

III

ОТАНАЗАР МАТЯКУБОВ

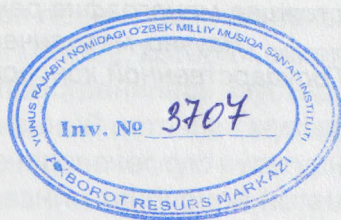
ИСТОКИ И ПРИНЦИПЫ  
ХОРЕЗМСКОЙ  
ТАНБУРНОЙ НОТАЦИИ



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН  
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ УЗБЕКИСТАНА  
ХОРЕЗМСКАЯ АКАДЕМИЯ МАЪМУНА  
ФОНД ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ КОМИЛДЖАНА АТАНИЯЗОВА

ОТАНАЗАР МАТЯКУБОВ

# ИСТОКИ И ПРИНЦИПЫ ХОРЕЗМСКОЙ ТАНБУРНОЙ НОТАЦИИ



  
ЯНГИ АСР АВЛОДИ  
ТАШКЕНТ  
2018

**УДК: 78(072)**

**ББК:85.955.4**

**М - 84**

**Матякубов, Отаназар**

Истоки и принципы Хорезмской танбурной нотации: монография. /  
Отаназар Матякубов. – Ташкент: Янги аср авлоди, 2018. стр. 252.

ISBN 978-9943-20-484-3

Монография посвящена изучению Хорезмской нотации уникального первоисточника классической музыки Центральной/Средней Азии, концентрирующего себе ее синкретические и полярные полюсы – научно-рациональные основы и устность (бесписьменность) бытования. Она беспрецедентна в своей сущности и дает возможность глубокому проникновению в теоретические основы макомата – живого музыкального наследия одного из древнейших очагов мировой цивилизации. В исследовании прослеживаются теоретические принципы. Издания содержит образцы нотных текстов Танбурных и Дутарных макомов Хорезма и их аудио версии.

**УДК: 78(072)**

**ББК 85.955.4**

**Рецензенты:**

Академик Академии наук Республики Узбекистан,  
профессор – Э.В.РТВЕЛАДЗЕ

Кандидат искусствоведения,  
член Союза композиторов Узбекистана – А.Б.ДЖУМАЕВ

*Настоящая монография рекомендовано к изданию  
Научно-методическим советом  
Государственной консерватории Узбекистана*

ISBN 978-9943-20-484-3

© Отаназар Матякубов, «Истоки и принципы Хорезмской нотации».  
Издательство «Musiq», 2013.

© Отаназар Матякубов, «Истоки и принципы Хорезмской нотации».  
«Янги аср авлоди», 2018 г.

## **УНИКАЛЬНОМУ ИСТОЧНИКУ ДОСТОЙНОЕ ВНИМАНИЕ**

В истории только отдельные народы удостоились чести создания своей системы нотописи и смогли зафиксировать в ней образцы собственного музыкального наследия. Одна из таких уникальных видов музыкальной записи была изобретена в последней четверти XIX века музыкантами Хивы, и на её основе был записан полный свод Хорезмских макомов. Появление такого оригинального способа фиксации классического музыкального наследия, получившего в обиходе название «Танбурной нотации» было связано с большим подъемом литературы и искусства, имевшем место в XIX веке в Хорезме.

Как показывают современные изыскания, «Хорезмская танбурная нотация» – уникальная и совершенная в своем роде система нотного письма. Она опирается на внутренние закономерности музыкальной науки, являющейся интеллектуальной базой традиционной классической музыки – макомов. Известно, что всякий совершенный текст опирается на теоретические основы данной науки. С этой точки зрения танбурная нотация представляет собой тщательно разработанный музыкальный текст. И в этой системе, впервые в истории, был зафиксирован полный свод классической музыки определённой традиции, а в данном случае – Хорезма. Тем самым была восстановлена непосредственная преемственная связь между теорией и практикой в классической музыке, которая, имея глубокие научные корни, развивалась и распространялась изустно. Поэтому мы вправе считать, что этот письменный источник музыки устной традиции представляет собой общечеловеческую культурную ценность.

Сведения о существовании танбурной нотации были известны давно и даже довольно широко. Но, к сожалению, рассматривали её главным образом с узких европоцентристских позиций. Следовательно, вокруг этого источника появилось множество около научных суждений.

Известный ученый Отаназар Матякубов и его ученики – мастер макома нового поколения Рустам Болтаев и талантливый

вый молодой востоковед Хамидулла Аминов, подошли к этому важному артефакту музыки с позиций современной науки и национальных интересов. В результате многолетних усилий им удалось ввести этот ценнейший музыкальный источник в широкий научный и практический обиход.

Настоящая публикация выполнена в соответствии с требованиями современной музыкально-источниковедческой науки. В исследовательской части авторы по новому освещают вопросы истории нотной записи на Востоке и показывают преемственные связи Хорезмской танбурной нотации с традициями музыкальной науки и, в частности, с различными системами используемых в ней видов музыкального письма. Авторы провели сравнительное изучение около 20 рукописей танбурной нотации, которые хранятся в различных фондах и личных коллекциях. Они выбрали один наиболее оптимальный список и сделали его предметом пристального изучения и последующей публикации.

Классическая музыка Востока представляет собой органическое слияние высокой поэзии и не менее профессионально утонченной музыки. Особенно наглядно это проявляется в органическом синтезе поэзии и музыки. Корни этого процесса восходят к тому, что науки аруза и музыкальной ритмики имели очень тесные связи. В истории Востока многие ученые как Насриддин Туси (1201 – 1270), Махмуд Шерозий (у. 1311), Абдурахман Джамии (1416 – 1492), Алишер Навои (1441 – 1501) и Абдурауф Фитрат (1886 – 1938) были в одинаковой мере замечательными арузоведами и теоретиками музыки. В свою очередь многие музыканты были поэтами и наоборот, поэты прекрасно владели основами музыки. Таковыми были Абдулкадыр Мараги (1353 – 1435), Абдурахман Джамии, Нажмиддин Кавкаби (1473 – 1533), Комил Хоразми (1825 – 1899) и другие творцы музыки и поэзии. К сожалению, в последние века эта традиция стала слабеть. Изучение Хорезмской танбурной нотации, которая является продуктом совместной деятельности поэтов, музыкантов, теоретиков музыки и поэзии, может помочь возрождению этих добрых традиций в современном музыкальном и поэтическом творчестве.

Танбурная нотация весьма совершенна в своем роде. В ней как бы синтезируются традиции математической и практической теории музыки, которые имеют в регионе глубокие исторические корни. Она фиксирует два основных параметра музыкальной ткани макомов: звуковысотную и метрорит-

мическую. И, таким образом, на основе ладомелодических и метроритмических синтагм вырисовывается композиционная парадигма частей макомов.

Публикация фундаментального исследования «Истоки и принципы Хорезмской танбурной нотации» под грифом Хорезмской «Академии Маъмуна» имеет символическое значение, соответствующее духу времени. И все это свидетельствует о том, что в данном научном центре подрастает молодое поколение ученых, способные вести деятельность на уровне мировых достижений. Мы желаем успехов в дальнейшей деятельности «Академии Маъмуна», быть достойными продолжателями своих великих предков и искренне служить высоким целям науки.

*Академик Азиз Каюмов,  
Академик Алийбег Рустамий,  
Академик Эргаш Фозилов*

---

---

### **О ХОРЕЗМСКОЙ ТАНБУРНОЙ НОТАЦИИ**

Хорезмская танбурная нотация – удивительный феномен в истории музыкальной культуры не только собственно Хорезма, но и Центральной Азии, всего мусульманского Востока. Не будет преувеличением сказать, что она принадлежит к культурным достижениям общечеловеческого значения, наследию мировой музыкальной культуры.

В своем исходном и конкретном назначении данный памятник – это, прежде всего, свидетельство длительного развития высокопрофессиональной музыкальной (макомной) традиции, локализованной в Хивинской придворной среде и просвещенном обществе последней трети XIX – начала XX в., это – ее вершинное научно-практическое достижение, своего рода кульминация в развитии. О широте ее практического применения и ареале распространения свидетельствуют многочисленные списки-рукописи нотации (порядка двух десятков), обнаруженные в разных хранилищах и частных собраниях.

Известно, что научное открытие Хорезмийской танбурной нотации началось в 1920-е годы, когда она в разной степени привлекла внимание ученых – музыковедов, этнографов, историков – В.А.Успенского, Абдурауфа Фитрата, В.М.Беляева, Н.Н.Миронова, А.А.Семенова, Е.Е.Романовской и других. Впоследствии к работе по дешифровке, нотированию и исследованию Хорезмийской нотации в системе европейского нотного письма приступил И.А.Акбаров и Г.Ю.Кон.

Проделанная музыковедами работа давала для того времени достаточно полное представление об этом культурном и музыкальном феномене. Но ее значение и возможности дальнейшего углубленного исследования были ограничены двумя объективными причинами: /1/ отсутствием в распоряжении исследователей наиболее полного и совершенного списка нотации и /2/ рассмотрением ее в изолированном виде, вне контекста и вне связи с живой музыкальной практикой современных хорезмских музыкантов-макомистов.

Необходимость выработки нового подхода, новой концепции бытования Хорезмийской танбурной нотации была выдвинута известным узбекским музыковедом Отаназаром Матякубовым. Основанием для этого послужила уникальная рукопись нотации, переданная в 2002 году дар Государственной консерватории Узбекистана Президентом страны И.А.Каримовым. Этот манускрипт, в отличие от ранее привлекавшихся, обладает рядом достоинств. Он отличается полнотой охвата музыкального материала, тщательностью и изысканностью исполнения, что говорит о его особом статусе среди остальных списков. Очевидно, что он отражает состояние Хорезмийской нотации как научно-практической системы на этапе ее полнокровного функционирования. И самое ценное – рукопись содержит все поэтические тексты и детальную сегментацию музыкальных структур танбурных и дутарных макомов.

