

## ИЗ ИСТОРИИ УЗБЕКСКОЙ МУЗЫКИ

Сайдалиев Ю.А. Email: Saydaliev17104@scientifictext.ru

Сайдалиев Юсуфхон Аслонович - старший педагог,  
кафедра исполнительства на народных инструментах,  
Государственная консерватория Узбекистана, г. Ташкент, Республика Узбекистан

**Аннотация:** в целом художественный смысл узбекской классической музыки в том, что это высокое в понимании подтекста искусство (красота, гармония) для восприятия. Чем совершеннее исполнитель (музыкант) и слушатель, тем больше будет удовольствия, наслаждения в этом процессе постижения музыки и стиха.

В эпоху мусульманского Ренессанса (X - XI вв.) музыка входила в систему математических наук: единицы музыкального измерения – тона и интервалы, определялись с помощью числовых соотношений. При этом постоянной и неотъемлемой частью музыкознания была наука о музыкальных инструментах. Различные их описания имеют место в больших и малых трактатах о музыке, начиная с Аль-Кинди, Фараби, Ибн Сины – вплоть до последних музыкальных сочинений традиционного характера.

**Ключевые слова:** инструмент, выразительные возможности, классическая музыка, традиция, мелодия, звук, тон.

## FROM HISTORY OF UZBEK MUSIC

Saydaliev Yu.A.

Saydaliev Yusufkhon Aslonovich - Senior Teacher,  
DEPARTMENT "PERFORM ON PUBLIC INSTRUMENT",  
STATE CONSERVATORY UZBEKISTAN, TASHKENT, REPUBLIC OF UZBEKISTAN

**Abstract:** but as a whole artistic sense of the Uzbek classical music in that it high in understanding the underlying theme art (the beauty, harmony) for perception. Than совершеннее performer (the musician) and listener, that will more be a pleasures, enjoyments in this process of the understanding of the music and verse.

In epoch of the moslem Renaissance (X-XI vv.) music logined the mathematical sciences: units of the music measurement - a tone and intervals, were defined by means of numeric correlations. Herewith constant and integral part музыкознания was a science about music instrument. Different their descriptions exist in greater and small disquisition about music, as from scarlet-Kindi, Farabi, Ibn Sina - up to the last music compositions of the traditional nature.

**Keywords:** instrument, expressivenesses, classical music, tradition, tune, sound, tone.

УДК: 78.071(075)

Формы и конструкции инструментов – результат вековых поисков музыкантов совершенства тембро-акустических возможностей, приспособление к себе орудий своей профессии. А звукоряды, устоявшиеся на них – это тоже результат естественного отбора не одного поколения музыкантов-исполнителей и слушателей, словом, материальное воплощение этапов истории музыкальной культуры.

Да и всякий инструмент, в сущности, рождается из нужд практики, как воплощение опыта многих поколений музыкантов. Кайрак, дойра, най, чанг, кобуз (варган) и другие инструменты известны с незапамятных времен. За каждым из них скрыта длительная история поиска адекватного выражения тончайших нюансов человеческой души, путь совершенствования выразительных возможностей.

Во всем мире хорошо известен инструмент под названием уд. Полагают, что название это связано с материалом, из которого он изготовлялся – уд (алоэ), священное дерево, которое использовалось для получения лечебных и ароматических средств. Он получил широкое распространение далеко за пределами мусульманских стран: в Китае, например, он известен под названием *типа*, а в Европе – *лютня* (производное от арабской формы *аль-уд*).

В эпоху мусульманского Ренессанса (X-XI вв.) музыка входила в систему математических наук: единицы музыкального измерения – тона и интервалы, определялись с помощью числовых соотношений. При этом постоянной и неотъемлемой частью музыкознания была наука о музыкальных инструментах. Различные их описания имеют место в больших и малых трактатах о музыке, начиная с аль-Кинди, Фараби, Ибн Сины – вплоть до последних музыкальных сочинений традиционного характера Муллы Бекджана Рахман-оглы, Мухаммада Юсуфа Девон-зода, Абдурауфа Фитрата и новейших изысканий в области центрально-азиатской музыкальной органологии Муллы Бекджана, Беляева, Караматова, Вызго, Малькеевой).

Подобный интерес был обусловлен философскими представлениями о том, что музыкальные инструменты являются объективным отражением музыкальной деятельности. Говоря словами Фараби,

становление музыкальных инструментов происходит сначала на практике. Их тембро-акустические характеристики, звукоряды, тона формируются в результате непосредственной игры многих поколений музыкантов. И лишь затем они становятся предметом наблюдения и обобщения ученых.

