перемычка», «ладок»), как музыкальный термин имеет глубокие исторические корни. В теории и практике это слово употребляется в единственном и во множественных числах («парда» и «пардалар»). Все дело в том, что Фитрат в данном контексте осознанно и целенаправленно использует это слово в форме множественного числа – пардалар. Порусски формы единственного и множественного числа звучат одинаково – «парда». Желая сохранить аутентичность понятия Фитрата, мы сочли целесообразным употребить в переводе для множественного числа словосочетание «система парда».

Фитрат, будучи истинным ученым, всегда стремился теорию верифицировать практикой, а практику проверять теорией. При этом, возможно, интуитивно ощущал, что Шашмаком, и, прежде всего, его ладо интонационная основа (в его терминологии «оханг усули» и «асос куйлар»), является не абстрактной теорией, а практической наукой. Поэтому, думается, что многосложное рассуждение о теоретических основах музыки Востока он подводит к музыкальным инструментам, которые рассматривались как олицетворение практики, и в частности к танбуру, являющегося «ключом» ладовой системы Шашмакома. Подтверждением этому служит и то, что в музыкальных трактатах, по традиции, идущей еще со времен Фараби и Ибн Сины, после теоретических глав «наука о композиции» («илми таблиф») и «наука о ритме» («илми ийках»), идет раздел о музыкальных инструментах. А характерные интервалы, которые устоялись на них, являются своеобразным подтверждением теоретических выкладок. В этом плане позиция Фитрата и сегодня сохраняет свою актуальность, когда макомоведение вплотную подходит к рассмотрению ладовой основы Шашмакома, как практической системы, сквозь призму танбура.

В вопросах ритма Фитрат чувствовал себя гораздо увереннее и высказал множество интересных суждений, ввел понятия, связанные с основами музыки Востока. Так, в отношении музыкального ритма им используются два основополагающих термина: «усуль» в значении ритма в широком смысле, в качестве модуля европейского слова «ритм» и «ритмические круги» («усул доиралари»), Первый из них в нынешней практике используется больше в узком, специальном значении – ритмической формулы, исполняемой на дойре в качестве сопровождения мелодии. А второй – «ритмические круги», в теоретических трактатах использовался в качестве рациональной, логической формулы ритмических стоп с одинаковым количеством коротких и длинных отношений, которые рассматривались как один круг. Например, соотношение одного короткого и трех длинных могут иметь четыре варианта, которые для удобства объяснения укладываются в один круг.

В теории музыки Востока точкой отсчета ритма считается накра (шелчок, удар, атака) – первичная, наименьшая неделимая единица. В процессе соединения ритмических единиц образуется непрерывное сцепление ударов – махаллала, то есть конец предыдущего смыкается с началом последующего. Единицы таких исходных ритмических образований называются зарб (буквально «сложение») – стопа. Они, в свою очередь, объединяются в бахры – группы стоп. Эти группы в теории музыки называются доира («круги», «ритмические периоды»), а в арузе стихотворными размерами.

В теории музыки ритмические соотношения принято обозначать с помощью огласовки согласных букв «т» и «н», как «тан», «тана», «танан», «тананан» и «танананан». В технике поэтического соотношение коротких и длинных слогов фиксируется в виде так называемых мнимо формул «афоил-тафоил»: «ма-фо-ий-лун», «фо-и-ло-гун», «мус-таф-и-лун», «ий-ло-гун-фо». В музыкальной практике используется так же и более упрощенная и доступная звука формула, ориентированное на подражание звучанию усуля в исполнении на дойре, которые на практике, обычно демонстрируют мнимо звуками «бум», «бак», «бака», «бакко».

Обозначение ритмических формул посредством звука элементов дойры с добавлением еще одного знака «ист» (паузы), условно равного по длительности одному «бум» или «бак», Фитрат считает более удобным и целесообразным. Поэтому сводную таблицу усулей дойры Шашмакома он записывает в этой системе – бум бака бакко ист. Из-за доступности усвоения ритмики, посредством звука интонационных ощущений привычных слуху оборотов, ученый рекомендует пользоваться этим способом студентам музыкантам и филологам, а так же начинающим поэтам в изучении стихотворных размеров аруза.

