

Окилхон ИБРАГИМОВ

Главный научный сотрудник Института искусствознания АН РУз.,
доктор искусствоведения. Узбекистан.

Email: okilxon@bk.ru

К ВОПРОСУ О ЛАДОВОЙ И ИДЕЙНОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ БУХАРСКОГО ШАШМАКОМА

***Резюме:** Бухарский Шашмаком, унаследовавший от Системы Двенадцати макомов весь возможный значимый звуковой материал, включая модальный тип звукорядов, мелодические модели и метроритмические формулы (усули), на ладотональной основе объединил эти ценности в единую музыкальную систему, соответственно, на новом уровне музыкального мышления обобщил и выразил концепцию «совершенного человека». При этом шесть совершенных ладовых звукоряда, составивших звуковысотный фундамент Шашмакома, выступили важнейшей музыкальной основой для облагораживающего воздействия монотем на слушателя, которые благодаря макомному методу развития, достигают высокого художественного уровня и функционируют внутри Системы как единый, целостный организм.*

***Ключевые слова:** маком, мугам, суфизм, звукоряд, модальность, лад, тональность, Шашмаком, традиция, мушкilot, наср, танбур, дойра, усуль*

Система Двенадцати макомов, вобравшая в себе духовное наследие и многовековые музыкальные традиции народов Востока, на протяжении более пяти веков (XIII – нач. XVIII) служила фундаментальной основой для выражения в музыке суфийской концепции «совершенного человека». Вместе с тем, функционируя как модальный тип музыкального мышления, она постоянно эволюционировала, чутко отражая все интонационные изменения эпохи.

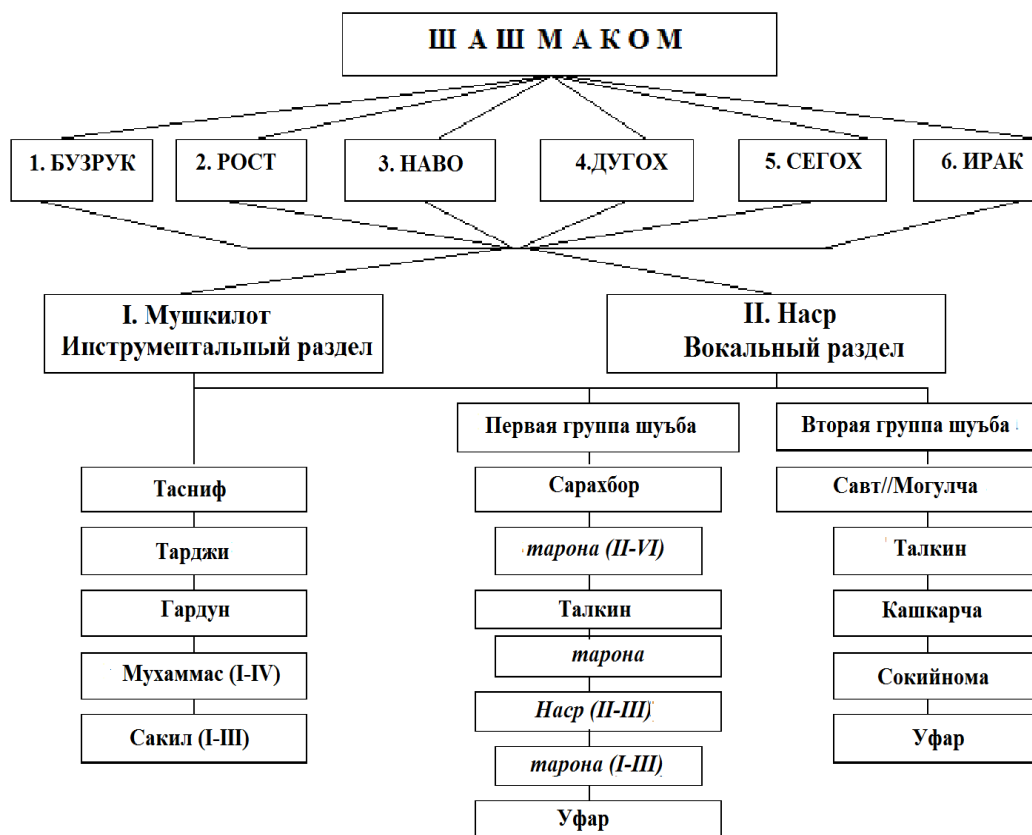
Между тем в общественном музыкальном мышлении той эпохи стали происходить существенные изменения. В частности, результатом многовекового «слухового отбора» явилось значительное расширение зон слухового восприятия интервалов. (Как показали акустические наблюдения Л.Коваля, многие интервалы дошедших до нас образцов узбекской традиционной музыки характеризуются весьма широкими границами интонирования (7). И, как следствие этого, интервалы с качественной величиной в 24 цента, утрачивая свою самостоятельную эстетическую ценность, стали восприниматься как проявление вариантных качеств тонов (ступеней) лада. Этот процесс, особенно усилившийся начиная со второй половины XVI века, в последующие XVII – XVIII века завершился тотальным интонационным кризисом высокоорганизованной музыкальной Системы, о чем справедливо писали многие авторитетные исследователи макомов и мугамов (4, с.18; 5, с.83-84; 9, с.116-122; 11, с.7-9; 12, с.73).