Матякубов сконцентрировал внимание на осмыслении феномена Хорезмской танбурной нотации в контексте развития музыкальной науки на средневековом мусульманском Востоке, в тесной связи с содержанием ряда известных трактатов о музыке на арабском и персидско-таджикском языках. По мысли ученого, сама нотация предстает как закономерное продолжение музыкальной науки прошлого. Нотация – аналог музыкального трактата, совмещающего в себе функции поздних источников – байазов – сборников поэзии для исполнения в макомате. И в этом качестве она позволяет выстроить новую концепцию развития музыкального знания в городской культуре Средней Азии.

В то же время нотация содержит в себе огромный объем информации о самых разных сторонах музыкального искусства не только ушедшей эпохи, но и бытующего ныне наследия. Оно максимально точно передает свод зафиксированной и некогда звучавшей музыки. Той музыки, которая продолжает жить в своих основных параметрах в современности. И именно в этом, втором важном компоненте – связи с существующей в Узбекистане макомной традицией – видит исследователь важное современное практическое и художественное значение нотации. Расшифровка нотации, реконструкция на ее основе утраченных и забытых сочинений, их современная исполнительская интерпретация – важнейшая художественная задача для исследователя и его единомышленников – хорезмских музыкантов и музыковедов Узбекистана.



Исследование Отаназара Матякубова, посвященное Хорезмской танбурной нотации, и практическая работа по ее освоению, показывают, что старинная самобытная система нотирования не только памятник великой культуры прошлого, но и источник, способный возродить исторические формы некогда звучащей музыки, и тем самым обогатить современное классическое музыкальное искусство макомата.

*Академик Академии наук Республики Узбекистан,  
профессор Э.В.Ртвеладзе*

*Кандидат искусствоведения,  
член Союза композиторов Узбекистана А.Б.Джумаев*

---

---

## ABOUT MONOGRAPHS DR. OTANAZAR MATYAKUBOV

I write to offer my strong support for the publication of Dr. Otanazar Matyakubov's book manuscript, "The History and Theoretical Basis of Khorezmian Tanbur Notation". In this work, Dr. Matyakubov illuminates a significant chapter in the cultural history of the Uzbek people: the development and refinement of a unique system of music notation connected to the *tanbur*, the principal instrument of the classical *maqom* traditions of Bukhara and Khorezm.

Dr. Matyakubov presents Khorezm *tanbur* notation not only as a fascinating musical artifact, but more broadly, as an exemplar of cultural enlightenment that flourished in Khorezm during the reign of Feruz Khan. In so doing, he offers an insightful portrait of this influential ruler as well as short profiles of important musical figures that collectively make a rich contribution to chronicling the musical history of Khorezm in the 19<sup>th</sup> and first half of the 20<sup>th</sup> century.

Matyakubov persuasively argues that Khorezm *tanbur* notation represents a kind of cultural canonization that at the same time conveys essential theoretical principles of Central Asian *maqam*. The elaboration of the relationship of "mode" and "scale" in Central Asian *maqam* and of the nuanced understanding of mode and scale that was necessary to perform *maqam* on the *tanbur* underscores the intertwining of oral tradition and written tradition. The book's epilogue offers a cogent summary of the relationship between orality and rationality—namely, that oral transmission notwithstanding, there is a strong rational basis to *maqam* music, and that Khorezm *tanbur* notation serves as a form of rapprochement between music theory and musical practice.

Otanazar Matyakubov writes about an erudite topic in clear and easily comprehensible language. Moreover, his treatment of the topic is comprehensive, and adroitly brings together elements of cultural and social history, music theory, musicology, and philosophy. "The History and Theoretical Basis of Khorezmian Tanbur Notation" is a distinguished work of music scholarship that will add significantly to our knowledge of the sophisticated and highly evolved repertoires of classical *maqom* music that have been cultivated in Uzbekistan's great cities. Matyakubov's manuscript unquestionably merits publication and broad dissemination by one of Uzbekistan's leading publishing houses.

Sincerely, Theodore Levin  
Arthur R. Virgin Professor of Music

---

---

## ПРОЛОГ

Хорезмийская танбурная нотация, созданная в последней четверти XIX века, является важнейшим источником, дающим научно-достоверные сведения о Танбурных и Дутарных макомах Хорезма, представляющих, в сущности, традиционно коренные жанры узбекской классической музыки. Важная особенность этого уникального документа по истории и теории классической музыки Центральной Азии, во-первых, в том, что он зародился в недрах самой традиции как объективная необходимость. Примечательно, что это событие произошло более чем за 40 лет до того, как была опубликована первая нотная запись *макомов* Центральной Азии в европейской тактовой системе<sup>1</sup>.

Во-вторых, неповторимое своеобразие танбурной нотации в том, что она одновременно является полноценным, профессионально составленным нотным и вербальным текстом целостного свода системы как элитных *Шести с половиной макомов*, которая культивировалась в придворной среде, так и образцов *Дутарных макомов*, представляющих более демократическую традицию. Кроме того, нотация служит своеобразным теоретическим трактатом (руководством к научным и практическим действиям профессиональных музыкантов-макомистов), в котором сосредоточены нормы и правила многоуровневой и многосоставной структуры строения макомных сводов. В таком формате единства нотно-вербального текста и научно-практического руководства по основам *макомов*, Хорезмийская танбурная табулатура беспрецедентна и уникальна в своем роде. С нею частично может сравниться нотация турецкой инструментальной музыки, созданная в XVII веке Дмитрием Кантимировым<sup>2</sup>. Ибо нотная запись действующей сферы макомных традиций Хорезма, является лишь одной малой частью глобального беспрецедентного

<sup>1</sup> Успенский В.А. Шашмаком. Шесть музыкальных поэм. Москва, 1924.

<sup>2</sup> Wright O. The model system of Arab and Persian music 1250-1300. Oxford. Oxford University Press. 1978.

свода нотных текстов записанных в данной системе. Это научно достоверный документ в живой цепи преемственности многовековых традиций узбекской классической музыки, корни которых восходят к предшествующим эпохам расцвета духовности и просвещения на этой земле Хорезма. В частности, когда этот благодатный оазис просвещения выступает одним из мировых очагов науки и культуры. Действительно – «В период мусульманского ренессанса Хорезм становится центром науки и образования. Об этом свидетельствует блестящая плеяда ученых, в том числе Мухаммад ал-Хорезми, Абу Райхон Беруни, Ибн Сина, Мухаммад Замахшари, многие из которых творили в созданной в Гургандже при Хорезмшахе Маъмуне своеобразной Академии наук (Академии Маъмуна) Эти ученые внесли выдающийся вклад в развитие математики, химии, геодезии, минералогии, медицины, фармакологии, истории, литературы, философии, что, бесспорно, было возможно в условиях политической стабильности и экономического развития государства.

Период правления Ануштегинидов или Хорезмшахов являются вершиной хорезмской государственности. При султанах Текеше (1172-1200) и особенно Мухаммаде (1200-1220) государство Хорезмшахов являлось крупнейшим мусульманским государством на Ближнем и Среднем Востоке, не имевшем себе равных по площади, простираясь от Индии до Малой Азии<sup>3</sup>.

Если говорить непосредственно о культурной жизни Хорезма того времени, можно привести множество фактов, свидетельствующих о важнейшей роли музыки на пути к духовному совершенству и стремлению к фундаментальным наукам. При этом музыка была составной частью образовательных наук, математики. Например энциклопедии Ибн Сины (980-1037) включают раздел о музыке. Такой раздел имеется и в энциклопедии Фахруддина Рази (1150-1210) «Джами ал-улум» («Собрание наук»), созданной в Ургенче при правлении Алауддина Текеша для воспитания его племянника Мухаммада Хорезмшаха. По свидетельству исторических хроник сам Алауддин Текеш очень любил петь и играть на уде<sup>4</sup>. Словом, исторические корни танбурной нотации выходят к великим музыкальным традициям Хорезма.

<sup>3</sup> Хорезм в истории Государственности Узбекистана. Ташкент, 2013, с.7.

<sup>4</sup> Буниятов З.М. Государство Хорезмшахов – Ануштегинидов 1097-1231. Москва, 1986, с.61

По стародавней традиции, в доисламский период, занятия музыкальной наукой и музицирование было увлечением царей и знатных людей. Неслучайно, возникло поверье: «Хорезм – музыкальная Мекка» или же притча о том, что «В Старом Ургенче тысяча мастеров занимались изготовлением подставки для дутара»... следует заметить, что дойра-танбур-дutar – этимологизированное тюркско-персидское, барат-уд персидско-арабское название одного и того же инструмента<sup>5</sup>.

Возникновение танбурной нотации не является частной инициативой какого-то отдельного музыканта. Побуждение к жизни этого уникального в своем роде нотного письма и фиксация на его основе целостного свода классической музыки, служит некой составной частью общего подъема политической, экономической и культурной жизни Хорезма, имевшего место в XIX – начале XX веков. После длительного кризиса, вызванного постоянными междоусобными войнами в Центральной Азии на протяжении XVI-XVIII веков, в самом начале XIX века в небольшом государстве Хорезме – одном из древнейших очагов цивилизации в Центральной Азии – наступает некоторая стабилизация политической и культурно-экономической жизни. На историческую арену выходят видные государственные деятели, ученые-просветители и литераторы. В их числе можно назвать выдающихся историков, поэтов и просветителей Муниса Хорезми (1780-1829) и Мухаммада Риза Агахи (1809-1874). В качестве составной части этого культурно-просветительского процесса, предстает подъем литературы и искусства Хорезма, одним из ярких проявлений которого является возрождение традиции высокого стиля в формате шестирядного свода классической музыки (по свидетельству письменных источников, бухарских музыкальных трактатов-баязов, это исконное название музыкального свода Шашмакома) Бухары.

