КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ

DOI: https://doi.org/10.26176/MAETAM.2023.10.1.002

Рустамбек Абдуллаев

УЗБЕКСКИЙ МАКОМАТ И КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы взаимоотношений традиционной музыки и композиторского творчества в музыкальной культуре Узбекистана, в которой макомат в его различных аспектах проявления реализовал свои огромные креативные возможности при создании национальной стилистики в новых жанрах профессионального многоголосного искусства: в музыкально-сценических произведениях (музыкальная драма, опера, балет) В. Успенского и Г. Мушеля, М. Ашрафи, С. Василенко, Т. Садыкова, Р. Глиэра, М. Бурханова, У. Мусаева, И. Акбарова, М. Бафоева; в симфонической музыке Т. Курбанова, М. Таджиева, М. Махмудова и других.

Ключевые слова: традиция, макомат, композиторское творчество, музыкальная драма, опера, симфония

Центральным вектором развития музыкального творчества Узбекистана на рубеже XX и XXI веков является взаимодействие многовековых традиций национальной монодической музыки и новых жанров профессионального искусства европейского типа. В этом многоликом процессе Запад открыл для себя удивительную культуру макомата[1], специфические богатства узбекского мелоса и ритма. Восток же оценил возможности многообразия форм и жанров нового многоголосного творчества.

Искусство макомата – значительное явление в мировой музыкальной культуре. Созданное гением народов Востока, это искусство в своих глубоких по содержанию и разнообразных по форме вокальных и инструментальных образцах отразило психологию, мировоззрение, эстетические представления народа, их лирико-философскую сущность. Макомы, будучи формой изустно-профессиональной практики, сконцентрировали в себе наиболее значимые достижения традиционного сочинительства и исполнительства.

Сегодня в Узбекистане в связи с ростом национального самосознания возрастает интерес народа к своему историческому прошлому, все более усиливаются тенденции возрождения многовековых музыкальных традиций, сопровождаемые одновременно процессами переоценки художественных явлений. Духовная значимость узбекских макомов весьма высока: древнее искусство продолжает свою полнокровную жизнь, образуя основу репертуара не только многих традиционных профессиональных коллективов, музыкантов и певцов-хафизов, но и самодеятельных макомных ансамблей и исполнителей. Свидетельством тому является систематическое проведение в Узбекистане крупных международных и республиканских конкурсов молодых исполнителей макомов (с 1983 года), конкурсов макомных ансамблей (с 1975 года) и традиционного исполнительства в системе средних специальных учебных заведений (с 1992 года), конкурсы «Исте'дод» (2016-2018). Особо отметим традиционный международный музыкальный фестиваль

[1] Макомат (макамат) – одна из классических музыкальных систем народов Востока. Маком (мугам, макам, муком, дастгях) – жанр изустно-профессиональной музыки системы макомата, имеет региональные и национальные формы, соответствующие отличия и наименования. См.: [7].

«Шарк тароналари» в Самарканде, проводимый каждые два года (с 1997 года). Основой конкурса и его концертных программ стала традиционная музыка народов Востока, макомно-мугамное искусство. Лауреатами этого конкурса на протяжении десятилетий являлись представители национальных традиций Азербайджана, Узбекистана, Ирана, Таджикистана, Египта, Марокко, Кувейта, Турции и других.

В структуру узбекского макомата входят Шашмаком[2], Хорезмские макомы и Фергано-Ташкентские макомы, их локальные разновидности (для дутара, сурная), отдельные макомные вокальные и инструментальные произведения. Традиции системы макомата в соответствии с эстетическими потребностями исторических эпох, в условиях устной формы бытования и освоения музыкальных ценностей, оказались жизнеспособными в течение многих столетий. Известный ученый-макомовед Исхак Раджабов пишет: «Макомы появились тогда, когда понятия человека о музыке значительно расширились и его музыкально-эстетические взгляды достигли высокого уровня мышления. Становление системы макомов напрямую связано и с развитием мировой науки и образования. Ученые-музыковеды Востока не раз указывали на связь музыки с медициной, философией и математикой» [10, *34*]. Рассматриваемая традиция обладает большими ресурсами обновления, в которой вариантность композиций достигается только на основе устойчивых интонационных построений, мелодических инвариантов. В XXI веке макомат народов Востока вошел в список «Шедевров нематериального культурного наследия человечества» – это узбекско-таджикский Шашмаком, азербайджанский мугам, уйгурский мукам, иранский дастгях и другие виды [3].