И, действительно, все интонационные изменения эпохи нашли свое отражение в звуковысотном строении Двенадцати макомов и, прежде всего, затрону-

ли её фундаментальную основу, в силу чего 17 тоновый звукоряд Сафиуддина Урмави теряет свое практическое (следовательно, и теоретическое) значение. Во всяком случае, в трактатах «Рисолаи мусики» Наджмиддина Кавкаби Бухори (XVI в.) и Дарвиша Али Чанги (нач. XVII в.) – главных научных трудах по музыке того исторического периода, он (звукоряд Сафиуддина) вовсе не упоминается (6, с.50-51). Теперь, главенствовавший в макомах координативный принцип строения модальных звуковысотных структур начинает подчиняться субординативному (иерархическому) принципу: обостряются ладовые тяготения ступеней, дифференцированные на основные и подчиненные, устойчивые и неустойчивые; относительно стабилизируется высотный уровень ладов. В отличие от координативного принципа, т.е. равнозначно взаимодействующих между собой всех тонов, составляющих напев ступеней, субординативный принцип предполагает «их иерархическую соподчиненность» (3, с.171-174).

Такого рода качественные изменения и накопления в ладовом мышлении, в итоге, закономерно привели к установлению в Системе макомов новой, точнее, ладотональной организации звуковой материи. Здесь следует заметить, что интонационно-латентные явления, наблюдаемые в континентальном культурном пространстве исламской цивилизации, в свое время имели эпохальное значение, в чем можно усмотреть проявление универсальных, общечеловеческих законов развития музыки. Ибо, музыка Востока и Запада, при всех не требующих доказательств различиях, видимо, все же имеет общие закономерности, общие стадии развития ладового мышления. Хронология его основных (переломных) этапов, в основном соответствует друг другу. Так, например, формирование ладово-централизованной системы в западноевропейском искусстве также относится к XVI веку, и, начиная с этого момента все дальнейшее его развитие в XVII-XVIII вв. идет по «принципу централизованного единства» (11, с.112-114). В принципе, по этому же пути шло развитие и в профессиональной музыке Востока. Правда, формы их проявлений здесь несколько иные, обусловленные системой монодии.

Формирование в середине XVIII века при дворе Бухарского эмира цикла Шашмаком ознаменовало окончательный поворот от модального принципа звуковысотности в пользу утверждения на практике ладотональной системы. Думается, что именно ладотональная основа сыграла решающую роль в формировании монументального по своей архитектонике Бухарского Шашмакома. Иначе, вряд ли можно было бы построить беспрецедентный по своим масштабам целостный суперцикл, не достигнув централизованного тонального мышления. Благодаря ладотональной организации звукового материала возникла реальная возможность объединения в одно целое многочисленных инструментальных и вокально-инструментальных образцов профессиональной монодии.



Здесь следует оговориться, что с установлением ладотональной организации в Системе Шести макомов принцип модальности не исчезает бесследно, он по-прежнему проявляет себя и, в особенности, в форме переменности ладов и ступеней. Но теперь все его действие строго подчинено единому звуковому центру, и потому все виды переменности ступеней и лада в своей основе централизованы.

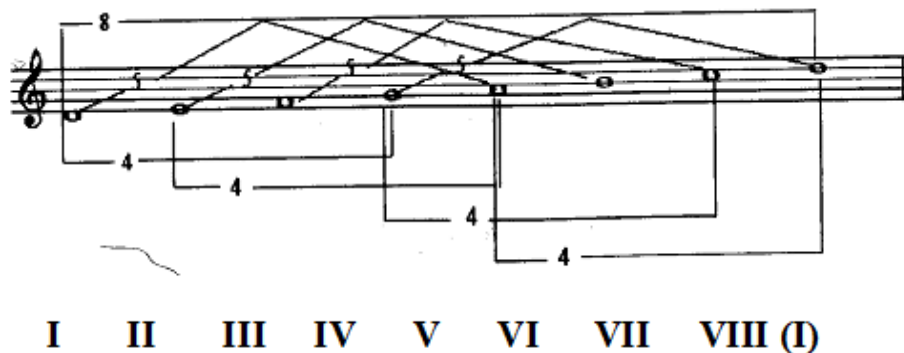
Бухарские макомы (Шашмаком) в полной мере унаследовали от Системы Двенадцати макомов весь возможный ценный звуковой материал, включая совершенные звукоряды, мелодические модели, метроритмические формулы (усули), а также методы использования классической поэзии системы аруз, вытеснив, при этом, уд в качестве основного (ведущего) инструмента профессиональных музыкантов-макомистов. Теперь на его роль претендует танбур – струнно-щипковый инструмент.