*Музыкальный Шашмаком* (в обиходе просто Шашмаком, буквально шесть рядов (*серия макомов*), как и другие формы макомата – высокоорганизованная музыкальная система, имеющая прочную теоретическую базу. Этот канонический свод классической музыки. Он дошел до нас как живая традиция со своей «устной теорией», являющейся его неотъемлемой составной частью. *Макомат* – музыка просвещенных. Шашмаком, как и другие традиционные жанры классической музыки Центральной Азии – Танбурные и Дутарные *макомы*

<sup>5</sup> Матякубов О. предисловие /Болтаев/ Дутарные макомы. Ташкент, 2006

Хорезма, Фергано-Ташкентские макомные мелодии, а также инновационные формы, воссозданные в середине XX века – Таджикский *Шашмаком* и Узбекский *Шашмаком*, немыслим без научной интеллектуальной базы<sup>6</sup>. Однако, в традиции последних веков теоретические основы как *Шашмакома*, так и *макомата* в целом, не получили оформления в виде научно-теоретического трактата, в собственном смысле этого слова. Его правила и нормы стали переходить из поколения в поколение как составная часть практических знаний мастеров, как “практическая теория” автономного функционирования в каждой отдельной субтрадиции Хорезма, Бухары, Ташкента и других<sup>7</sup>.

Большие мастера, в том числе и те, которые стояли у истоков становления Шести с половиной макомов Хорезма, хорошо осознавали важность теоретических основ классической музыки в качестве незыблемых канонов его бытования. В своей повседневной деятельности они беспрекословно руководствовались этими, неписанными (устно-функционирующими) нормами и правилами. Сегодня нам достоверно известно, что зачинатель процесса формирования Шести с половиной макомов Хорезма в начале XIX века Саид Ниязджан (Ниязджан Ходжа), был не только превосходным музыкантом, но и одним из самых просвещенных людей своего времени<sup>8</sup>. Находясь несколько лет на дипломатической службе в Бухаре на должности официального посланника Хивинского ханства, он занялся систематическим изучением основ Музыкального *Шашмакома*, прежде всего, с учетом его теоретических канонов.

Таким образом, процесс освоения новой формы классической музыки в Хорезме проходил с опорой на научно-теоретические основы. Это и дало ожидаемые творческие результаты. Сложилась новая историческая форма *макомата*,

<sup>6</sup> О жанровой дефиниции ныне бытующего *макомата* Центральной/Средней Азии. См. Матякубов О. *Макомат*. Ташкент, 2004 (на узбекском языке); Бухарский *Шашмаком*. Ташкент, 2011.

<sup>7</sup> Деление музыкальных знаний на практическую науку музыки «илми мусикийи амалия» и теоретическую науку музыки «илми мусикийи назария» встречается еще у Фараби (870-950). Абу Наср Фараби «Большая книга о музыке» («Китабул-мусикий аль-Кабир»). Каир. 1967 (на арабском языке).

Понятие «практическая теория» используется в своих трудах Генри Дж. Фармер.

Farmer H. *The Music of Islam* new Oxford History of Music. 1957; Farmer H. *The Sources of arabioan Music*. Leyden: E. I. Brill, 1965.

<sup>8</sup> Мулла Бекджан Рахман углы, Мухаммад Юсуф Деван зода. *Хоразм мусикий тарихчаси* (Очерки истории музыки Хорезма). Москва, 1925 (на узбекском языке, арабским шрифтом.)

которая сначала, по аналогии с бухарским прототипом, называлась «Музыкальным *Шашмакомом* Хорезма». Затем в обиходе получили распространение наименования *Шести с половиной Хорезмских макомов* и *Танбурные макомы* Хорезма. Эти широко распространенные в практике названия приводятся в книге Мулла Бекджана Рахман углы и Мухаммада Юсуфа Деван зода «Очерки истории музыки Хорезма»<sup>9</sup>.

В момент формирования наиболее оптимальной формы *Шести с половиной макомов* Хорезма и появилась объективная необходимость ее официальной канонизации. Для этих целей была изобретена специальная танбурная нотация, которая, как уже мы отмечали, выполняет две основные задачи: 1) роль нотного текста фиксации устоявшихся на практике музыкальных и вербальных текстов и 2) роль некой систематизации свода норм и правил, выполняя функцию своеобразного «ненаписанного трактата» – научно-практического руководства для музыкантов профессионалов, носителей вековых традиций *макомов*.

Следует заметить, что создание нотации для записи полного свода *Танбурных макомов* Хорезма, не было одноразовой акцией. Шла постоянная творческая работа по совершенствованию самого нотного письма и расширению сферы его применения. В этом процессе участвовали просвещенные музыканты, поэты, каллиграфы, выдающиеся мастера и знатоки *макомов*. Наиболее ранние рукописи нотации датируются 1881, 1882, 1883 годами и эта работа продолжалась до 1930-х годов.

В 1920-1930 годы другие замечательные музыканты, поэты и просветители, Мухаммад Юсуф Деван зода, по советским документам Матюсуф Харратов (1889-1952) и Мухаммад Комил Девани (1887-1938), прилагают большие усилия в деле дальнейшего расширения сферы применения танбурной нотации. С одной стороны, Комил Девани записывает в ней образцы *Дутарных макомов*, а Матюсуф Харратов – так называемые «сурнайные» мелодии или «сурнайные макомы». С другой стороны, Матюсуф Харратов пытается внедрить танбурную нотацию в систему государственного музыкального образования. В частности, в Самаркандском институте музыки и Хореографии в 1928-1932 гг.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> 1925. مللا به كچان را حمان اوغلى - محمد يوسف ديوان زاده. خوارزم موسيقي تاريخچه سي. مسكوا. Новое издание на кириллице Мулла Бекжон Рахмон углы, Мухаммад Юсуф Деван зода. Хоразм мусикий тарихчаси. Т., 1998. Деван зода. Хоразм мусикий тарихчаси. Т., 1998.

<sup>10</sup> Из устных воспоминаний студентов этого института Мардона Насимова (1914-1998) и Муталья Бурханова (1916-2002).

К настоящему времени нам известны около двадцати списков рукописей Хорезмийской танбурной нотации, которые хранятся в государственных и частных коллекциях<sup>11</sup>. И так, если брать в целом, то в системе Хорезмийской танбурной нотации зафиксированы не только собственно танбурные образцы, но свод трех различных жанров музыки Хорезма: *Танбурные Макомы*, *Дутарные Макомы* и популярные мелодии для сурная (*сурнайные макомы*). И в таком широком формате тексты Хорезмийской танбурной нотации, которые накапливались на протяжении 50 лет, представляют беспрецедентный по своей исторической и научной значимости материал по изучению основ узбекской классической и обиходной традиционной музыки.

Во второй половине 1930-х годов в политической жизни страны происходят радикальные перемены. В ее развитии приоритетной объявляется новая модель национальной музыкальной культуры, ориентированная на многоголосное мышление и европейские формы – опера, симфония и другие. В музыкальную лексику входят противоположные понятия «новый» и «старый». В контексте узбекской музыки в целом, богатейшее музыкально-исполнительское наследие (в том числе и музыкальная классика – *макомы*), а так же его научные традиции, оказываются на стороне «старого». В советской идеологии того времени «новое» ассоциировалось с прогрессивным, а «старое» трактуется как анахронизм, отживший свой век.

В связи с такой политикой, многие видные профессиональные певцы, музыканты и знатоки *макомов* оказались не у дел. Порою они подвергались открытым и скрытым гонениям и репрессиям со стороны официальных властей. В числе таких осужденных деятелей оказались Мухаммад Якуб Харрат, по советским документам, Матякуб Харратов (1864-1939) – выдающийся мастер и знаток классических традиций музыки Хорезма, один из активных разработчиков танбурной нотации, а также Мухаммад Комил Девани – создатель нотных текстов *Дутарных макомов* Хорезма в системе танбурной нотации. Активный участник строительства новой социалистической музыкальной культуры в Узбекистане Матюсуф Харратов, из-за незаслуженных обвинений властей в адрес своего отца Матякуба Харрата испытывал состояние глубокой депрессии и самоустранился от официальной деятельности в государственных учреждениях. И так, в рассматриваемый период искусство *макомов* в Хорезме,

<sup>11</sup> ИВАН РУз. Рукописи. Инв.№№ 7122; 1129; 2029; 6942; 6706.



с присущими ему высокими художественными традициями и глубокими интеллектуальными корнями, отодвигается на задний план, в анналы истории.

В последующие десятилетия, вплоть до обретения независимости Узбекистана (1991), в развитии *макомов* Хорезма происходили только отдельные вспышки, направленные, главным образом, на стимулирование эмпирической практики и поддержание преемственности традиций. Так, в 1943 при Хорезмском областном музыкально-драматическом театре возникает группа энтузиастов *макома*, целью которой было расширение и обогащение репертуара певцов и музыкантов, выступающих на периферии. В этот коллектив в качестве консультанта был приглашен Матпана Худайбергенев (1888-1961) – сын знаменитого придворного каллиграфа, мастера-знатока инструментальной версии *Танбурных макомов* Хорезма Худайбергана Мухиркана. Для этого интеллигента музыка была только увлечением. Он никогда не занимался профессиональной музыкальной деятельностью. Матпана с молодости постоянно музицировал в семейном кругу. Он усвоил каноны и хранил в памяти музыкальные тексты *макомов*. Это и послужило важным подспорьем в приобщении следующего поколения певцов и музыкантов к исконным *макомным* традициям предков.

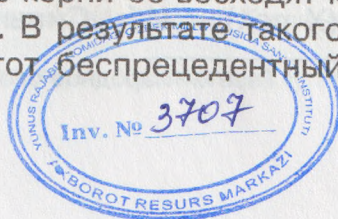
После трагических событий 1930-х годов на пути развития узбекской классической музыки вопрос о Хорезмийской танбурной нотации возникает только на новом витке истории, в связи с публикацией сборника «Хорезмские *макомы*» в многотомной серии «Узбекская народная музыка» в 1958 году<sup>12</sup>. К сожалению, вся эта работа, выдержанная в духе того времени, лишена элементарных научных норм в отношении к главному ее предмету – к нотному тексту большого свода узбекской классической музыки. Нотный текст, представленный в этом сборнике, начинается как бы «с чистого листа», без критического анализа и учета предшествующего опыта. Все в этом сборнике, начиная с самого исходного понятия «Хорезмские *макомы*» и его нотной модели, является искусственной спекуляцией и отличается оторванностью от исторических корней и жизненных реалий. Вместо конкретных названий исторических жанровых разновидностей классической музыки – *Танбурные* и *Дутарные макомы*, которые были в обиходе на протяжении долгого времени, без какого-либо обоснования, вдруг занимает новое

<sup>12</sup> Узбекская народная музыка. Том VI, Хорезмские макомы. Нотная запись Матнияза Юсупова. Т., 1958.