Ныне в Узбекистане начинается новый подъем макомного творчества. Основой этого процесса стало постановление Президента Республики Узбекистан Шавката Мирзиёева «О мерах по дальнейшему развитию узбекского национального макомного искусства» (2017, ноябрь). В этом документе предусмотрено создание и функционирование республиканского центра макомного искусства. Приоритетными направлениями его деятельности являются проведение научных исследований (вопросы истории, теории и исполнительства макомов), сохранение и дальнейшее развитие исполнительских традиций (деятельность макомного ансамбля, проведение фестивалей, конкурсов). При центре создана лаборатория по совершенствованию народного музыкального инструментария с учетом специфики макомных исполнительских традиций.

Следующим новшеством стало преобразование кафедры музыкального востоковедения Государственной консерватории Узбекистана в кафедру истории и теории узбекского макома; создан специальный факультет. В учебный процесс введены предметы по истории и теории, анализу макома, его взаимодействию с композиторским творчеством, разработан соответствующий курс сольфеджио. В образовательном процессе основное внимание уделяется подготовке высококвалифицированных специалистов – исполнителей и музыковедов-макомоведов.

Важным шагом явилось создание отдельного и самостоятельного Института узбекского национального музыкального искусства имени Юнуса Раджаби (2020) на базе факультета «Узбекский маком» и трех вышеназванных кафедр консерватории. Основной целью института стало повышение качества профессиональной подготовки специалистов в сфере макомного искусства и исполнительских традиций бахши. В этом же контексте отметим, что с 2018 года в Фергане, Ургенче, Бухаре и Самарканде стали функционировать специальные школы-интернаты искусства макома (аналогичные школы, но по искусству бахши открыты в Термезе, Нукусе, Хиве, Карши). В сентябре 2018 года в городе Шахрисябзе был проведен международный фестиваль, посвященный сохранению и развитию традиций макомата, в рамках которого была организована международная

[2] Шашмаком – классическое музыкальное искусство, является общим достоянием узбекской и таджикской художественной традиции.

научная конференция «Макомное искусство и его значимость в мировой цивилизации» с участием ученых-музыковедов из зарубежных стран и СНГ, а также конкурс макомных ансамблей и исполнителей (инструменталистов и певцов). На этом конкурсе Гран-при получила Академия Шашмакома из Таджикистана[3].

Вся музыкальная система узбекского классического наследия, его ладо-мелодическая, ритмическая и композиционная основы имеют прочную теоретическую базу. Современный исследователь макомата Отаназар Матякубов отмечал, что в данной системе «никогда не было непреодолимого барьера между теорией и практикой. Наоборот, для неё было характерно постоянное движение мысли от практики к теории и от теории к практике» [8, *108*]. Отметим также другую мысль ученого: действующая жанровая система классической музыки имеет «непрерывные преемственные связи поколений живых носителей» [9, *6*]. Реальным воплощением этого синтеза творческой деятельности в прошлом являлись труды великих столпов музыки Востока – Абу Наср Фараби (873-950), Абу Али ибн Сина (980-1037), Урмави (умер в 1294 году), Мараги (1353-1435), Кавкаби (1473-1531) и других. Они были одновременно и блестящими теоретиками, и виртуозными исполнителями.

Существенной стороной макомного искусства в Узбекистане, его влияния на художественные процессы стало содействие рождению новых национальных форм в композиторском творчестве, которое во второй половине XX века вошло в панораму мировой музыкальной культуры. Как известно, у истоков формирования жанров узбекского профессионального многоголосного искусства находились представители русской композиторской школы: Н. Миронов, В. Успенский, С. Василенко, А. Козловский, Г. Мушель, Р. Глиэр, Б. Надеждин. Они собирали и записывали образцы узбекской традиционной музыки, использовали их в своих произведениях, начиная с первых опытов композиций в симфонических и музыкально-сценических жанрах[4]. Вся история последних десятилетий свидетельствует о взаимосвязи двух направлений в узбекской музыкальной культуре, на базе которых зародилось современное музыкальное творчество, возникают новые его формы, требующие фиксации и объяснения. Базовым аспектом, как справедливо считает Ф. Ульмасов, является «их неразрывное бинарное единство: одно не существует без другого. Только в этом двуединстве, которое имеет различные формы и "пропорции" соотношений, многообразие видов и взаимных сопряжений, рождаются те или иные стилевые направления» [12, *565*].