Исходя из постулата о том, что музыкальные инструменты являются результатом и обобщением музыкального опыта, Фараби дал научное описание всех основных видов классического образца мусульманского мира: уда, танбура двух разновидностей – багдадского и хорасанского, рубаб, конуна, органума (органа), ная, сурная и других [1, 10]. И главенствующее место в этом ряду занимает уд. Именно на его основе излагаются важные теоретические положения относительно звуковысотной организации музыкальной материи и её связи с объективной практикой.

В музыкальных трактатах Абдулкадыра Мараги описывается более сорока разновидностей музыкальных инструментов, а в книжной миниатюре приводятся изображения большинства из них. Все это свидетельствует о небывалом подъеме музыкальной культуры эпохи Темура и темуридов в целом, о взаимообогащении и синтезе на местной почве самых различных традиций, породивших богатейшую палитру инструментальной классической музыки своего времени.

Традиционная классическая музыка Центральной Азии с момента становления Шашмакома ассоциируется, прежде всего, с *танбуром*, *дугаром* и *дойрой*. Разновидности этих инструментов известны у многих народов и далеко за пределами региона. Но в их тембро-акустическом устройстве, в мелодиях и ритмах, так же, как и на живописных фресках Афрасиаба, в лазурной мозаике мечетей и минаретов Бухары и Хивы выражено своеобразие музыкального духа этого края.

Известно, что музыкальная культура народов Центральной Азии складывается из двух больших пластов: оседлого и кочевого. Их непосредственная связь во многом порождает своеобразие уклада жизни и культуры народов региона. Музыка городских и кочевых традиций, при всем тесном взаимодействии, имеет немало заметных отличий.

Конкретно одно из них прослеживается на примере ударных инструментов в городской культуре. Действительно, при всем богатстве и разнообразии туркменского, казахского, киргизского традиционного исполнительства, ударные инструменты в них ныне не занимают приметного места и не осуществляют важной художественной функции. В узбекской же и таджикской музыке имеет место их широкое разнообразие: дойра, нагара, сафоил, кайрак, занг и другие. И, соответственно, применение их принципиально иное.

Инструментарий узбекской классической музыки характеризуется многообразием не только ударных, но и струнных и духовых инструментов, сопряженных с непосредственным исполнением самих мелодий. Особое же место среди них занимает танбур, который является символом совершенства и наиболее близким к «идеальному музыкальному инструменту» – человеческому голосу. Танбур, со спецификой его микро-интонаций (нола) и штрихов (зарбов), во многом является воплощением своеобразия макамов. Инструмент этот, прошедший длительный путь эволюции и совершенствования в творчестве профессиональных музыкантов, имеет богатую и обширную историю.

Существуют различные толкования этимологического значения слова *танбур*. По одному из них, оно состоит из двух корней: *тан* и *бур*. *Тан* означает тело, а *бур* – повелительное наклонение глагола *буридан* – резать, раздирать. И слово, в общей сложности, обретает смысл *раздирающее тело*. Другая версия, высказанная профессором Фитратом в книге «Узбекская классическая музыка и её история», гласит о том, что слово *танбур* представляет измененную форму названия ныне известного узбекам музыкального инструмента домбры [2, 26].

Церемониальный Шашмаком представлял собой строго канонизированную дворцовую музыку, пышную и утонченную. По своему внутреннему содержанию ритуал музыкального поклонения, как любое сакральное действие, изначально не подлежал тиражированию. И, следовательно, нарушение его устоев рассматривалось как отступление от норм, и влекло за собою соответствующее наказание.

Местом действия церемониальной традиции Шашмакома служили изысканные светские музыкальные собрания – *меджлисы*, которые обычно устраивались при дворе эмира или домах богатых вельмож. В этом круге музицировавших Шашмаком рассматривался как сакральный ритуал – «*музикий ибодат*» (музыкальное приношение). При этом основы Музыкального Шашмакома были подчинены выработанным канонам и правилам музицирования, то есть были строго регламентированы. Следовательно, и поэтические тексты полностью подчинялись содержанию культового действия.

Для совершения подобного сакрального ритуала при дворе содержался специальный штат музыкантов, а также функционировала школа по подготовке квалифицированных певцов и инструменталистов. Поддержание высокого художественного уровня музыкального церемониала регулировал старейшина. Именно таким музыкальным авторитетом при дворах последних эмиров Бухары был Ота Джалол Носир угли, с именем которого связана последняя модель Шашмакома.