обобщающее выражение «Хорезмские *макомы*», фактически не соответствующее своему названию. Примечательно и то, что этот нотный текст, в отличие от своего аналога – *Макомов* Бухары в нотной записи Юнуса Раджаби, никогда не был озвучен, то есть, не представлен вниманию слушателей в исполнении. Нотный текст Матнияза Юсупова не согласуется и с ныне бытующей в Хорезме живой традицией, которая самими носителями определенно называется «*Олти ярим маком*» («*Шесть с половиной макомов*»).

В связи с публикацией сборника «Хорезмские *макомы*» в 1958 году, косвенно затрагивался вопрос и о танбурной нотации. В качестве приложения к этому изданию был опубликован небольшой ее фрагмент – инструментальные части *Макома* Рост, в расшифровке в европейской тактовой системе И.А.Акбарова – редактора сборника и одного из авторов вступительной статьи к VI тому. Подход исследователя нотации так же овеян духом идеологии того времени и отличается оторванностью от исторических реалий и подлинных принципов, положенных в основу танбурной нотации. Во вступительной статье ко всему нотному сборнику и в кратких замечаниях к приложению, объяснение истоков зарождения танбурной нотации и закономерностей ее строения, дается в форме, окутанной всякими мифами и запутанными псевдонаучными версиями. К примеру, что изобретение нотации связывается с именем одного человека Пахлаванияза мирзабаши – Камиля Хорезми (1825-1899), которому советская идеология приписывает ярлык «поэта демократа» и поборника идеи воссоединения Хивинского ханства с Россией. В связи с этим в ход пускается и другой миф о том, что якобы мысль о создании танбурной записи зародилась у Камиля Хорезми во время поездки в Петербург, когда он увидел там музыкантов, играющих по нотам...

Действительно, Камиль Хорезми был выдающимся поэтом и музыкантом, сыгравший очень важную роль в разработке основ танбурной нотации. Однако достоверно известно и то, что ранние списки рукописей танбурной нотации датируются 1881-1882 годами (1299 по Хиджре), то есть до его поездки в Петербург в 1883 году. Еще более нелепые выдумки были приведены в связи с объяснением логических основ танбурной нотации, которая напрямую связывается с нормами европейского тактового письма, тогда как фактические корни её восходят к традициям музыкальной науки Востока. В результате такого недопонимания сущности предмета, этот беспрецедентный



источник классической музыки Хорезма, опять на несколько десятилетий оказался недоступен исследователям и музыкантам-профессионалам, заинтересованным в более глубоком изучении истинных корней *макомата*.

Важным толчком к пробуждению настоящего интереса к танбурной нотации послужило историческое событие в музыкальной жизни страны – преподнесение Президентом Республики Узбекистан Исламом Каримовым, в 2002 году, в дар во вновь реорганизованную Государственную консерваторию Узбекистана ранее неизвестной рукописи Хорезмийской танбурной нотации<sup>13</sup>. Весть об этой уникальной находке была воспринята музыкальной общественностью с большой радостью.

На этой волне возникла инициативная группа по изучению данной рукописи в лице автора этих строк, мастера и знатока *макомов* нового поколения Рустама Болтаева и востоковеда Хамидуллы Аминова. Рустам Болтаев в 1980 году закончил кафедру «восточной музыки» Ташкентской консерватории по классу танбура (традиционное исполнительство). Затем в течение длительного времени совершенствовал свои знания и мастерство у крупнейших мастеров макома в Хорезме – Ходжихана Болтаева (1902-1987), Алланазара Хасанова (1924-1997), Рузмата Джуманиязова (1933-2002) и других. Хамидулла Аминов (1980) кандидат исторических наук, специалист в области старинных рукописей на арабском и персидском языках.

22 декабря 2002 года в Большом зале консерватории состоялась презентация танбурной нотации. На этом концерте силами педагогов и студентов Ургенчского государственного университета были исполнены вокальные части Макома Рост, по текстам танбурной нотации в расшифровке Рустама Болтаева. Успех превзошел все ожидания: опытные мастера *макомов* своего времени Хасан Раджаби, Шавкат Мирзаев, Ульмас Расулов, Махмуджан Таджибаев и другие были поражены звучанием старинных текстов классической музыки, воссозданных на основе нотных записей XIX века.

Вместе с тем, инициативная группа вполне осознавала, что это только начало большого научного и творческого поиска. Ее члены еще раз убедились в том, что Хорезмийская танбурная нотация имеет мало общего с европейским тактовым нотным письмом и истоки ее следует искать в музыкальной науке Востока. По мере изучения трудов Фараби (870-950), Хорезми (X век) и Ибн Сины (980 – 1037) становилось очевидным,

<sup>13</sup> Газета «Народное слово» от 28 мая 2002 года.

что некоторые исходные принципы танбурной нотации встречаются уже в старых системах, так называемых «асаби» (буквально «пальцевая», основанная на аппликатурных нормах исполнения на лютне) и «абджад» (технике буквенного счета на основе арабского алфавита), которыми они пользовались в своих музыкально-теоретических изысканиях. Выяснилось, что танбурная нотация имеет ряд сходных черт и с табулатурной системой нотной записи, используемой в трактатах Сафиуддина Урмави (1226-1294) и Абдулкадыра Мараги (1354-1435) как важное связующее звено – «мост» - между теорией и практикой музыки. Затем, посредством изучения музыкальных трактатов Кавкаби (умер 1533) и Дарвиш Али (умер в 20-е годы XVII века), написанных в Бухаре, инициативной группе удалось идентифицировать структуру мелодических (*макомных*) и ритмических (*усульных*) модусов, используемых в практике *макомов* в XIX веке и зафиксированных в текстах танбурной нотации.

Инициативная группа предварительно изучила около двадцати списков рукописей танбурной нотации хранящихся в государственных и частных коллекциях Узбекистана<sup>14</sup>. Исходя из невероятной обширности проблем, связанных с изучением источниковедческих, текстологических и научно-практических основ танбурной нотации, в настоящем исследовании решили сконцентрировать внимание на одном списке – именно на той рукописи, которую храниться в Государственной консерватории Узбекистана<sup>15</sup>. Очень важной примечательной особенностью этого списка является то, что в ней в полном объеме представлены музыкальные и вербальные тексты *Танбурных и Дутарных макомов Хорезма*, а так же сегментация мелодико-ритмических (*усульных*) и поэтических структур вокальных частей. В этом формате материалы дают редкостную возможность сравнительного изучения двух основных и взаимодополняющих жанровых разновидностей *макомов* на основе достоверных нотных примеров, составленных высокопрофессиональными музыкантами своего времени. Эти чрезвычайно важные сведения, дают возможность научно-аргументированно осознать музыкально-стилистические черты каждой из отмеченных жанровых разновидностей

<sup>14</sup> Описание рукописей см.: Джумаев А. Шашмаком на грани веков: историко-культурный и музыкальный феномен // Шашмаком сабоклари II. Ташкент, 2005, стр.176-180; Аминов Х. Мусикиий баёзлар // Шашмаком сабоклари II. Ташкент, 2005, стр.32-49.

<sup>15</sup> Рукопись храниться в Государственной консерватории Узбекистана.

Хорезмских *макомов*. Введение в широкий научный обиход такого уникального источника, представляется очень важным с точки зрения изучения эволюции *макомного* мышления в Центральной Азии.

К настоящему времени завершена расшифровка исходного текста нотации и перевод на европейскую тактовую систему одного свода полностью, т.е. вокальной сферы *Танбурных макомов* – *Рост, Наво, Сегох, Дугох*, Бузрук и всех образцов *Дутарных макомов* (всего 28 частей – произведений), представленных в рассматриваемой рукописи. Из этих материалов, *Дутарные макомы* были опубликованы несколько раньше<sup>16</sup>. Научные и творческие результаты инициативной группы по изучению танбурной нотации, в более полном виде, опубликованы в трех отдельных изданиях. Первый раз, под названием «Узбекская нотация» в 2007 году с большим аналитическим разделом на узбекском языке, в котором она рассматривается в контексте транскulturации в XIX веке из Бухары в Хорезм основополагающей модели Шашмакома. И в связи с этим, прослеживается процесс становления и активного развития традиции «*Шести с половиной макомов*» или, как их еще называют, «*Танбурных макомов*» Хорезма. Кроме аналитического раздела, это издание включает факсимиле рассматриваемой рукописи и транскрипцию в европейской тактовой нотации одного большого цикла *Рост* из серии *Танбурных макомов* и нескольких маленьких циклов из ряда *Дутарных макомов*. В том же 2007 году в рамках научно-теоретической конференции VI Международного музыкального фестиваля «*Шарк тароналари*» («Мелодии Востока») состоялась презентация книги «*Узбекская нотация*»<sup>17</sup>. В 2011 году было опубликовано дополненное третье издание. От предыдущего оно отличается тем, что включает новый аналитический раздел на русском языке «Хорезмийская танбурная нотация: истоки и принципы».

Публикация монографии «Истоки и принципы Хорезмийской нотации» предназначено для ознакомления более широкого круга специалистов и поклонников классической музыки

<sup>16</sup> Рустам Балтаев. *Дутарные макомы*. По материалам Хорезмской танбурной нотации. Ташкент, 2006.