Искусство макомата стало основой плодотворной и многообразной разработки соответствующей тематики в творчестве узбекских композиторов, её органичного претворения в ряде жанров (симфонический маком, симфония-маком, концерт-маком, концерт-дастан, опера-дастан или макомная опера), разрабатывается средствами и приемами современной профессиональной музыки.

Интерес к макомам во многом определяют особенности творчества М. Бурханова, М. Ашрафи, Д. Закирова, Т. Курбанова, Ф. Янов-Яновского, М. Таджиева, У. Мусаева, Р. Абдуллаева, М. Махмудова, М. Бафоева, Х. Рахимова, Н. Гиясова, Д. Янов-Яновского и других. Взаимосвязь европейских и национальных макомных традиций прослеживается в жанрах камерно-вокальной и хоровой музыки, в симфонических произведениях и в опере. В последней более отчетливо проявляется специфика образного ряда – глубинная связь поэзии и музыки, углубленность в лирико-философскую сферу [2, 14]. Объединяющим фактором выступают интонационные истоки, которые целиком связаны с традиционным узбекским мелосом, макомными формами, макомной стилистикой. Этот особый ресурс

---

[3] Руководитель Академии – народный артист Таджикистана, кандидат искусствоведения, доцент Абдували Абдурашидов.

[4] «Зар кокил» (1934) и «Лирическая поэма» (1947) Успенского, «Тановар» (1938) Козловского, «Ферганский праздник» (1940) Глиэра; музыкальная драма «Фархад и Ширин» (1934) Успенского, опера «Лейли и Меджнун» (1940) Глиэра и Т.Садыкова и других.

«искусства высказывания и произнесения» реализуется в жанре симфонии, где в процессе переосмысления узбекских традиций «утверждается господство лирики» [18,*169*]. В этом контексте отметим произведения, в которых макомная составляющая была ярко проявлена: симфония «Наво» Махмудова (1971), симфоническая поэма «Любовь поэта» Таджиева (1968), его Первая (1969), Пятая (1976), Девятая (1979) и Одинадцатая симфонии (1983), это Вторая симфония Бафоева (1984), опера «Алишер Навои» Бурханова (1986).

Как известно, в становлении оперного творчества большую роль сыграл новый для узбекской культуры и искусства жанр музыкальной драмы[5], формирование которого было связано с открытием первого Узбекского музыкального театра [6]. Цитирование традиционных мелодий для музыкального оформления спектаклей на определенном этапе развития художественной культуры было вызвано необходимостью быстрого отклика на события современности при отсутствии в тот период профессиональных композиторов и исполнителей. Знатоки узбекского традиционного искусства, такие как Тохтасын Джалилов, Юнус Раджаби, Шорахим Шоумаров и другие, подбирали наиболее популярные и соответствующие новому тексту мелодии из макомов, народные песни, разучивали их на слух с участниками в сопровождении ансамбля народных инструментов [14]. Музыкальное оформление не записывалось и поэтому каждый раз в постановке что-то менялось, бесследно исчезало и вносилось новое.

Образцы макомов – *савти, ушшоқ, наво, ирок, чоргох, баёт* – легли в основу музыкальной характеристики главных персонажей первого музыкально-драматического спектакля «Халима» Гуляма Зафари (1929). Постепенно возникла необходимость записи музыкального материала для систематизации и его гармонизации. В начале 1930-х годов наблюдается стремление перенести опыт русского и западноевропейского театра на почву узбекского музыкально-драматического искусства. Для работы в Узбекском музыкальном театре приглашаются композиторы А. Четвертаков, Н Рославец, Н. Миронов [13].

В 1935 году пьеса «Ичкарида» («Внутрь дома») легла в основу музыкальной драмы «Гульсара» Глиэра при участии Садыкова. Музыкальный материал был основан на классических макомных образцах, таких как *могульча сегох, савти мухайяри чоргох, тановар, гулузорим* и другие. Глиэр писал о своей увлеченности макомными мелодиями: «Меня заинтересовала красота и оригинальность узбекских народных напевов и танцев» [6, *157*].

Национальная природа произведений композиторов основывалась на узбекском мелосе, использовании разнообразных жанров узбекской традиционной музыки, где музыкальный язык обнаруживает тесную связь с *ладовыми* и метроритмическими особенностями макомов. Так, например, музыкальная драма «Фархад и Ширин» (вторая редакция, 1937 год, авторы Успенский и Мушель) – представляет своего рода «макомное произведение», где главные герои наделены образцами из Фергано-Ташкентских макомов: "Дугох хусайни I", "Мискин II", "Дугох хусайни II", "Чоргох II, IV", "Уфар", "Сувора", "Баёт II" (вокальная партия Фархада) и "Найларам", "Гул уйин", "Дугох хусайни II", "Могульча" (вокальная партия Ширин). Новая музыкальная редакция спектакля содержала ряд новаторских и принципиально важных моментов: усилилась роль симфонического оркестра (увертюра основана на теме любви Ширин *найларам и аскари*, характеризующая Хосрова), введены арии (музыкальные характеристики Фархада и Ширин), дуэты и двухголосные хоры; появились элементы сквозного музыкального действия, характерные для оперной драматургии (все это способствовало в дальнейшем появлению оперного варианта).