Как известно, уд имел важное функциональное значение в «процессе становления и развития Дувоздахмакома (т.е. Системы Двенадцати макомов – О.А.). Танбур же свою функциональную значимость проявил несколько позже, в эпоху позднего средневековья, уже в процессе формирования системы Шашмакома» (1, с. 338).

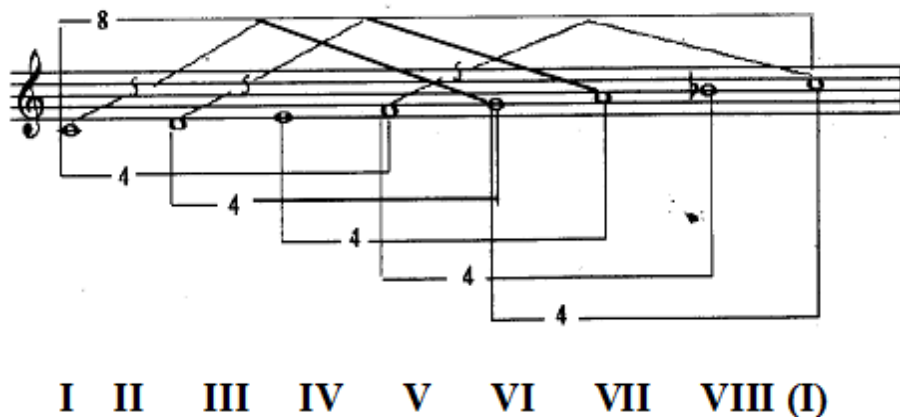
Это очень важный момент в осмыслении ладовой организации Шашмакома, поскольку она «во многом обусловлена структурными особенностями шкалы танбура» (1, с.338). В этом плане обращает на себя внимание шесть

совершенных ладовых звукоряда, составивших фундаментальную звуковысотную основу новой системы макамов:

