

**Fergano-Tashkent makom melodies**  
**Yulchieva M.**  
**Фергано-Ташкентские макомные мелодии**  
**Йулчиева М.**

*Йулчиева Муноджат / Yulchieva Munojat - заведующая кафедрой,  
кафедра традиционного пения,  
Государственная консерватория Узбекистана,  
Народная артистка Республики Узбекистан,  
г. Ташкент, Республика Узбекистан*

**Аннотация:** как известно, в искусстве не бывает ценностной шкалы. И то что Фергано-Ташкентские макомные мелодии по масштабной структуре в области развития макомов в Узбекистане, отнюдь не снижает их исторической и художественной значимости.

**Abstract:** as is well known, in art does not can be the valuable of the scale. And that, Fergano-Tashkent makom subdivisions on scale structure in the field of developments makom's in Uzbekistan, nowhere near do not reduce their history and artistic value.

**Ключевые слова:** маком, традиция, макомные мелодии, лад, ритм, звукоряд, музыкальный инструмент.  
**Keywords:** makom, tradition, makom subdivisions, harmony, rhythm, soundrow, звукоряд, music instrument.

Возрождение активного научного интереса к макому, ставшему синонимом классической музыки, обнаруживается лишь в начале XX века. Первым мощным импульсом к этому послужил выход в свет записей Успенского Бухарских макомов, опубликованных в 1924 году в Москве. Для узбекской интеллигенции этот факт становится предметом гордости. А для мировой музыкальной общественности – феноменом экстраординарного значения. Заметка, появившаяся в газете «Известия» 24 сентября 1924 года, так и называется: «Музыкальные сокровища Востока». Аналогичная информация появилась в европейской и американской прессе.

Г. Зафари был ближайшим сподвижником В. Успенского и воспринял от него многие исходные принципы музыкальной этнографии. В частности, особое внимание он уделял истокам и преемственным связям традиций макомов и отдельных школ, связанных с именами великих мастеров. Так, ведя родословную макомистов Ферганы от мастера Худайберды, Г. Зафари в самой таблице указал расхожее среди музыкантов мнение о том, что Худайберды был «выходцем из Кашгара, 18 лет изучал музыку в Ургенче, а после уехал в Фергану» («Кашкарлик, 18 йил Урганчда урганиб, Фаргонага келган»).

Это краткое свидетельство весьма важно с точки зрения генезиса макомов Ферганы. Худайберды обучался в Ургенче – бывшей столице Хорезма. С другой стороны, судя по общей хронологии поколения мастеров, представленных в таблице, время деятельности Худайберды приходится примерно на начало XIX века. То есть совпадает с периодом зарождения традиций Шашмакома.

Самым важным является тот факт, что родовые связи макомов Ташкента и Ферганы, Дутарных макомов и шуббача подтверждаются непосредственно музыкальными факторами: характером ладового строения и принципами композиционной структуры.

Наряду со многими биографическими сведениями мастеров нескольких поколений, принимавших участие в процессе адаптации узбекских макомов в Фергано-Ташкентской зоне, Гулям Зафари делает весьма тонкие замечания относительно художественного аспекта переноса музыкальных традиций из одного региона в другой: – «Все это свидетельствует о том, что на развитие нашей музыки сильно воздействовало влияние Ургенча и Кашгарии, но оно было воспринято и освоено в нашем духе, т.е. узбекизировано. Вместе с тем, это свидетельствует о наличии нашей собственной музыки. Известный ташкентский танбурист Мулла Шабарат говорит, что в наших мелодиях чувствуется больше ургенчское влияние, но не меньшее место занимает также и кашгарское влияние. Несмотря на такое двухстороннее влияние, наша музыка переработана в соответствии нашему духу и получила хорошую окраску. Она сильно отличается от мелодий Бухары, Самарканда и Хивы» [1, с. 6].

Для Фергано-Ташкентской версии, в отличие от ладовой системы Бухарского Шашмакома и Шести с половиной макомов Хорезма, характерно использование более простых ладообразований типа «Баёт», «Дугох Хусайни», «Чоргох» и других, которые в сложных системах типа Шашмакома относятся к разряду побочных ладов. Логически это объясняется тем, что в основе одного типа находятся систематические лады макомного круга. В основе другого лежат не систематические лады, то есть лады (ладообразования) как таковые, которые известны как классические мелодии, устоявшиеся в сознании музыкантов под определенными образно-символическими названиями. Отсюда происходит и родовое название Фергано-Ташкентской версии – «макомные мелодии» («маком йуллари»), то есть в них термин «маком» используется только в смысле отдельного ладообразования, а не в значении целостной системы.

Лад и ритм два главных организующих фактора макомного мышления. При этом если ритм выступает средством членения, то лад выполняет объединяющую функцию в становлении музыкальной формы.