Успешное развитие музыкально-драматического искусства Узбекистана привело в конце 1930-х годов к созданию первых узбекских опер – «Буран» Ашрафи и Василенко,

---

[5] Музыкальная драма, в данном случае, представляет собой театральное представление с большим количеством вставных музыкальных номеров.

[6] Театр создан в 1929 году.

«Лейли и Меджнун» Глиэра и Садыкова. Отметим основные интонационные истоки арий в «Лейли и Меджнун», в качестве которых послужили фрагменты макомов *ирок и сегох* (вокальные партии Кайса), *ушшок, чоргох, чорзарб* (арии Лейли); *баёт III*, *чапандози гулёр, каландар II*, а также вокальные жанры макомного типа *феруз, каримкулбеги, савти кучабоги* в других партиях персонажей и вокальных ансамблей.

Интерес к макомам наблюдается также в хоровой (обработки макомов С.Бабаева, Б.Умиджанова), вокально-симфонической («Касыда Алишеру Навои» Бурханова), симфонической музыке (творчество Ф. Янов-Яновского, Курбанова, Таджиева, Махмудова, Бафоева, Гиясова), в музыкально-сценических жанрах (опера «Дилором» и балет «Амулет любви» Ашрафи, опера «Алишер Навои» Бурханова; музыкальная драма «Алишер Навои в Астрабаде» Ю. Раджаби и С. Джалила).

В 1980-е годы становятся явными изменения, произошедшие в понимании природы национального, роли индивидуальной, авторской инициативы, значения смелости и новизны замыслов. Именно в этот период выделились три лидера – Мирсадык Таджиев (Ташкент), Улугбек Мусаев (Хорезм) и Мустафо Бафоев (Бухара). Каждый из них являлся представителем исторически сложившихся традиций городских художественно-культурных центров Узбекистана. Таджиев – автор 19-ти симфоний. Впервые он соприкоснулся с макомами в симфонической поэме «Любовь поэта» (1968) для чтеца и оркестра по драме «Алишер Навои» Уйгуна и Иззат Султана. Тематической основой избирается мелодический материал из макома *сегох*.

К указанному времени узбекская симфоническая музыка имела уже свою традицию претворения в новых формах интонационно-мелодических, ладо-ритмических и формообразующих ресурсов традиционной музыки [18]. С осмыслением творчества Таджиева (1944-1996) связано появление понятия «макомный симфонизм», «маком-симфония» или «симфония-маком». Как отмечает Н. Янов-Яновская: «Таджиев ведет поиск нового направления в узбекском симфонизме, которое можно охарактеризовать как сознательно избираемый путь актуализации выразительных потенций макомной музыки с помощью приемов современного симфонического развития» [18, *168*]. На протяжении всего периода создания симфонических опусов композитор всегда обращался к макомам – Шашмакому и Фергано-Ташкентским циклам, тематический материал которых получил развитие в симфониях № 1 – *дугох* (инструментальный вариант для сурная) и *чоргох*, № 4 – *сегох*, № 5 – *наво*, №9 – *дугох*, №11 – цикл *мунажот*, № 17 – *сегох*. Отметим также макомную стилистику в оригинальном произведении Таджиева – светозвукопанорама «Сердце древнего Самарканда» («Путешествие длиною в 2500 лет») для чтеца, солистов, хора и симфонического оркестра (1975), который полностью основан на фрагментах из макомов *сегох, бузрук, ирок* и *чоргох*. В музыке композитора маком определяет не только конкретные конструктивные особенности произведения, в частности, результаты поисков «национально-почвенного эквивалента сонатно-симфонической драматургии» [16, *483*], но также специфику содержания и многомерность музыкальных характеристик, которые придают произведению интонационно-образную достоверность [4, *174;* 15, *146-148*].