<sup>17</sup> Матякубов О. Болтаев Р. Аминов Х. Узбек нотаси // *Узбекская нотация*. Ташкент., 2007. В 2009 году под названием «Хорезмская танбурная нотация» вышло более расширенное издание, с включением расшифровки в европейской нотной системе двух *Танбурных макомов* – *Рост* и *Наво*, а так же всех *Дутарных макомов*, имеющих в оригинале рукописи.

Центральной Азии. В ней учитывается весь опыт работы инициативной группы (О.Матякубов, Р.Балтаев, Х.Аминов), а также совместные усилия специалистов Соединенных Штатов Америки, Германии, Голландии и творческого коллектива ансамбля «OMNIBUS» под руководством Артема Кима, нацеленное на расширение границ использования уникального письменного источника, в котором содержится ценнейшая информация по научным и практическим основам макомата Центральной Азии, а также поиск новых путей и методов сближения вековых традиций музыки Востока и современных устремлений музыкантов всего мира.

Исходя из вышеназванных задач, в настоящей публикации основное внимание концентрируется вокруг трех аспектов *танбурной нотации*:

- освещение общего контекста музыкальной культуры Хорезма XIX века и основных причин, побудивших изобретение специального нотного письма для записи канонического свода *макомов*;
- изучение истории и объективных закономерностей данного нотного письма;
- прослеживание логических связей теоретических основ макомата и танбурной нотации.

Рассмотрение этих вопросов составляет содержание трех основных разделов работы. Кроме этого, она содержит факсимиле и транскрипцию в европейской нотной системе свода *Танбурного макома* – Наво. Издание включает также дискографию образцов вокальной сферы *Танбурного макома* Наво, воссозданных по материалам рукописи. В исполнительской интерпретации произведений, включенных в дискографию, выдержан принцип максимального приближения к нотному тексту оригинала рукописи.

## ГЛАВА I

### ВОЗРОЖДЕНИЕ ТРАДИЦИЙ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ В ХОРЕЗМЕ В XIX ВЕКЕ

Хорезмийская танбурная нотация была вызвана к жизни настоятельной необходимостью записи полного свода *Шести с половиной макомов*, культивировавшийся при дворе, с целью их канонизации. Истоки этого элитарного жанра классической музыки восходят к старым традициям Хорезма.. Становление такого монументального и многомерного музыкального свода, конечно же, не является формальной, чисто технической процедурой, а представляет собой сложный творческий процесс, основанный на прочном научном фундаменте. Поэтому постижение самого механизма существования такого сложного музыкального явления, требует отчетливого представления о всем комплексе ключевых понятий и дефиниций, отражающих критерии целого и составных частей, которую он обрел в Хорезме.

### ПОНЯТИЯ ШАШМАКОМ И ШЕСТЬ С ПОЛОВИНОЙ МАКОМОВ

Танбурная нотация явление многофункциональное. Прежде всего это свод устоявшихся на практике музыкальных и поэтических текстов Шести с половиной макомов и Дутарных макомов Хорезма. Как и всякий научно-аналитический текст он составлен на основе соответствующих правил. В отношении нотных текстов – это закономерности лада (парда, макома), ритма (метра и ритмических формул-усулей) и композиций (музыкальной формы). С точки зрения поэтического текста - это норма, сарф, навх (синтаксис, морфология и теория аруза). Музыканты которые стояли у истоков Хорезмской нотации, владели этими искусствами сполна. В списках танбурной нотации практически нет ошибок – «опечатки» и все детали выписаны с ювелирной точностью и каллиграфической изысканностью. В этом отношении танбурная нотация уникальный источник теории и практики макомата Центральной Азии, имеющие мировое значение. По существу он представляет наиболее ранний научно-аргументированный документ эпохи – научно-вербальные тексты макомов, зафиксированные

профессиональными музыкантами в эпоху расцвета макомного искусства в Хорезме. В данном случае музыканты Хорезма выступают как преемники великих традиций предшественников. Исходя из этого, танбурную нотацию нельзя рассматривать с точки зрения узко локальных особенностей музыки Хорезма. В основу ее положены универсальные закономерности монодического музыкального мышления: лада, ритма, музыкального синтекста и морфологии. Музыкальные тексты макомов, независимо от их места бытования (Хорезм, Бухара, Ташкент, Фергана или Самарканд), обустроены по общим закономерностям, описанными теоретиками Ургенча, Герата, Бухары, Хивы. Следовательно, нотные тексты записанные в последней четверти XIX века, следует рассматривать как документ по основам макомата не только Узбекистана, но и всей Центральной Азии.

Среди мастеров старшего поколения существовало обиходное мнение о том, что «корни макомов в Хорезме, ветви в Бухаре, а плоды в Фергане». Конечно же – это еще одна образно-метафорическая притча. Ничего не возникает на пустом месте. Но и любую мудрость нельзя абсолютизировать вне времени и пространства. Нотация создана в конце XIX века в конкретных исторических условиях, а притча эта возникла бог знает когда. Важно знать о каком периоде истории Хорезма идет речь. Об эпохе Хорезмшахов когда правитель играл на дутаре (уде) и сочинял многочастные композиции Навба (одно из прототипов нынешних макомов), или же о времени другого царя, играющего на танбуре и который решил систематизировать своды классической музыки и дал задание для этой цели разработать специализированную нотацию. Во всяком случае между этими временными полюсами имеется несомненная внутренняя связь.

Понятие *Шашмаком*, который вошел в обиход примерно с начала XIX века и связанный с ним терминологический аппарат находится в постоянном развитии в соответствии с жизненными обстоятельствами. Да и по отношению к тем или иным традиционным и вновь обретенным жанровым разновидностям *макомата* внутри одной системы, в данном случае Макомата Центральной Азии, сердцевиной которого является Бухарский Шашмаком, Шесть с половиной макомов и Дутарные макомы Хорезма, а так же Фергано-Ташкентские макомные мелодии, появляются новые обозначения и выражения. Следовательно, когда речь идет о внедрении новых жанров и форм необходимо представлять, как они были



идентифицированы в аутентичной традиции и какое обрели значение эти понятия в новых социальных условиях.

Из-за отсутствия прямых и достоверных источников о ранних этапах бытования *Шашмакома*, в *макомоведении* принята рабочая гипотеза, предложенная Исхаком Раджабовым (1927-1982) о том, что как самостоятельный жанр музыки, он сформировался в конце XVIII века<sup>18</sup>. Сам термин «*Шашмаком*» и сведения о нем впервые встречаются в музыкальных трактатах и *баязах* (антологиях поэтических текстов *Шашмакома*), созданных в Бухаре в XIX веке. Наиболее ранним источником в этом плане, является рукописный музыкальный трактат, датированный 1847 (1264 по Хиджре) годом<sup>19</sup>. Это, конечно же, не указывает на время возникновения *Шашмакома* как музыкального явления, определенного рода (жанра).

Примечательно, что понятие «*Шашмаком*» как название музыкального свода, вошло в обиход из так называемой «практической теории», которая, в свою очередь, является неотъемлемой составной частью самой живой традиции. Именно так преподносится суть «Музыкального *Шашмакома*» в бухарских музыкальных трактатах XIX века. Начинаются они обычно с краткой, но очень емкой аксиоматической формулировки, в которой *Шашмаком* трактуется как традиция, испытанная практикой. В этом есть его каноничность как проявление сакральной музыкальной традиции. Такое понимание Музыкального *Шашмакома* имеет принципиальное значение в осмыслении *Шашмакома* как музыки устной традиции, основанной на технике «живой памяти», при всем рационализме основ и высоком профессионализме его бытования. Отсюда вытекает и уникальная специфика танбурной нотации как «канонизированного письменного текста» в условиях устной коммуникации *макомов*.

Выражение «Музыкальный *Шашмаком*» в логическом плане, в переводе на современный язык, можно объяснить, как устоявшуюся каноническую «музыкальную систему», то есть, некий замкнутый и целостный свод одночастных и многочастных композиций, обустроенных по законам музыкальной логики: мелодии, ритма и композиции. *Шашмаком* в сущности представляет собой высокоорганизованную музыкальную систему. Каждая *макомная* (мелодический модус) и *усульная*

<sup>18</sup> Ражабов И. *Макомлар масаласига доир /К вопросу о макомах, Т., 1963. стр.124. (На узбекском языке).*

<sup>19</sup> Рисолаи мусики. ИВАН Уз. Рукопись № 1486/1.

(ритмический модус) единица, входящая в эту систему, по сути, есть пропорциональная и симметричная в своей основе структура. Все *модальные-макомные* и *ритмические-усульные* единицы, составляющие *Шашмаком*, своими корнями уходят в рационалистическую систематическую «теорию кругов» (*илми адвар*), которая была теоретически разработана и блестяще инвестирована в практику великими учеными и музыкантами-виртуозами, такими как Сафиуддин Урмави (1216-1292), Абдулкадыр Мараги (1354-1435) и другие.

В этом беспрецедентность Музыкального *Шашмакома* как проявления универсальной «теории кругов», на практике живой традиции, которая дошла до нас сквозь века, цепко храня в коллективной памяти музыкальные каноны, без письменной фиксации. В *Шести с половиной макомов* – аналогичной *Шашмакому* форме, адаптированной в Хорезме, благодаря танбурной нотации, зафиксированной как текст, можно найти подтверждение больше, чем в *Шашмакоме* теоретических положений и принципов модальной, ритмической и композиционной комбинаторики, постулированных в «теории кругов». В этом, пожалуй, неограничиваемая научная и историческая значимость хорезмской версии, то есть *Шести с половиной макомов*, дошедшей до нас и как живой традиции, и как текст танбурной нотации, зафиксировавшей ее в эпоху наивысшего расцвета.