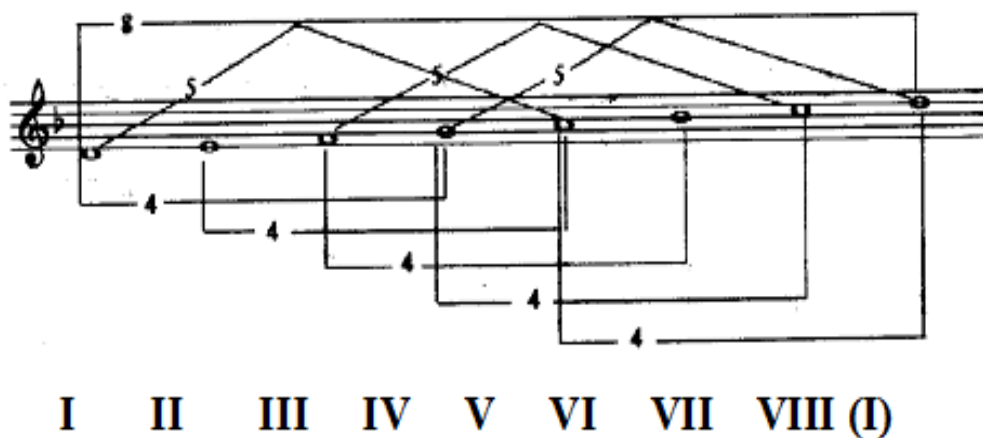
БУЗРУК



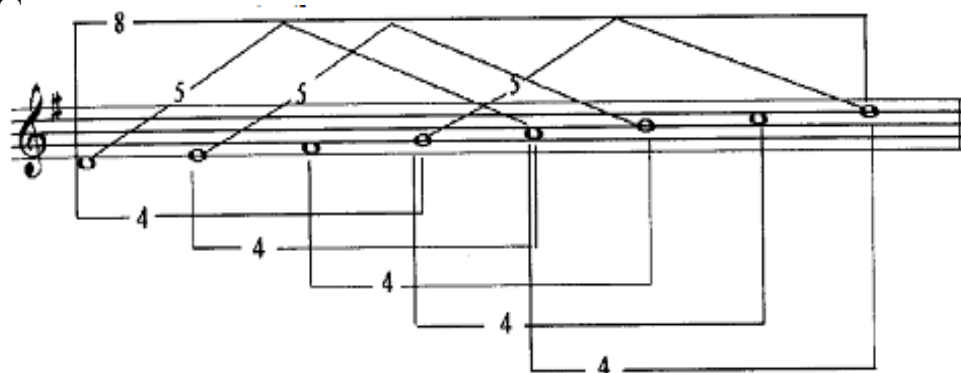
РОСТ



НАВО

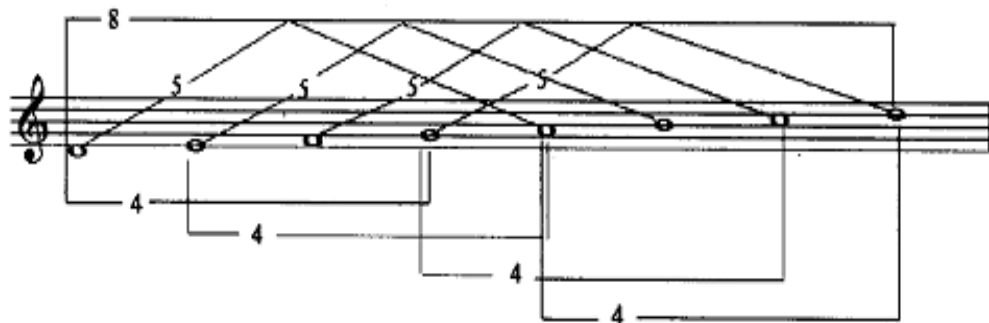


ДУГОХ



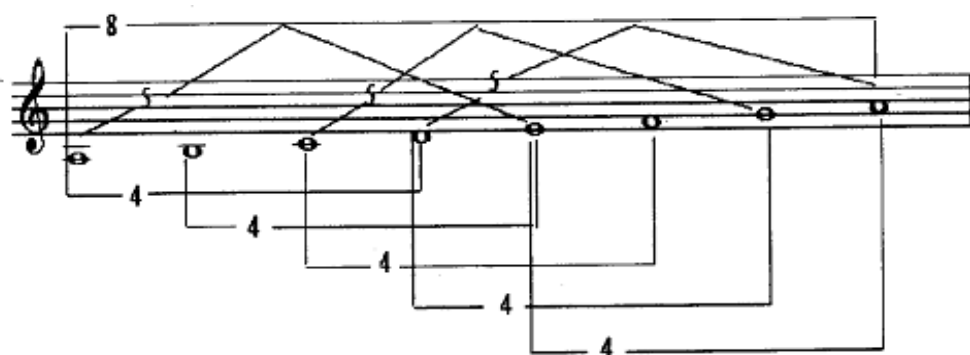
I II III IV V VI VII VIII (I)

СЕГОХ



I II III IV V VI VII VIII (I)

ИРАК



I II III IV V VI VII VIII (I)

Эти ладовые звукоряды, в отличие от своих первоисточников, в Шашмакоме обрели свое стабильное высотное положение. В этом специалисты усматривают и особую “заслугу” танбура – ведущего инструмента в исполнительском искусстве Шашмакома, на грифе которого были строго канонизированы все местоположения шести макомов.

Вместе с тем каждый из них, имея в своем составе по 9 консонирующих интервалов (*зул кулл, зул хамс, зул арбаъ*) при 8 тонах, более чем совершенен и гармоничен, что является для человеческой души источником облагораживания, возвышенной одухотворенности и радости (8, с.18).

Таким образом, гармоничные в своем звуковысотном строении эти ладовые звукоряды являются тем важнейшим фундаментом, на котором базируются многочастные инструментальные и вокальные циклы Бухарского Шашмакома. При этом идейная и ладоинтонационная основа макомов концентрируются в их первых (заглавных) частях. Таковыми в инструментальном разделе «Мушкилот» являются части, под наименованием Тасниф, а в вокальном разделе «Наср» – Сарахбор.

Эти заглавные каждого из родовых разделов соотносятся с последующими частями циклов как *асл-фар* (*асл* – араб. – основа; *фар* – ветвь). Например, в инструментальном разделе в роли *асл* выступает Тасниф (араб. Классифицированный), где излагается основной источник (оригинал) интонационного генотипа, классифицируются логические принципы его развития на основе совершенного лада и другие структурно-составляющие, имеющие основополагающее значение для последующих частей цикла. Вместе с тем, в ветвях (*фар*) допускается метроритмическое изменение и вариантное развитие исходного оригинала.

В вокальном разделе аналогичную роль (*асл*) по отношению к последующим частям выполняет Сарахбор каждого из макомов. В частности, в них выражается основная музыкальная идея макома, формируются поэтапные стадии развития мелодической темы и ее кульминационная зона, завершающаяся обретением новой «звуковой информации». Все это имеет важное значение для построения последующих «ветвей», в роли которых преимущественно выступают трансформированные на ладотональной основе шувба Системы Двенадцати макомов. Но, в отличие от Сарахборов, они базируются не на основном ладе макома, а подчиняясь ладовой «драматургии» цикла, выступают как его отдельные ладовые «ответвления».