Отметим творчество другого узбекского композитора – Улугбека Мусаева (1948-2000), который также с большой любовью относился к традициям, обычаям и быту своего народа. Выросший в среде музыкантов и актеров, он с детства впитал музыкальные традиции Хорезма. Учась в консерватории, наряду с познанием композиторского мастерства, с увлечением осваивал основы узбекской традиционной музыки, которые в дальнейшем получили отражение в его творчестве. Среди композиторских работ Мусаева значительное место принадлежит музыкально-сценическим жанрам – это опера «Мангулик» (1974; «Бессмертие»), балеты – «В долине легенд» (1977), поставленная на сцене Кремлевского Дворца съездов в Москве под названием «Индийская поэма» (1981), и «Томирис» (1982), первые постановки в Бишкеке (1982) и в Ташкенте (1984). Именно в балетном творчестве композитор обращается к макомам. Например, в Адажио главных героев балета «В долине легенд» – это мелодии *самарканд ушшоги* (в исполнении

электротанбура) и *наво* (в исполнение сато), а в ряде сцен «Томирис» – использованы напевы Хорезма. Обращение к макомам полностью обеспечивает решение задач сценического плана. Например, в многогранном образе Томирис героическое начало, благодаря им, уравновешивают лирические проявления [5, *127-128*].

Одним из ярких представителей узбекской композиторской школы на рубеже XX-XXI веков становится Бафоев, владеющий современной техникой письма и одновременно тонко чувствующий национальные музыкальные особенности. Он не уходит от традиции, а, наоборот, обогащает её и развивает. Классическая восточная поэзия и музыка Бухары (Шашмаком, мавриги) и Ферганской долины (макомы, катта ашула[7], народные песни), на всем протяжении его огромного по разнообразию тематики и жанров творчества, сопровождали композитора, начиная от первых небольших сочинений до крупных произведений театральной музыки. Одной из важных сторон мастерства композитора является умение ярко представить музыкальные образы в различных исполнительских составах. Это хоровая поэма «Отзвуки макома» (1982; поэзия Увайси) – для хора а'капелла; телеопера «Бухорои Шариф» (1997; «Священная Бухара») – для солистов, хора и оркестра узбекских народных инструментов; концерт «Зикр- аль- Хак» (2001) для голоса, струнных, ударных и фортепиано; концерт-балет «Ходжа Насреддин и Карменсита в Бухаре» (2002) для симфонического оркестра; концерт «Звуки само'» (2006) для ударных инструментов. Бафоев прекрасно понимает специфику используемых составов исполнителей, великолепно владеет их красочно-тембровым колоритом. Значительное место в творчестве отводится Шашмакому, примером тому является опера-балет «Хамса» (2017, "Пятерица") на основе одноименного поэтического цикла Алишера Навои (1441-1501).

Надо отметить, что его поэзия занимает значительное место в искусстве отечественного макомата: большинство поэтических текстов здесь основаны на газелях поэта. Произведения Навои свидетельствуют о том, что он прекрасно знал и хорошо чувствовал музыку. Его поэтические сборники и литературное наследие раскрывают аспекты слушания и восприятия музыки, исполнительства и музыкальной эстетики, наименования макомов и музыкальных инструментов, имен выдающихся музыкантов и певцов прошлого и его современников. Закономерно, что поэзия и сама тема поэта – Алишера Навои – занимала исключительно важное место во всех видах современного искусства Узбекистана, но особенно заметно проявились в музыке – будь то музыкально-сценические, инструментальные или вокальные жанры.

Рассмотрим воплощение в музыке цикла поэм «Хамса». В литературе народов Ближнего и Среднего Востока «Хамса», наряду с «Шахнаме» Фирдоуси (932-1020), – значимый шедевр человечества. Традиции «Хамса» были сформированы на языке фарси Низами Ганджави (1141-1209) и Хусравом Дехлави (1253-1325), позднее в XV веке были продолжены и разработаны Абдурахманом Джами (1414-1492) и Мавлоно Ашраф Мараги (умер в 1460 году). Впервые на тюркском языке «Хамса» была создана Алишером Навои.[8] Данное сочинение – *назира*[9] – новое художественное воплощение уже претворенного Низами, Дехлави и Джами легендарного повествования [4, *97-102*].

Поэтический цикл «Хамса» представляет грандиозное поэтическое произведение по охвату событий и образов, по глубине философской концепции, по идейно-смысловой направленности содержания (включает в себя более 25614 бейтов). Музыкальная реализация произведения осуществлена Бафоевым в опере-балете «Хамса». Опираясь на национальные художественные традиции, композитор существенно обновляет рамки

---

[7] Традиционное пение Ферганской долины без сопровождения.