В общем контексте письменных источников, связанных с историей и теорией классической музыки Центральной Азии, наиболее близкими к хорезмийской танбурной нотации по времени составления и внутреннему содержанию, являются упомянутые музыкальные трактаты Бухары. Хотя они и имеют явно выраженную практическую направленность, при более пристальном рассмотрении в них можно найти немало рациональных идей относительно теоретических основ *Шашмакома*. Например, в конце (*в колофоне*) рукописи ранее упомянутого трактата безымянного автора, можно найти очень важную приписку в отношении принципов строения всей модальной системы Музыкального *Шашмакома*. Рассматриваемый список является дефектным – в нём отсутствует начало. Поэтому нам неизвестно подлинное название документа и трудно судить о полном содержании этого вводного фрагмента (вполне возможно, что это даже был целый раздел). Однако, по записи в колофоне можно судить об условном названии трактата, в котором выносятся на

первый план два ключевых понятия, связанных со строением всей модальной основы Музыкального *Шашмакома*: *даромад* и *наср*. Запись эта гласит: - «Полностью закончен трактат о шести *даромадах* со всеми его *насрами* / Таммат тамом шуд рисолаи шаш даромад маъа насрхояш»<sup>20</sup>.

В данном случае выражение «даромад» (буквально «вход», «начало») по замыслу соответствует понятию «тетрахорд главных» в греческой теории. Известно, что она имела большое влияние на музыкальную науку Востока. Тетрахорд главных помещался в самом низу звукоряда. В устной теории *Шашмакома*, действующей и поныне, *даромадом* также называется тот участок модуса, который находится в самом низу звуковой шкалы. В остальных списках музыкальных трактатов и в бытующей практике *Шашмакома*, в качестве синонима *даромада* используются еще две дефиниции – «маком» и «сарахбор». Следовательно, если слово *даромад* заменить на *сарахбор*, получится «шесть сарахборов» – выражение, которое в устном обиходе *Шашмакома* встречается до настоящего времени. А когда вместо *даромада* или *сарахбора* использовать слово «маком» с приставкой шесть, то получится искомое понятие «шашмаком» – шесть *макомов*. В связи с этим, следует заметить и то, что в бухарских музыкальных трактатах XIX века и последующей практике в самой Бухаре, выражения «шаш-даромад», «шаш-сарахбор» и «шашмаком» употребляются как синонимы, в равных значениях.

Что касается использования терминов *маком* и *наср*, то это пара понятий выражает один из исходных принципов строения системы мелодических модусов Музыкального *Шашмакома*. Действительно, ладовая основа свода - макома, как многочастная и многосоставная конструкция инструментальных и вокальных произведений, состоит из соединения основополагающего исходного модуса – макома и побочных, вспомогательных модусов – *насров* (*наср* – буквально, «помощь», «поддержка»). Каждый *маком* и *наср*, как модальная единица, имеет своё образно-символическое название, характеризуется определенным звукорядом и своеобразными интонационными оборотами.

Все модусы классического круга, входящие в ладовую систему всего *Шашмакома* и *Шести с половиной макомов*, базируются

<sup>20</sup> Рисолаи мусики. ИВАН РУз. Рукопись № 1486/1. Лист 4 а. Все переводы научных, прозаических и стихотворных текстов с арабского, персидского и узбекского на русский язык принадлежат автору.

на семнадцатиступенном строе, в основу которого положен единый интервальный индекс – диатонический полутон 243/256. В округленном выражении он равен 90 центам. Основополагающие *макомы* и побочные модусы – *насы* прилегают к единому строю и считаются систематическими. Наряду с этим в составе музыкального свода *Шашмаком*, имеются и несистематические элементы, то есть модусы как таковые, сложившиеся в результате эмпирического опыта. Всё это предстаёт ещё одним лишним свидетельством того, что основное каноническое ядро мелодических модусов Музыкального *Шашмакома*, воспринимаемое мастерами-носителями как священная традиция, является в своей основе глубоко рациональной, научной системой.

Итак, судя по содержанию письменных источников, *Шести с половиной макомов* и *Шашмаком* предстает в своей основе как единая модальная система из шести исходных *макомов* и соответствующих им побочных *насов*. Если все модальные единицы расположить по принципу *маком – наср*, как это представлено в бухарских музыкальных трактатах XIX века, то получится шести-рядовая система мелодических модусов Бухарского *Шашмакома*, которая неизбежно сохраняется до настоящего времени. Для наглядности приведем сводную таблицу модальной системы *Шашмакома* по материалам бухарских музыкальных трактатов и *баязов* с учетом реалий современной практики<sup>21</sup>. Эта шести-рядовая модальная система положена и в основу *Шести с половиной макомов* Хорезма, а также двух инновационных форм *Шашмакома*, возрожденных в середине XX века: Таджикского *Шашмакома* и Узбекского *Шашмакома*.

№	Исходные лады-макомы	Побочные лады – насы		
		Ушшок	Наврузи Сабо	Панджгох
1	Рост	Ушшок	Наврузи Сабо	Панджгох
2	Бузрук	Насруллохи (Рахови)	Уззол	Мухайяри Чоргох
3	Наво	Баят	Орази Наво	Хусайни Наво
4	Дугох	Чоргох	Орази Дугох	Дугох Хусайни
5	Сегох	(Сегох) Хиджаз	Наврузи Аджам	Наврузи Хоро
6	Ирок	Мухайяри Ирок	Наврузи Турк	(Зебо пари)

<sup>21</sup> Матякубов О. Бухарский Шашмаком. Т., 2011.

В связи с становлением Хорезмской модели, следует отметить, что первоначально в этом регионе он назывался «*Шашмакоми мусики Хоразм*» – «Музыкальный *Шашмаком* Хорезма»<sup>22</sup>. В последующем (примерно, с последней четверти XIX века), по мере утверждения новой модели, в обиход внедряются два других названия: «Олти ярим маком» («Шесть с половиной макомов») и «Танбур макомлари» («Танбурные макомы»). Первый из них представляет несколько уточненный вариант исходного понятия «*Шашмаком*» с учетом реальных изменений, которые произошли в процессе творческого усвоения музыкального свода в новых условиях. Действительно, музыканты Хорезма *маком-модус Панджгох*, представляющий в Бухарской традиции составную часть модальной системы цикла *Макома Рост*, вывели в отдельную структуру по образцу инструментальной сферы (*мушкилот*) остальных *макомов*. Таким образом, образовался полу-маком без вокальных частей (*насп*). Следовательно, название всего свода «*Шесть с половиной макомов*» исходит из самой реальной практики.

Что касается второго названия «Танбурные макомы», оно тоже обусловлено потребностями самой практики. Дело в том, что искусство *макомов* в Хорезме, так же, как и в Бухаре, в принципе имеет более глубокие исторические корни. Как уже отмечали, по свидетельству устных приданий, ещё до монгольского нашествия в XI-XII веках в Хорезме существовала высокоразвитая музыкальная культура. При этом ведущим инструментом музыки этого высокого стиля, которая в последующей практике получила обобщающее название маком, был дутар<sup>23</sup>. В связи с распространением нового шестирядового формата классической музыки – *Шашмакома*, в обиходе его стали называть «Танбурные макомы», а за исконной традицией сохранили название «Дутарные макомы». Получилась естественная и удобная пара понятий, которые довольно точно передают суть двух параллельных традиций: элитной, дворцовой – *Танбурные макомы* и более популярной, демократической – *Дутарные макомы*. Подобная жанровая дифференциация *макомов* очень важна для объяснения сути явлений, удобна и целесообразна для сравнения с другими традициями: Бухарской и Фергано-Ташкентской школ. Это,

<sup>22</sup> Понятие «Шашмакоми мусики Хоразм» встречается в ранних списках танбурной нотации, датированных 1299/1881, 1300/1882 и 1301/1883 годами.

<sup>23</sup> Фитрат. Узбек классик мусикаси ва унинг тарихи. Т., 1993; Мулла Бекджан Рахман угли, Мухаммад Юсуф Деван-зода. Хоразм мусики тарихчаси. Т., 1998.

во-первых. Во-вторых, такой подход дает более определенный ответ на вопрос, какой формат был принят за основу макомов Бухары и Хорезма? То, что называется в Хорезме «Танбурными макомами» соответствует каноническому ядру *Шашмакома*, по отношению к которому Фитрат использует понятие «асль» – «основополагающий». То есть, собственно *шестирядовой формы*, который базируется на систематических модусах классического круга. Демократический пласт *узбекской классической музыки* Фитрат называет «*шубача*» в значении «малых макомов», основанных на несистематических (произвольных) модусах как таковых. В этом плане «*шубача*» по жанровому статусу соответствует «*Дутарным макомам*».

### НИЯЗДЖАН ХОДЖА

В связи с утверждением двух жанрового формата макомов в Хорезме, в источниках упоминается имя Ниязджана Ходжи, который стоял у истоков этого процесса. До последнего времени сведения о нем были крайне скудны и не давали возможность хоть каким-то образом представить облик этого человека. Совсем недавно удалось получить некоторые материалы, проливающие некоторый свет на жизнь и творчество этого видного государственного деятеля и просвещенного (образованного) музыканта своего времени. В частности, исторические хроники начала XIX века свидетельствуют о том, что человек известный в народе как Ниязджан Ходжа, был из благородного аристократического рода «*саидов*». Отсюда его другое имя Саид Ниязджан. Сохранилось письмо его друга, известного поэта Хорезма Ракима, в форме стихотворного послания, адресованное Саиду Ниязджану в Бухару. В ней воспевается образ поэта и музыканта, который служил украшением светских собраний (меджлисов) хивинской аристократии.

Отрывок из этого послания:

Прими привет братец наш родной,

Душа наша в тебе и ты ее покой.

Привет тебе друг наш желанный

Ты источник жизни – напев нетленный.

Возвысит тебя бог в небесах обетованных.

Привет тебе живому духу в телах бранных.

В Хорезме до сих пор ходит молва о легендарном «*Саде Ходжи*» («*Хужа боги*»), который расположен в местечке

«Пешканик» на юго-восточной окраине города Хивы. Еще в недалеком прошлом здесь собирались певцы и музыканты со всех окраин. Некоторые части этого некогда роскошного благоухающего сада, в частности, открытая терраса (*айван*), где устраивались изысканные музыкальные собрания, сохранились до настоящего времени. Создание этого «музыкального рая» старожилы связывают с именем Ниязджана Ходжи (Саида Ниязджана) – пира (наставника) музыкантов изысканных *макомных* традиций Хорезма.