В разделы Шашмакома вошли и те звуковысотные структуры Системы Двенадцати макомов, которые по своим центовым показателям были близки тому или иному основному ладу Бухарских макомов. Чаще всего разницу между ними составляли интервалы комматического значения (24 ц.), которые к тому времени, с расширением слухового восприятия интервальных зон, начали нивелироваться как значимые звуки, и, воспринимались скорее, как красочное колебание одного и того же тона. Видимо, вследствие такой звукорядной близости маком Ушшок оказался в макомном цикле Рост, составляя миксолидийскую основу инструментальных и вокальных частей под наименованием «Ушшок»

(Мухаммаси Ушшок, Талкини Ушшок, Насри Ушшок, Уфари Ушшок, Савти Ушшок и др).

В вокальном разделе Рост встречается еще один из 12 макомов – Бусалик. Но его звукорядное «присутствие» здесь выявлено лишь в двух образцах – Наврузи Сабо и Талкинчаи Наврузи Сабо.

Другой маком из числа 12 макомов Хусайний оказался «востребованным» сразу в двух макомных циклах – Наво и Дугох Шашмакома. Его близкое к макому Наво эолийская окраска составила звуковую основу инструментальной части Мухаммаси Хусайний и *шуъбе* Хусайний Наво.

В цикле Дугох маком Хусайний имеет место лишь в одной вокальной части – Хусайний Дугох. Но здесь звук VI ступени проявляет неустойчивость, временами повышаясь на полутон, что придает ему окраску дорийского лада.

Маком Хиджаз, с дорийским наклоном, выступает в виде важной звуковой основы Сарахбори Сегох и других частей макомного цикла Сегох. При этом само наименование «Хиджаз», за редким исключением, в данном цикле почти не используется.

В Шашмакоме не сохранилось и наименование «Зангула» – одного из числа 12 макомов. Но его звуковая основа присутствует в Сарахбори Дугох.

Аналогично обстоит дело и с макомом Рохаби – его звукоряд служит фундаментальной основой *шуъбе* Насруллои, но при этом само наименование отсутствует. Вместе с тем, в исследуемых макомах вовсе не удалось обнаружить наличие звуковых основ двух составных Дувоздахмакома, под наименованиями Исфакан и Зирафканд. Возможно, они вышли из употребления. Зирафканд, например, будучи одним из известных 12 макомов, содержал в своем звукоряде последования сразу двух полутонов (в 114 и 90 ц.), что не свойственно природе узбекской и таджикской музыки.

Эти наблюдения логично подводят к тому, что Бухарский Шашмаком, являясь закономерным преемником звуковысотной основы Системы Двенадцати макомов, на ладотональной основе обобщил все значимые ее музыкальные ценности и, соответственно, на новом уровне музыкального мышления выразил концепцию «совершенного человека». В этой связи подчеркнем, что ее идейно-семантическая основа буквально пронизывая все основные образцы (как инструментальные, так и вокальные) Шашмакома, проявляет себя как на уровне одной, отдельно взятой части, так и на уровне различных циклов. При этом гармония микро-макромиров достигается в соответствии с новым звуковысотным строением суперцикла на разных масштабных уровнях.

Прежде всего приковывают внимание начальные интонационно-мелодические построения (моноинтонационные комплексы), которые являются носителями основной семантической нагрузки каждого макома и выполняют в форме целого функцию музыкальных тем. (В дальнейшем изложении в качестве синонима макомной темы будут использованы такие понятия, как «монотема», «макомная монотема» и просто «тема»). Каждая из этих тем по-своему выражает особое любовно-страстное состояние, называемое в терминологии тасаввуфа

джазбаи ишк. При этом каждый маком строит свою звуковысотную организацию на основе одной, главной монотемы, которая в сравнительном срезе символизирует образ путника (*салик*, *мюрид*). Все остальные «новые» интонационные образования, возникающие в ходе горизонтального (отдельные части) и вертикального (на уровне цикла) развития, имеют с ней (монотемой) субстанциональную связь и, потому они не привносят в общее русло свойства драматургии тематического контраста.

В макомах действует «драматургия» иного порядка: монотемы способствуют погружению во внутренний мир микрокосмоса, где изначально противостоять друг другу «дух» (*рух*) и «я», «эго» (*нафс*) человека. (Нафс – низменное желание и страсти человека). «Борьба» этих двух начал определяет суть этой «драматургии». Однако в макомах это противостояние не передается сопоставлением и противопоставлением различных по характеру музыкальных тем, а получает свое выражение в постепенном освоении («преодолении») семи основных ступеней лада, символизирующие семь барьеров *нафс*, стоящих на пути духовного самосовершенствования.

В этом ладоинтонационном процессе важное полифункционально-содержательное значение имеет благозвучный ладовый звукоряд, где каждый его тон, становясь как «единственная единица» (выражение Г.Шамилли), служит определенным препятствием «эго-барьера» и, одновременно, выступает в роли опорной ступени монотемы на пути «духовного вознесения» к совершенству.