[8] Алишер Навои в литературном наследии «Мажолис ун-нафоис» («Собрание прекрасных») перечисляет всех авторов, которые вдохновили его к созданию «Хамса» [1, *98*].

[9] Назира (букв. подражание) – понятие, которое использовалось в восточной классической поэзии, как своеобразный отклик или ответ на определенное поэтическое произведение. В музыке – это импровизация на определенную мелодию или ее варианта.

устоявшихся веками жанров традиционного (дастан, макомы, катта ашула) и профессионального (симфонического и оперного) искусства. Оперный стиль Бафоева интересен своей драматургией, основанной на освоении семантической системы Шашмакома [10], где непосредственное развитие сюжета сочетается с эмоционально-психологическим подтекстом, многослойным жанровым сплетением.

Опера-балет «Хамса» Бафоева, премьера которой состоялась в 2017 году на сцене Большого театра оперы и балета имени Навои (либретто Султонмурода Олима и Бафоева, режиссер Андрей Слоним), показательна с точки зрения влияния источников национальной образности через художественную систему поэзии Навои и искусства Шашмаком. Примечательна органичная связь вербального языка с музыкальным; единство поэзии, музыки и танца становится драматургической основой оперы. Впервые предпринята попытка объединить в одном оперном произведении сюжеты всех пяти поэм цикла «Хамса». Применение средств макомного искусства позволило показать здесь глубокую связь прошлого с современностью и неуклонную верность традициям.

Бафоев не преследует цель отразить сюжетную последовательность событий, присущую той или иной поэме. Это фрески, где показана общая картина жизни людей, полная драматизма, столкновения противоборствующих сил. При этом образ самого поэта – Алишера Навои – является сквозным в опере-балете, он присутствует во всех пяти действиях, принимая разные виды. В его основе интонационный материал из макома *наво*, оформленный как своеобразный лейтмотив поэта. Каждый раз он воспроизводится в новых музыкальных сочетаниях. Образ поэта будто восходит к нам из глубины веков. Благодаря средствам макомата многие образы приобретают особую весомость. Отчетливо это выразилось в вокальных партиях главных героев, в хоровых (3 и 5 картины) и балетных (1, 4 и 5 картины) эпизодах. Эти эпизоды выполняют узловую роль, В частности, особенно запоминающимся является а'капелльный хор в картине «Лейли и Меджнун» на основе макомной мелодии *сарахбори сегох.*

Основная ария Навои построена на интонациях второй группы *шу'бе* макома *наво – мустазоди наво талкинчаси*. Опираясь на мелодическую попевку макома, композитор создает выразительный, чрезвычайно выпуклый образ. Из лаконичной музыкальной фразы, путем развития ее характерных интонаций, вырастает развернутое вокально-симфоническое полотно, как бы моделируя при этом традицию, условия и исполнительскую манеру певцов-хафизов (особая чуткость к распетому слову, изначальное тяготение к традиционной манере пения). Через вокальные и балетные эпизоды раскрывается содержание первой картины. Это концепция человека – его величие в единении с мирозданием. Другой аспект – личностный путь поэта. Ария Навои на основе *сарахбори наво* призывает к дружбе, свободе и служению людям. Нужно также учитывать, что основные вокальные произведения Шашмакома исполняются сольно, где пение предстает своеобразным исповеданием, раскрывающим внутренний мир личности отдельного музыканта-солиста [11, *124*]. В этом контексте смысловые аспекты *сарахбори наво* и арии Навои пересекаются.

Во второй картине рассказывается о Фархаде и Ширин. Здесь разрабатывается идея объединения разных народов в единое целое. Музыка построена на материале макома *дугох*: выразительная ария поэта связана с мелодией инструментальной части макома *самойи дугох*. Лейтмотивом Фархада служат интонации макомной инструментальной пьесы «Гардуни Дугох», которая звучит в дуэте Фархада и Ширин, в диалоге Хосрова и Фархада, а также в заключительной арии Фархада.

Третья картина посвящена печальной истории любви Лейли и Меджнуна. Их безумная любовь прерывается разлукой, а затем влюбленные погибают из-за людской несправедливости. В третьей картине хор и ария поэта строятся на основе начальной

[10] Телеопера-дастан «Бухорои шариф» (1997), опера-балеты «Небо моей любви» (2008) и «Хамса» (2017)

композиции вокальной части макома *сегох – сарахбор* и его пяти *тарона*. В опере эта ария – одна из наиболее высоких образцов выражения живого, искреннего чувства, глубоких человеческих переживаний.