По свидетельству источников, одно время Саид Ниязджан служил послом Хивинского ханства в Бухаре<sup>24</sup>. В это время он начинает планомерное и систематическое изучение *основ шестирядовой конструкции Шашмакома*. Как просвещенный музыкант и зрелый мастер, Ниязджан Ходжа понимает, что суть и логическое зерно этой организованной музыкальной системы заложено в его теории. Исходя из этого постулата, он начинает работу не с механического запоминания мелодий, ритмов и текстов *этого свода*, а с постижения его научно-теоретических основ строения мелодических, ритмических и композиционных принципов. Такой рациональный подход мастера отчетливо прослеживается в результатах его деятельности. Уже в ранних списках танбурной нотации, где структура «*Шести с половиной макомов*» предстает как целостная модель, она обнаруживает явное сходство с модальными, ритмическими и композиционными основами своего канонического прототипа.

Претворение в жизнь своего замысла Ниязджан Ходжа начал с воспитания подобных себе учеников и создания компактной элитной школы просвещенных музыкантов, владеющих теорией и практикой этого искусства. В числе его первых учеников были судья Махсумджан кази и ремесленник Абдусаттар сандукчи. Из этой же школы вышел будущий лидер макомного дела в Хорезме и изобретатель танбурной нотации Камиль Хорезми. Затем, в коллективном творческом общении они создавали новую модель *шестирядового макомного свода*, получившую в элитной среде титульное название «*Шесть с половиной макомов*», а в более широком обиходе «*Танбурные макомы*» Хорезма. По материалам танбурной нотации видно, насколько цепким в канолах и образах, и зыбким в деталях был в своей деятельности родоначальник традиций Хорезмских *Танбурных макомов* Ниязджан Ходжа.

<sup>24</sup> Муталов Омонуллох. Хива хонлиги Оллокулихон даврида. Т., 2005.

## МУХАММАД РАХИМХАН II ФЕРУЗ (1846 – 1910)

В XIX веке Хорезмом правили несколько ханов, которые увлеченно занимались музыкой, сами играли на инструментах и устраивали изысканные музыкальные собрания. Например, Мухаммад Аминхан, который правил страной в течение девяти лет [1844-1853], превосходно владел игрой на дутаре и гиджаке и проводил регулярные музыкальные собрания с участием мастеров Школы Ниязджана Ходжи – Абдураттара Махрама и мастера Худайбергана. Сын Мухаммада Аминхана Абдуллахан и внук Кутлимурад тоже очень увлекались музыкой. Абдуллахан играл на танбуре и гиджаке. Саид Мухаммадхан, который пришел к власти после Кутлимурада и правил страной девять лет [1855-1864], тоже страстно увлекался музыкой, играл на дутаре и гиджаке, устраивал вечера *макомов*.



Яркий след в истории музыки не только Хорезма, но и всего региона оставил Мухаммад Рахимхан Феруз. Он правил страной более сорока шести лет [1864-1910] и сделал очень многое для развития науки и культуры. Как один из просвещенных людей своего времени, наряду с делами государственными, он активно занимался художественным творчеством: писал стихи под псевдонимом «Феруз» («бирюза» - камень счастья и благополучия), сочинял музыку, увлекался каллиграфией. В поэзии его наставником был великий просветитель своего времени Мухаммад Риза Агахи (1809-1873). В музыке для себя идеалом Феруз считал Камиля Хорезми (1825-1899). А непосредственным учителем его в этой сфере является сын Камиля Хорезми Мухаммад Расул Мирзо (1841-1922).

Музыкальные интересы Феруза выходили далеко за рамки личных увлечений и носили, скорее всего, государственный характер. Вот что по этому поводу говорится в книге «Очерки истории музыки Хорезма»: – «Увлечение музыкальной наукой Мухаммада Рахимхана Второго, носит в высшей степени профессиональную основу. Музыкальная жизнь страны, в период его правления, обретает совершенно другой характер. Музыка высокого стиля, ранее менее востребованная в общественных кругах, начинает развиваться и распространяться



быстрыми темпами. Начинается формирование национального стиля *макомов*. Появляются просвещенные музыканты, специализирующиеся отдельно в инструментальной (*мушкилот*) и вокальной (*тасниф*) сферах. Они придают так в рукописях инструментальным (*мушкилот*) и вокальным (*тасниф*) частям *Шестирядового макомного свода* другой формат и мелодический облик-фактуру, меняют общую структуру за счет внесения некоторых новых частей»<sup>25</sup>.

Просвещенные правители, которые пришли к власти в Хорезме в XIX веке, наряду с укреплением государственности и торгово-экономических связей с соседними странами, большое внимание уделяли подъему духовности и просвещения. Кроме того, каждый из них стремился оставить какую-то память о себе. Так, во времена правления Мухаммада Рахимхана Первого (1806-1825), воздвигнута крепостная стена «*Ичан кала*» (внутренняя часть города), сооружен великолепный мавзолей Пахлавана Махмуда, который является одним из важных достопримечательностей города-музея Хивы. Во времена Аллакулихана (1825-1844), уделявшему особое внимание просвещению, были построены несколько медресе. В эпоху Мухаммада Аминхана (1844-1853) расширены границы государства и воздвигнут уникальный памятник архитектуры и зодчества «*Калта минар*».

В этом отношении, можно сказать, что от Феруза унаследовано два выдающихся памятника духовного наследия: музыкальный свод *Шести с половиной макомов* и Хорезмийская танбурная нотация.

Для правителя, поэта и музыканта Феруза, работа над новой моделью *Шести с половиной хорезмских макомов*, синтезирующей классическую музыку и поэзию, становится не просто развлечением, а делом творческого самовыражения. К акту воссоздания новой, Хорезмской модели – *Шести с половиной макомов*, он относится как зрелый мастер и с большой творческой ответственностью. В качестве сподвижника, к этому делу он привлекает признанного поэтического и музыкального авторитета своего времени – Камиля Хорезми. В процессе работы над формированием оптимальной модели *Шести с половиной макомов* Хорезма и его художественным совершенствованием, между Ханом Ферузом и, к тому времени, Девонбеги (Главой Канцелярии – Премьер Министром) Камилем Хорезми завязывается такое

<sup>25</sup> Лист. 11 б. 1925. - محمد يوسف ديوان زاده. خازم موسيقي تار پيشچه سي، مسكوا. - مللا بهكچان راحمان اوغلي.

тесное творческое содружество, о котором до сих пор ходят легенды. Одна из историй легендарного ряда повествует о том, что стало привычным то, что каждое утро при встрече Феруз и Камил Хорезми обнимали друг друга и приложив щеки долго молчали, пока из глаз начинали капать слезы. Однажды, кто-то из служащих двора решил спросить в шутку: «Скажите, пожалуйста, один из вас Хан, другой Глава Канцелярии и почему при встрече вы плачете?! Тогда, Феруз тоже в шутку ответил: «Мы плачем оттого, что на свете есть еще такие невежды как ты, которые не понимают толк в дружбе и в музыке».

Для успешного продвижения дела Шести с половиной макомов Феруз понимает необходимость, помимо индивидуальной творческой работы, существования постоянно действующего придворного макомного ансамбля профессиональных певцов и музыкантов, а также квалифицированного консилиума из числа наиболее просвещенных людей для обсуждения творческих проблем. Формирование коллектива исполнителей он поручает Камилю Хорезми и наказывает, чтобы музыканты и певцы придворного ансамбля обязательно были из талантливых людей, получивших образование в медресе<sup>26</sup>. Вскоре примерно в начале 70-х годов XIX века, такой коллектив придворных музыкантов был сформирован. Он служил своеобразной экспериментальной лабораторией, в которой творческие решения находили практическую реализацию. В принципе, эта была школа Камиля Хорезми, которая выросла из недр школы Ниязджана Ходжи. Она воспитала плеяду замечательных макомистов, певцов и инструменталистов: Худайбергена Махсума (инструменталист), Матякуба фазачи (певец), Матякуба Харрата (певец и инструменталист), превосходного инструменталиста Каландара Дунмаса. В научных и творческих вопросах ближайшими консультантами Феруза являлись Худайберган Мухиркан (1823-1922) и Мухаммад Расул Мирзо (1841-1922). Таким образом, вокруг Феруза и его идеи создания оригинальной модели классической музыки Хорезма, формируется некий творческий союз, который, говоря современным языком можно было бы назвать «Академией макома». Она вела последовательную, планомерную работу по совершенствованию «Шести с половиной макомов Хорезма», а затем и по созданию танбурной нотации для записи и канонизации их полного свода.

<sup>26</sup> Бобожон Таррох. Хоразм навозандалари. Тошкент. 1994. «Медресе» – это и есть просвещенность.

Сам Феруз и музыканты, составившие основной костяк «Академии макома» – Камил Хорезми, Худайберган Мухиркан и Мухаммад Расул Мирзо, были не просто музыкантами-исполнителями, но и высокообразованными творческим натурами. Они имели наиболее высокий творческий статус и наряду с великим Ниязджаном Ходжа были удостоены чести включения их сочинений в структуру инструментальной сферы «Шести с половиной макомов Хорезма». Сакили Ниязджан Ходжа, Сакили Мухркан, Мураббаи Камиль, Мусаддаси Ферузшохий и Мусаддаси Мирзо в *макоме Рост*. В связи с этим может возникнуть вопрос, почему авторские сочинения включались только в инструментальную сферу *макомов*? На него коротко можно ответить тем, что это является данью традиции. Такой традиции строго придерживаются и в Бухарском *Шашмакоме*. Об этом свидетельствует определение «Музыкального *Шашмакома*» как сакральной традиции в трактатах и *баязах* Бухары XIX века. И еще, к этому можно добавить, что инструментальные формы более сложными и интеллектуальными. В инструментальной сфере находятся так называемые «большие *усули*», основанные на математических принципах симметрии и комбинаторики. Именно они и служат основными критериями в определении знаний и мастерства музыканта. Что касается количественного превосходства сочинений Феруза над остальными авторами, то это тоже следует понимать не как проявление эгоизма, а наоборот, как традицию и дань уважения к главному покровителю *Шести с половиной макомов* Хорезма.