Так, с изложением на его основе монотемы макома образ путника (*салик*) получает свое первичное выражение. На примере макомных тем наблюдается особая семантическая направленность музыки: это глубоко личностно-медитативный, в высшем смысле любовно-страдающий образ, наполняющийся с «завоеванием» каждой новой ступени и, следовательно, «преодоления» очередного тона-препятствия на пути к цели, все новым и более возвышенным содержанием. В этом, восходяще-волнообразном контуре развития, монотема последовательно (по порядку – I, II, III, IV и т.д.) опираясь на завоеванные ступени совершенного ладового звукоряда – символа пути тарикат, доходит до экстатического состояния «важд», постижение которого слушателем ощущается как «озарение».

Здесь звукорядный аспект принципа модальности своеобразно проявляет себя в виде переменных опорных тонов монотемы, которые по своей значимости и функции различны. В этой связи предлагается следующая дифференциация опорных ступеней лада:

а) главный опорный тон (тоника) – чаще всего с него начинается и заканчивается все звуковое пространство;

б) опорный тон или опорные тоны, близкие по своим функциям к главному опорному, довольно часто и долго звучащие звуко-ступени. Проявляются, как правило, с первого экспонирования макомной темы;

в) полуопоры – тоны, уступающие по своей долготе звучания опорным тонам, но выступающие в виде локальных опорных звуков в процессе регистрового развития темы.

Исследование основных ладов Бухарского Шашмакома в данном срезе опорности тонов дала следующую картину: (О главный опорный тон; тоника; опорный тон; полуопорный тон.)

БУЗРУК



РОСТ



НАВО



ДУГОХ



СЕГОХ



ИРАК



В макомном (реальном) интонировании «завоевание» монотемой опорных ступеней лада в их строгой последовательности осуществляется не механически, а имеет свои специфические формы проявления, связанные с закономерностями музыки. В нижеследующих пунктах отдельно выделены наиболее характерные в этом плане моменты:

1. Продвижение монотемы по ступеням совершенного звукоряда осуществляется не схематично, но реализуется в волнообразных, восходяще-нисходящих вариантах интонационного развертывания, что согласуется с природой монодии. В этом процессе базисным интервалом выступает секунда. Но, в пределах уже освоенных («завоеванных») темой звуко-ступеней допускаются интонационные ходы на терцию, кварту и более широкие интервальные «шаги».

2. Частые опевания опорных тонов, располагающихся в нижнем, среднем и высоком регистрах лада, каждый раз с последующим возвратом к исходному тону, обволакивают монотему во все более нарастающие волнообразные круги.

3. Первое изложение (экспонирование) монотемы в начале «пути» обычно ограничивается звуковым объемом кварты-квинты, соответственно, на этом этапе выявляются те опорные звуки, которые находятся в данном диапазоне. С выявлением здесь верхней опорной ступени (например, звука IV ступени), монотема не продолжает свое восходящее развитие за новой опорной «ступенью», а постепенно возвращается к исходному тону, что вызвано желанием утвердить в сознании слушателя его главенствующую роль.

4. Последующее изложение монотемы, особенно в вокальных частях макомов, может начинаться с того самого верхнего звука, выявленного в качестве опорного в предыдущем её развитии и находящемся по отношению к главному тону на кварту или квинту выше. При этом возникающие на грани двух построений «пассивные» интервальные скачки не являются отступлением от норм последовательного использования ступеней совершенного звукоряда, ибо, эти квартовые или квинтовые интонационные ходы, как уже было отмечено выше (1 пункт), происходят между освоенными темой звуко-ступенями. На тех же основаниях используются и «активные» интервальные скачки внутри того или иного интонационного построения.

5. Монотемы, начинающиеся с I ступени лада, в своем развитии более последовательно опираются на звуко-ступени совершенного лада. С утверждением верхнего октавного звука в значении опорного тона допускается более свободное развитие тематического материала.

6. Моноинтонационные комплексы заглавных частей инструментальных разделов «Мушкилот» в своем первоначальном изложении не всегда «выдают» (проявляют) требуемые классификационные характеристики монодических (макомных) тем. Например, не редки случаи, когда основное интонационное построение первых частей инструментального раздела начинаются с III или же IV ступени лада. Очень часто эти явления обусловлены изначальной природой (характеристикой) интонационных генотипов, в особенности, нисходящих генотипов, выступающих здесь в качестве тематической основы того или иного макома. В силу этого последовательное их развитие по методу маком-тарика происходит несколько в ином ключе. Становление их в этом качестве происходит постепенно, по мере развития интонационной основы.

Такого рода «отступления» от устойчивых норм классических канонов тоже имеют свою логику: они (нисходящие интонационные построения) как бы демонстрируют древние корни мелодических источников, показывают изначальное

состояние «оригинала», который в контексте целого явно выглядит «несовершенным». Поэтому прилагается немало «творческих усилий» по их преобразованию и, это продолжится до тех пор, пока они в процессе интонационного развертывания и переинтонирования не обретут качественно новую тематическую основу, целесообразную для вышеописанного макомного метода (принципа) развития.