Итак, если вернуться к исходному постулату Фитрата о том, узбекская классическая музыка в лице Шашмакома, как и всякая другая разновидность классической музыки, имеет под собой прочную теоретическую базу. Ученый последовательно и целенаправленно доказывает, что научные корни узбекской классической музыки восходят к трудам Сафиуддина Абдулмумина, Абдулкадыра

Мараги, Абдурахмана Джами, Наджмиддина Кавкаби. Однако, вся загвоздка в том, что ко времени становления Шашмакома, как исторической формы классической музыки региона, естественный баланс теории и музыкальной практики, которое имело место в эпоху Тимуридов, был уже нарушен. Теоретическая основа, конечно же, несомненно присутствует в Шашмакоме и музыканты интуитивно осознают ее. Но она не оформлена в виде как такового научного трактата. Собственно поэтому мы осознаем Шашмаком как феномен устной традиции.

Список литературы / References

1. Мухаммедова Б. Музыковедение и музыкальная критика. Истории и перспективы // Узбекская музыка на стыке столетий (XX-XXI вв.): тенденции, проблемы. Ташкент, 2008.
2. Фитрат. Узбекская классическая музыка и ее история. Ташкент. 1993.

МУЗЫКАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ УЗБЕКСКОГО НАРОДА

Маннопов С.¹, Сулейманова Д.К.²

Email: Mannopov17143@scientifictext.ru

¹Маннопов Султонбек - заведующий кафедрой,

Кафедра музыкального образования;

²Сулейманова Дилором Кахрамоновна - преподаватель,
факультет искусствоведения,

Ферганский государственный университет, г. Фергана, Республика Узбекистан

Аннотация: развитие музыкальной культуры и исполнительского искусства в Великой Туранской земле связано с древнейшими истоками. Выдающиеся ученые Востока, такие как Мухаммад аль-Хоразми, Абу Наср Фараби, Ахмад аль-Фергани, Абу Али ибн Сина (Авиценна), Пахлаван Махмуд, Омар Хайям, Мирзо Улугбек, Захириддин Мухаммад Бабур, Абдурахман Жами, Алишер Навои, Наджмиддин Кавкаби, Дарвеш Али Чанги и другие в своих трактатах оставили ценные сведения о музыкальной науке и истории исполнительского искусства, о строении музыкальных инструментов и правилах, этике поведения музыкантов.

Ключевые слова: шашмаком, маком, Наво, устоз, виртуоз, инструменталист, макомовед, наука, история.

MUSICAL HERITAGE OF THE UZBEK PEOPLE

Mannopov S.¹, Suleymanova D.K.²

¹Mannopov Sultonbek - Head of the Department,
DEPARTMENT OF MUSIC EDUCATION;

²Suleymanova Dilorom Kahramonovna - Teacher,
FACULTY OF ART HISTORY

FERGHANA STATE UNIVERSITY,
FERGHANA, REPUBLIC OF UZBEKISTAN

Abstract: the development of musical culture and performing arts in the Great Turanian land is associated with the most ancient sources. Prominent scholars of the East such as Muhammad al-Khorazmi, Abu Nasr Farabi, Ahmad al-Fergani, Abu Ali ibn Sina (Avicenna), Pakhlavan Mahmud, Omar Khayyam, Mirzo Ulugbek, Zakhiriddin Muhammad Babur, Abdurahman Zhami, Alisher Dawadi Navai Ali Changi and others in their treatises left valuable information about musical science and the history of performing art, the structure of musical instruments and rules, and the ethics of musicians.

Keywords: shashmakom, makom, Navo, ustoz, virtuoso, performance, researcher makom, science, history.

УДК 078

Макомы, Мугамы, Дастгяхи, Навба, Рага, Кюн и другие сложно-циклические произведения как музыкальное наследие восточных народов переходили из поколений в поколения изустным путем. Исторические источники, сведения мастеров и знатоков искусства а также, научные исследования XIII-XVII веков свидетельствуют о том, что в музыке народов Средней Азии, Хурасана и Азербайджана существовал цикл двенадцати (Дувоздах) макомов. Это «Ушшок», «Наво», «Бузалик», «Рост», «Хусайни», «Хиджаз», «Рохаби», «Зангула», «Ирок», «Исфахан», «Зирафканд», «Бузург». Позже уже в XVIII веке со своими частями наср и мушкилот получили развитие