Четвертая картина называется «Семь планет» («Сабъаи сайёр») и описывает жизнь шаха Бахрама и его любовь к красавице-певице Дилором. Поэт воспевает человеческую любовь, при этом проповедуются идеи добра и справедливости, верности, преданности и гуманизма. В инструментальном вступлении звучат повествовательные интонации начала мелодии *гардуни рост* из маком *рост*. Следующая за ней ария поэта вырастает из этой мелодии, она оригинальна, имеет авторский почерк, иную структуру. Голос поэта органично сливается с музыкальным повествованием, с партией симфонического оркестра. Дуэт Бахрама и Дилором – вдохновенная лирическая поэма, весьма развернутая, с высокой патетической кульминацией, близкая по форме традиционному песенно-лирическому жанру *ашула*. Центром действия становятся танцы, воплощающие собой семь планет («трансмиссия» музыки народов мира – итальянская, арабская, иранская, китайская, турецкая, хорезмская, индийская), наиболее красочная и эффективная в зрелищном отношении картина. Балетные эпизоды выполняют в драматургическом отношении функцию интермедий, дополняющие музыкально-поэтическое повествование.

Завершает оперу фреска «Стена Искандера» («Садди Искандари»), которая раскрывает пагубность самой идеи войны. Здесь макомная мелодия *тасниф бузрук*, которая звучит и инструментально и вокально, связана с арией Навои. Ее музыкальное оформление основано на макомной мелодии *сарахбори бузрук*, которая контрастирует с вокальной партией Искандера. Отметим хоральную структуру хора, которая образует смысловое содержание данного действия. По средствам музыкального воплощения напоминает интонации, близкие к мелосу *сарахбори наво*, которые непосредственно переходят к заключительной арии Навои и представляют своеобразный апофеоз всей оперы:

Певец! Я вновь теперь в краю родном…
Спой мне теперь забытый мной маком!
Я – Навои – предела своего
Достиг, но нет мне пользы от того.
Ведь все, кого любил когда-то я,
Исчезли за пределом бытия!

Яркая, лирически выдержанная направленность арии Навои с оттенками философского размышления использует также интонации макомной мелодии *бозургони*, со смысловым контекстом макома *ирок*. В целом, музыкальный язык оперы целиком опирается на традиции узбекской макомной классики – это поступенность интонационно-мелодического развития, распевность, синкопированность ритмического рисунка. При этом изложение музыкальной мысли отличается большей лаконичностью. Что касается оркестра, его фактура не заглушает вокальную партию, дополняет ее, усиливает страстность и непринужденность музыкального высказывания.

Музыкальная драматургия оперы «Хамса» Бафоева полностью раскрывается через макомную образную сферу, где интонации макома *наво*, представляющие ее исходную тему, пронизывают почти все картины оперы. В контексте семантики Шашмакома избранный в произведении образ поэта основанный на интонационном материале макома *наво* – во многом символичен. Это своеобразный образ мастера-музыканта – носителя традиций (Сабъаи сайёр), в данном случае самого Навои, который в совершенстве владел музыкальным искусством и наукой, подразумевавший под музыкой ремесло, искусство, теорию и музыкальный инструмент саз ***(«игра на сазе – ремесло мое»).***

Шашмаком – **«живой отголосок»** истории, который несет в себе вековые музыкальные традиции Центральной Азии и научных знаний, как его неотъемлемой части.

Соответственно, определенные инструментальные и вокальные части Шашмакома – "Бузрук", "Рост", "Наво", "Дугох", "Сегох" и "Ирок", семантика которых по-своему оригинальна и художественно индивидуальна, находят свое выражение непосредственно в развитии музыкальной ткани произведения Бафоева «Хамса».

Узбекские макомы представляют собой живую традицию, благодаря носителям – музыкантам, певцам, бастакорам, композиторам, макомным ансамблям, сохраняющие и продолжающие развивать это бесценное достояние народа. Творческое использование музыкально-поэтических традиций в этой сфере должно поднять на новую ступень национальное музыкальное творчество и исполнительство. Ведь музыка всегда звучала как сокровенная часть народной души, кем бы она ни создавалась, как высшее музыкально-поэтическое и философское обобщение мира.