Таким образом, макомная тема (монотема), в своем развитии базирующаяся на опорных тонах совершенного ладового звукоряда, первоначально излагается в нижнем регистре лада, затем претерпевая вариантное изменение в зоне среднего регистра и расширяя свой звуковой объем до октавы за счет подключения новых звуковых групп и выявления опорных и полуопорных тонов, достигает в верхнем ладовом регистре своей кульминационной фазы, где проявляя свои новые качества в виде новых тематических образований и знаменуя тем самым высшую стадию в становлении формы целого, исчерпывает себя и сравнительно быстро ниспадает к исходной точке.

На уровне различных циклов важным средством активизации монотем выступают и метроритмические формулы – *усули*. Все кардинальные изменения темы, означающие одновременно и её развитие на разных уровнях происходят во многом благодаря изменению их усульных основ. Ибо, в них изначально запрограммирована определенная тенденция развития по принципу “от простого к сложному, от малого круга к большому кругу”.

Эта характеристика моноинтонационных комплексов дает лишь моделированное представление о структурообразующей функциональности макомных монотем. Но реальное их интонирование во временном пространстве выглядит гораздо богаче и разнообразнее. Также, в практической реализации характеризуемого духовного процесса важную роль играют и музыкальные инструменты. Однако, здесь используются не все национальные инструменты, особенно, громкозвучающие, а целесообразны лишь те, которые способствуют погружению во внутренний, духовный мир человека.

Согласно многовековой традиции, в исполнении звуковысотной (мелодической) линии макомов ведущим инструментом выступает танбур, а стабильно повторяющиеся метроритмические формулы (*усули*) извлекаются на дойре. Эти же инструменты в данном контексте имеют важное сакральное значение. В частности, танбур, с его сравнительно длинным грифом и поперечно надвязными на нем ладками, символизирует многоступенчатые уровни духовного пути тариката.

При этом, извлекаемые на танбуре, но неповторимые на других инструментах, тончайшие интонационные нюансы и мелизматические украшения («нола» и др.) «вызваны к жизни» стремлением как можно адекватно выразить особое любовное состояние *джазба*. Все это семантически «одухотворяет» и наполняет «любовной» энергетикой монотему независимо от ее интонационного генотипа, благодаря чему она становится способной на высокий «полет».

Мельчайшие, но весьма значимые в осмыслении макомной идеи эти исполнительские моменты и связанные с ними эмоциональные состояния в полном объеме не поддаются нотописи, а полноценно выражаются лишь в «живом»

творческом акте. Потому и в процессе традиционного обучения «устоз-шоғирд» эти музыкальные ценности передаются от учителя к ученику в «живом контакте», т.е. путем устной передачи, «от сердца к сердцу» – по выражению самих макомистов. Это положение следует учесть при ознакомлении с нотными изданиями макомов.

Ударный инструмент дойра, имеющая форму овального круга, символизирует космос, а исполняемые на ней разные по характеру и сложности усули (метроритмические формулы) служат выражению различных состояний «путника» и стадии его духовного подъема. Таким образом, струнно-щипковый танбур и ударный инструмент дойра несут в себе, соответственно, две фундаментальные (основные) «нагрузки» макомов – мелодическую и метроритмическую организации музыкального материала.

В исполнительской практике бухарских музыкантов также утвердился и камерный ансамбль в составе *танбура, ная и дойры*. В данном случае най символизирует душевную чистоту и любовную разлуку суфиев, и, поэтому его включение в состав камерного ансамбля еще больше усиливает передачу эмоционально-духовного состояния «путника».

Также, следует заметить, что если сольная и ансамблевая формы инструментального исполнительства главенствуют в разделах «Мушкилот» Шашмакома, то в вокальных его разделах «Наср» на первый план выступает приятный человеческий голос. Ибо, «в красоте поющего является предпосылка духовного счастья» (Рузбихан). Благодаря такому голосу певца-хафиза (певец-хафиз – обладающий приятным, сравнительно сильным, широкого диапазона голосом и феноменальной памятью, знающий наизусть помимо музыки Шашмакома и многочисленные бейты классических восточных поэтов, музыкант) макомные монотемы обогащаются новыми чертами тембровой окраски, семантика их структур наполняется глубинным философским смыслом, вследствие чего каждый составляющий звук становится более содержательным и значимым, а их экономные восходящие «шаги» – возвышенными и одухотворенными.

Итак, монотема, изложенная в самом начале макома, преодолевая "определенные препятствия и трудности" в инструментальном разделе "Мушкилот", начинает затем свой "победный путь" развития в вокальном разделе "Наср". Здесь, благодаря голосу певца-хафиза, она обретает новые черты тембровой окраски и последовательно демонстрирует свои качественные изменения в таких вокальных частях, как "Сарахбор", "Талкин", "Наср" и "Уфар". Словом, все движение макомной монотемы как по горизонтали (на уровне частей), так и по вертикали (на уровне циклов) семантически целенаправленно на осуществление духовной связи человека с миром Абсолютной Красоты и Истины в экстатическом состоянии.