Свод макамов можно уподобить стихотворному дивану. Бессюжетные лирические стихи в диване располагаются по алфавиту. Порядок исследования, устоявшийся на практике, исходит от традиции. Традиция – *сунна* в мусульманском мировоззрении – беспрекословная норма, святость. А

преимущество традиции в искусстве обеспечивается непрерывностью взаимоотношений учителя и ученика.

Узбекская поговорка гласит: «*Чин шоғирд устоздан узмоғи керак*» («Настоящий ученик должен превзойти учителя»). Достигнуть уровня учителя – великая честь. Превзойти означает начать сначала, раствориться в учителе, а затем возродиться как мастер.

Много общего можно найти в логике строения лирических стихов и макамов.

Как и всякое упорядочение, классификация ладовых структур предполагает некую абстрагированность, схематизацию, отбор наиболее типичных свойств. В этой типизации на первый план выдвигается общность звуковой основы. Таким образом, звуковая схема предстаёт первичным признаком лада, базой для ладовых взаимоотношений. Звукоряд как исходная формула того или иного лада совершенно чётко осознаётся, прежде всего, самими носителями макамов. Профессиональные музыканты, прежде чем приступить к исполнению, тщательно настраивают свой инструмент (в исконной традиции это танбур) на определённую звуковую шкалу, как бы подготавливая себя и слушателей во вхождение в образно-эмоциональный мир предлагаемой классической музыки (Тут не столько важна подготовленность инструмента; в принципе опытный музыкант может настроить его очень быстро, прямо на ходу. Дело скорее в самом поиске путей психологического контакта исполнителя и слушателя, акте постепенного вхождения в соответствующую звуковую ауру. Маститые музыканты, такие как Тургун Алиматов, Шавкат Мирзаев и ныне, выступая перед большой концертной аудиторией, прямо на сцене подолгу настраивают свой инструмент, приковывая к себе внимание слушателей. Если того требует обстановка, исполнители имитируют многократную перестройку инструмента, пока не будет сконцентрировано всё внимание слушателя, его готовность сопереживать музыканту).

Как элемент формы, отмеченные дефиниции предстают в двух качествах. Во-первых, каждая из них обозначает относительно законченную музыкальную мысль, они являются полноправным звеном в структуре целого. К этому ряду можно отнести намуд, миёнхат, фурувард и дунастра, связанные непосредственно с поэтическим текстом. За пределами его оказывается другой пласт, включающий замзама, ханг и думча. К тому же если замзама выглядит логически завершённой музыкальной структурой, то ханг и думча, как правило, присоединяются к составу других построений. В качестве имманентного свойства для второго ряда они выступают дополнением к основным частям, средством, обогащающим мелодию.

Поэтической основой относительно законченных музыкальных структур (*намуд, миёнхат* и т.п.) обычно, является целая строфа или отдельная строка газели. Причём, эти строфы или строки могут быть использованы повторно в другой музыкальной структуре, т.е. одна и та же поэтическая основа может фигурировать в намуде и миёнхате, миёнхате и фуруварде и т.д. Важным критерием в данном случае является совпадение музыкальных и поэтических цезур: относительно законченной музыкальной фразе соответствует относительно законченная поэтическая мысль (строка, строфа).

Так, совсем не по воле музыкантов, а в результате идеологических извращений совершился обрыв в традиции устной передачи поэтических текстов из поколения в поколение. Подлинные стихи узбекской классической музыки стали выходить из употребления. Не все из введенных новых стихов успели прижиться, обрести своё естественное бытие и закрепиться в живом процессе общения исполнителей и слушателей.

Отрадно отметить, что в новых сборниках узбекской классической музыки, вышедших в последние годы, наметилась тенденция к восстановлению достоверных стихов, апробированных в практике старых школ. В этом отношении особого внимания заслуживают работы Ари Бабаханова – по созданию сводного текста старого стиля Бухарского Шашмакома.

Таким образом, музыкальная и поэтическая системы макамов обнаруживают скрытую гармонию. Музыкальная логика утверждает идею круга, нескончаемость мелодического движения. Поэзия при этом также стремится не ставить точку, а лишь отмечает многоточие...

А в целом художественный смысл узбекской классической музыки в том, что это высокое в понимании подтекста искусство (красота, гармония) для восприятия. Чем совершеннее исполнитель (музыкант) и слушатель, тем больше будет удовольствия, наслаждения в этом процессе постижения музыки и стиха.

#### *Список литературы / References*

1. Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность // Ф. Кароматов. Исполнительские традиции народов Ближнего и Среднего Востока в условиях современности. Москва, 1987.
2. *Фитрат А.* Узбекская классическая музыки и её история. Ташкент, 1993.