Фергано-Ташкентской версии макамов через призмы танбура и дутара, необходимо сделать еще и следующую оговорку. Дело в том, что они являются как бы двойкой формой выражения одного инструмента. Вспомним, что у Фараби танбур значится как двухструнный инструмент, по звуковому строю весьма близкий к современным узбекским дутарам [2, с. 52]. В трактате Гератского ученого XV века этот же инструмент называется дутар [3, с. 172-175]. Великий узбекский танбурист и дутарист Тургун Алиматов (1921-2012) тоже считал эти инструменты двойким выражением единой сути.

Следовательно, в изучении макамов не тем, не другим, не третьим пренебрегать нельзя, отнюдь. Ибо один немыслим без другого. Именно поэтому, при исследовании такого тонкого аспекта макамов, как ладоинтонационный, следует учитывать и данные математической теории, и эмпирический опыт, иметь в виду зонную природу интонирования узбекской музыки и относительность ее отражения на грифе музыкальных инструментов и всякой ее нотной записи на основе диатонической (гриф танбура) или хроматической звуковой шкалы.

Принципиальное отличие ладовой основы макамов Ташкента и Ферганы от Шашмакома заключается в том, что они предстают не как система, прилегающая к шести рядам, а выступают в качестве произвольных, несистематических ладообразований, то есть ладов как таковых. Таких ладообразований в сфере макамов Ташкента и Ферганы около двадцати. Они не имеют логически выстроенного порядка. Устоявшиеся в практике названия примерно следующие: Баят, Чоргох, Дугох Хусейни, Гуляр Шахноз, Ушшок, Каландари Дугох, Сегох, Аджам, Наво, Бузрук, Ирок, Рок, Мискин, Сарбоз, Мирзадавлат, Муноджат, Шароб, Гиря, Каландар.

Одна из наиболее ярких граней, демонстрирующих самобытную сущность макамов Ташкента и Ферганы – Гуляр Шахноз. Шахноз, как известно, – это название одного из шести авазов в теории ладовых кругов, но в Шашмакоме часть под таким названием отсутствует. Этот факт лишний раз подчеркивает гетерогенную природу макамов Ферганы и Ташкента, которые восходят к более ранним истокам.

Если Шашмаком предстают как монументальный свод инструментальных и вокальных частей на основе определенной ладовой системы, то макамы Ташкента и Ферганы представляют более компактную композицию, по протяженности соответствующую примерно одному микроциклу (Сарахбор с тарана, Талкин-Наср с тарона, Савт или Мугулча с производными частями Талкин, Кашкарча, Сокийнома и Уфар) в пределах единого ладообразования.

Во избежание тритонового сопряжения ладовых устоев, Юнус Раджаби записывает все части «Баёт» с «фа дизом», а «Баяти Шерази» с «си бемоль», при тех же опорах на тех же ступенях («ре»и «фа») [4, с. 56]. Если посмотреть на нотные тексты, получается вроде какое-то не согласие. Но это только внешняя сторона, связанная с нотной записью как раз таки подвижных «лукавых» ступеней танбура, связанных с ладовой системой «Макома Наво», составной частью которого является ладообразование «Баёт».

Ритмический аспект Фергано-Ташкентской версии макамов тоже мало изучен. Дело в том, что ритмические формулы, составляющие круг Фергано-Ташкентской версии макамата, недостаточно обоснованно идентифицированы с позиции научной аргументации. В разделе монографии Исхака Раджабова «К вопросу о макамах», посвященной «Фергано-Ташкентским макомным мелодиям», их усугубленно рассматриваются, главным образом, с точки зрения метроритмической основы Шашмакома [5, с. 255-268]. А не соответствующие меркам Шашмакома метроритмические формулы трактуются почему-то как «ошибочные». Обращаясь данному тезису известного ученого макамоиста И. Раджабова, попытаемся разобраться в этом вопросе с привлечением ранее неизвестных фактов танбурной нотации, в частности, относительно Дутарных макамов.

Как известно, в искусстве не бывает ценностной шкалы. И то что, Фергано-Ташкентские макомные мелодии по масштабной структуре в области развития макамов в Узбекистане, отнюдь не снижает их исторической и художественной значимости. Узбекские макамы в целом позволяют понять процесс трансформации макомного мышления в разных исторических и социальных условиях не только в Узбекистане, но и в Центральной Азии.

### *Литература*

1. *Зафари Г.* Об узбекской музыке. Рукопись.
2. *Матякубов О.* Фараби об основах музыки Востока. Ташкент, 1986.
3. *Зайнулобиддин Хусайни.* Конуни илмий ва амалий мусики (Глава шестнадцатая. О дутаре). Душанбе, 1987.
4. Узбекская народная музыка. III том. Ташкент, 1957.
5. Ражабов Исхок. Макомлар масаласига доир (К вопросу о макамах). Ташкент, 1963.