Таким образом, всеобъемлющее учение суфизма, воспринимающее все явления земной жизни и космоса, человека и природы во взаимосвязи и единстве, породило в музыке особый (макомный) тип музыкального мышления, в котором разительно не схожие, интонационно ограниченные структуры, подвергаясь глубокому переосмыслению, переинтонированию и макомному методу развития,

достигают высокого художественного уровня и функционируют внутри Системы как единый, целостный организм.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Абдурашидов А. Уд и танбур – носители двух систем макового искусства. / Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: история и современность. Тезисы докладов и сообщений. Душанбе, Дониш, 1990, 337-339 с.
2. Абдурашидов А.А. Танбур и его функции в изучении ладовой системы Шашмакома. (автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения). Ташкент, 1991, 26 с.
3. Алексеев Э. Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни) / Э. Е. Алексеев. М., Музыка, 1976, 273 с.
4. Гаджибеков Уз. Основы азербайджанской народной музыки. Баку, Язычы, 1985, 143 с.
5. Джами А. Трактат о музыке (пер. с перс. А.И.Болдырева, ред. и комментарии В.М.Беляева). Ташкент: АН УзССР, 1960, 111 с.
6. Ибрагимов О. Фергано-Ташкентские макомы. Ташкент, MEDIA LAND, 2006, 175 с.
7. Коваль Л.Г. Интонирование узбекской традиционной музыки. Ташкент, Фан, 1990, 136 с.
8. Низамов А. Суфизм в контексте музыкальной культуры народов Центральной Азии (автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения). Ташкент, 1998, 36 с.
9. Ражабов И. Макомлар масаласига доир (на узб. яз.). Тошкент, Ўзадабийнашр, 1963, 301 с.
10. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., Музыка, 1973, 440 с.
11. Фитрат. Ўзбек классик мусикаси ва унинг тарихи (на узб. яз.). Тошкент, Фан, 1993, 56 с.
12. Юнусов Р. Узбекские макомы (на узб., рус. и англ. яз.). Ташкент, O'zbekiston НМИУ, 2018, 158 с.

Okilxon İBRAHİMOV

Özbəkistan Respublikasının İncəsənət
İstitutunun baş elmi işçisi
Sənətşünaslıq doktoru
Özbəkistan
Email: okilxoni@bk.ru

BUXARA ŞAŞMAKOMUNUN LAD VƏ İDEYA DAVAMLILIĞI MƏSƏLƏSİ

Xülasə: Melodik modellər və metroritmik formullar (usuli) da daxil olmaqla On iki makam Sistemindən miras qalmış modal səsdüzümlərinin bütün əhəmiyyətli dəyərlərini lad ətrafında vahid musiqi sisteminə birləşdirmiş Buxara Şaşmakomu bütün bunları yeni musiqi təfəkkürü səviyyəsində ümumiləşdirməklə “kamil insan” konsepsiyasını ifadə etmişdir. Bu zaman Şaşmakomun əsasını təşkil edən altı mükəmməl səsdüzümü monomövzuların makam inkişaf metodu sayəsində yüksək bədii səviyyəyə çatmaqla sistemdə vahid, bütöv orqanizm kimi fəaliyyət göstərmiş və bununla da dinləyicilərə yüksək zövq aşılayacaq qədər təsir göstərməsi üçün mühüm musiqi əsası qoyulmuşdu.

Açar sözlər: makam, muğam, sufizm, səsdüzümü, modallıq, lad, tonallıq, Şaşmakom, ənənə, müşkilot, nasr, tanbur, doyra, üsul

Okilhon IBRAHIMOV
Doctor of Art. Uzbekistan

TO THE QUESTION OF MODE AND IDEOLOGICAL CONTINUITY OF THE BUKHARA'S SHASHMAKOM

Summary: *Bukhara's Shashmaqom, all possible significant sound material which inherited from the system of twelve maqom, including modal type of sound ranks, melodic models and meter-rhythmic formulas (usuli), on a mode-tonality basis united these values in a uniform musical system, respectively, at the new level of musical thinking generalized and expressed the concept of "the perfect person". At the same time, six perfect sound rows which made the sound high-rise base of Shashmaqom acted as the major musical basis for the improving impact of monosubjects on the listener which thanks to a maqoms method of development, reach high art level and function in the system as a uniform, complete organism.*

Keywords: *maqom, mugham, sufizm, sound row, modality, harmony scale, tonality, Shashmaqom, traditions, mushkilot, nasr, tanbur, doyra, vocal and tool*

Rəyçilər: *sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova
sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Ülkər Əliyeva*