Все это выполняет значимую функцию в формировании исторической памяти, укрепления национальной идентичности и общности традиционной и современной художественной культуры. Важность этого события неоспорима – именно музыка, как звучащий памятник в новых тонах и красках народов Центральной Азии и в целом, народов Востока показывает пример формирования новой универсальной общности, основанной на принципах трансконтинентального синтеза. Прав был великий Хафиз (1326 – 1390), говоря, что «жизнь вошла в человеческое тело с помощью музыки, но истина заключается в том, что жизнь – есть сама музыка».

Литература

1. Абдуллаев Р. Байсун. Традиционная музыкальная культура. – Ташкент: ЮНЕСКО, 2006. – 122 с.
2. Абдуллаев Р. Основы узбекской традиционной музыки. – Ташкент: Мусиқа, 2022. – 444 с.
3. Абдуллаев Р., Хакимов А. Ташматов У. ва б. Ўзбекистон номоддий маданий мероси (Нематериальное культурное наследие Узбекистана). – Тошкент: ИЧКАП, МОТХИ, ЮНЕСКО МК, 2017. – 256 с.
4. Алишер Навоий. Қомусий луғат (Энциклопедический словарь). Иккинчи жилд. – Тошкент: Sharq, 2016. – 480 с.
5. Искусство Узбекистана на современном этапе социо-культурного развития. – Ташкент: ШАРС, 2006. – 296 с.
6. История узбекской советской музыки. 1 том. - Ташкент: Издательство литературы и искусства имени Г.Гуляма, 1972. – 384 с.
7. Макамат в истории исламской цивилизации: взаимосвязи и взаимодействия: Тезисы и материалы XI Международного симпозиума Исследовательской группы «Макам» Международного совета по традиционной музыке. Санкт-Петербург, 2021. – 55 с.
8. Матякубов О. Мақомот (Макомат). – Тошкент: Мусиқа, 2004. – 400 с.
9. Матякубов О. Узбекская классическая музыка. Кн.1. Истоки. – Ташкент: Янги аср авлоди, 2015. – 228 с.
10. Ражабов И. Мақомлар (Макомы). Тошкент: Санъат, 2006. – 404 с.
11. Ульмасов Ф. Многомерность восточной монодии в контексте сольного вокально-инструментального музицирования: на материале таджикской и узбекской традиционной музыки. – Душанбе: Истеъдод, 2017. – 320 с.
12. Ульмасов Ф. Новые формы музыкальных традиций: к проблеме соотношения европейских и национальных аспектов в творчестве композиторов Центральной Азии // Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи. – М., 2020. – С.563-572
13. Хамидова М. Узбекская музыкальная драма: процесс становление, типолгические признаки специфика жанра // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность, 2021, № 3 (4). – С. 40-51.
14. Юнусов Р. Авторские новации в узбекском макомном творчестве (на примере

музыкального наследия Ю. Раджаби Т. Алиматова) // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность, 2022, № 2/7. – С. 44-54.

15. Юнусов Р. Мирсодиқ Тожиев (Композитор Мирсадык Таджиев). Монография. – Тошкент: Musiqa, 2018. -328 с.

16. Янов-Яновская Н.С. К вопросу о «восточном симфонизме» // Борбад и художественные традиции народов Центральной Азии: история и современность. – Душанбе: Дониш, 1990. – С. 482–483.

17. Янов-Яновская Н.С. Молодые обретают «симфонический голос». // Советская музыка. – М., 1972, № 5. – С. 23-29.

18. Янов-Яновская Н.С. Симфоническая музыка. // История узбекской советской музыки. 3 том. – Ташкент, 1991. – С. 142-180.

Rustambek Abdullaev

Uzbek maqamat and composers creative

Abstract. The article deals with the relationship between traditional music and composer creativity in the musical culture of Uzbekistan, in which maqamat, in its various aspects of manifestation, has realized its enormous creative potential in creating national stylistics in new genres of professional polyphonic art: in musical stage works (musical drama, opera , ballet) V. Uspensky and G. Muschel, M. Ashrafi and S. Vasilenko, T. Sadykov and R. Glier, M. Burkhanov, U. Musaev, I. Akbarov, M. Bafoev; in symphonic music by T. Kurbanov, M. Tajiev, M. Makhmudov and others.

Key words: tradition, maqamat, composer creativity, musical drama, opera, symphony.

Сведения об авторе:

Абдуллаев Рустамбек Самигович, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории узбекской музыки Государственной консерватории Узбекистана.

e-mail: rustamabdullayev1947@gmail.com

About the author:

Abdullaev Rustambek Samigovich, Doctor of Arts, Professor of the Department of History and Theory of Uzbek Music of the State Conservatory of Uzbekistan.

e-mail: rustamabdullayev1947@gmail.com