Вообще-то, следует заметить, что Феруз довольно великодушно относился к таланту других поэтов и музыкантов. При этом весьма скромно оценивал значение своего творчество. Это особенно наглядно видно в формировании поэтической основы *Шести с половиной макомов*. Дело в том, что мастера Хорезма в подборе поэтических текстов взяли оригинальный курс. Во-первых, они отдавали предпочтение стихам на узбекском языке, сохранив таджикские тексты главным образом в небольших частях *тарона*, количество которых в структуре *Шести с половиной макомов*, в отличии от Бухарского *Шашмакома*, весьма незначительно. Во-вторых, решили в качестве поэтической основы каждого макома, взять стихи главным образом одного поэта. И в этом плане тоже стали соблюдать известные правила *адаба* (мусульманской этики). То есть в иерархической последовательности *макомов*

отдать предпочтение стихам великих предшественников и наиболее достойных современников.

Итак, получилось, что все части первого Макома Рост, кроме заключительного *уфара*, от начала до конца исполняются на стихи Шермухаммада Муниса (1780-1829) – поэта «номер один» Хорезма в контексте нарождающейся эпохи. Судя по материалам музыкальных трактатов Бухары XIX века, и в Бухарском *Шашмакоме* тоже первым считался *Маком* Рост. Примечательно и то, что для заглавной части, которая в традиции *Шести с половиной макомов* так и называется «*Маком* Рост», используется газель Муниса, где в первой строке на арабском языке воздается хвала Господу Богу. Кстати, это тоже является очень старой традицией музыки Востока.

Вторым по порядку, в Хорезмской традиции, идет *Маком* Наво. Особенность этого макома в том, что он как бы самый музыкальный и символический образ его связан с именем покровителя всех ремесел и искусств, пророка Давида. В плане этноса *Маком* Наво издавна связывают с мужеством и отвагой, свойственными характеру тюрков. По этим причинам *Маком* Наво считается особенно престижным и ставится на второе место, после Рост. В узбекской литературе рассматриваемой эпохи, аналогичное место занимает великий поэт Мухаммад Ризо Агахи (1809-1874). Он ученик и последователь Муниса и учитель многих поэтов последующего времени, в том числе и Феруза. Стихи Агахи составляют поэтическую основу Макома Наво.

Третьим и как бы центральным в системе *Шести с половиной макомов* является *Маком* Сегох. Он самый монументальный и сложный по внутренней структуре во всем своде. Отличается художественной изысканностью и совершенством. Это самый любимый *маком* Феруза. В трактовке мастеров Хорезма, этот *маком* предпочитают исполнять на газели Алишера Навои (1441-1501), пользующиеся несравненным успехом во всей тюркской классической поэзии.

Следующему макому *Дугох*, по сравнению с *Сегох*, наоборот, отводится весьма скромное место во всем музыкальном своде. По сему, свои стихи Феруз включает именно в этот *маком*. И то, в наиболее значимых частях, он отдает предпочтение поэзии своего учителя Агахи, тем самым, отводя для своих стихов весьма скромную роль.

Последний полномасштабный, то есть включающий инструментальную и вокальную сферы *Маком* Бузрук, он

полностью отдает стихам другого своего кумира Камиля Хорезми, музыкальное и поэтическое творчество которого пользуется в Хорезме большим успехом. В данном случае для нас важно, как в этой поэтической иерархии он тонко подходит к правилам восточного этикета, отдавая предпочтение великим, отводя себе незначительное место. Все это является подтверждением на деле великодушия поэта, музыканта и правителя Феруза.

Просвещенность и благородство Феруза отмечали и люди, наблюдавшие за ним как бы извне. Хивинское ханство в 1873 году под видом паломника, нелегально посетил британский офицер Фредерик Бернаби, который имел беседу с Мухаммадом Рахимханом. В своей книге «Верхом в Хиву», которая была опубликована в Англии в 1887 году и после неоднократно переиздавалась, он пишет о красивой и статной внешности и благородных манерах Феруза, о его глубоком понимании политической ситуации в регионе, а так же о тонких сторонах взаимоотношений Хивы и России.

Итак, Феруз, который правил Хивинским ханством более сорока шести лет, оставил глубокий след в истории культуры своей страны. Он несомненно, - выдающаяся личность в истории музыки всего региона Центральной Азии. Советская историография и музыкознание, к сожалению, умалчивали многие позитивные стороны его деятельности. Одно то, что он стоял во главе процесса формирования системы *Шести с половиной макомов* Хорезма и создания нотации для записи их полного свода, заслуживает того, чтобы имя его было поставлено в ряд великих деятелей узбекской классической музыки.

#### **ПАХЛАВАННИЯ МИРЗАБАШИ КАМИЛ ХОРЕЗМИ (1825 – 1899)**



Знаковая фигура в истории узбекской классической музыки. Имя его, с одной стороны, можно поставить в один ряд с великими мэтрами Бухарского *Шашмакома* как Ота Джалол Насыр углы (1845-1928) и Ота Гияс Абдугани (1859-1927). А с другой – он сравним с выдающимися учеными в области музыкальной науки, как Наджмиддин Кавкаби и Дарвиш Али Чанги. О жизни и музыкальном творчестве Камиля

Хорезми в советской историографии, к сожалению, надуманных легенд распространилось больше, чем упорядочений реальных фактов научной биографии.

Как уже отмечали, систематизация классических *Шести с половиной макомов* Хорезма и разработка способов их письменной канонизации, в свое время стали делом государственного значения. Поэтому, по личному распоряжению Хана, эта работа была поручена главе канцелярии, сподвижнику Феруза и наставнику главе дворцовых музыкантов Пахлавану мирзабоши Камилю Хорезми. Он был незаурядной личностью и прославился как первый ученый-музыкант (*мусикийшунос*) и мастер-практик (*устоз*) своего времени. Камиль Хорезми превосходно пел – это было его главной профессией как музыканта-практика, и виртуозно владел игрой на *чанге*, *танбуре*, *дутаре* и *гиджаке*. Профессиональное музыкальное образование получил от своего дяди Абдуллы, который был учеником Ниязджана Ходжи в третьем поколении. Имеются достоверные сведения о том, что в юности, как певец, он нередко участвовал в музыкальных собраниях правителей Хивы Мухаммада Аминхана и Саида Мухаммадхана (отца Феруза). Камиль Хорезми сочинял превосходные стихи, которые были известны далеко за пределами Хорезма, был искусным каллиграфом и просвещенным в различных науках, в том числе и в медицине. Словом, он прославился как широко образованный человек, ведающий в вопросах теории и практики музыки, поэзии и других науках. И не случайно, дело государственной важности – систематизация классических *макомов* Хорезма и создание нотации – было поручено ему.

Судя по содержанию танбурной нотации, он был осведомлен о предшествующем опыте нотной записи классической музыки. Учитывая эти обстоятельства и, самое главное, механизм практического усвоения *макомов*, который был ему хорошо знаком из личного опыта, Камилю Хорезми удалось разработать оригинальную систему записи *макомов*, которая оказалась очень востребованной и послужила важным подспорьем в обеспечении преемственности традиций в условиях его устного бытования. Система его оказалась удобной и хорошо вписалась в практику бытования классической музыки.

Над систематизацией общей модели Хорезмских *Шести с половиной макомов* и их нотной записи, Камиль Хорезми работал вдохновенно. Однако, в момент разгара работы и непосредственного осуществления нотной записи *макомов*,

получился неожиданный поворот в судьбе великого мастера, который занимал в это время очень высокую государственную должность – Девонбеги (Премьер-министра). Дело в том, что хивинская аристократия, недовольная его строгими мерами в сборе налогов, обратилась к Хану Ферузу с просьбой, чтобы он ходатайствовал перед Русским Царем о помиловании прежнего Премьер-министра Матмурада и возвращении его из Оренбургской ссылки. Просьба была удовлетворена и, освободив Камиля Хорезми от этих обязанностей, Матмурада назначили на прежнюю должность. В результате этого Камиль Хорезми был отстранен от государственной службы. Великий музыкант, хотя и внешне старался не показывать, но внутренне очень болезненно пережил эту дворцовую интригу. Несмотря на все это, между Ферузом и Камилем Хорезми теплые человеческие и творческие отношения сохранились до конца жизни. Дело завершения нотации было поручено сыну и преемнику Камиля Хорезми Мухаммаду Расулю, назначенному в это время на должность главы канцелярии (мирзабаши). Великий мастер, со стороны наблюдая за процессом, делал все, чтобы труд всей его жизни был доведен до благополучного конца.

#### **МУХАММАД РАСУЛ МИРЗАБАШИ МИРЗО (1841 – 1921)**



Известный поэт (Мирзо является его литературным псевдонимом), музыкальный деятель и каллиграф своего времени. Он – весьма заметная фигура в культурной жизни Хорезма. Занимая ответственную должность главы канцелярии, наряду с контролем и регулированием составления государственных документов, принимал активное участие в развитии литературной жизни, музыкального и каллиграфического искусства.

Мухаммад Расул в медресе получил очень хорошее образование. Он свободно владел арабским и персидским языками, занимался переводческой деятельностью. Главной стороной его трудов на литературном поприще было редактирование рукописных

и литографических книг, выпуск которых в это время обретает больших масштабов. Он был главным доверенным лицом Феруза в этом деле.

Как просвещенный музыкант Мухаммад Расул тоже имел очень большой авторитет. Он был музыкальным наставником Феруза и вообще служил очень важным звеном в творческих взаимоотношениях двух великих деятелей музыкального искусства. Свою задачу по созданию нотной записи *Шести с половиной макомов* Хорезма Мухаммад Расул выполнил на высоком профессионально-художественном уровне. Им был составлен первый роскошный двухтомный вариант рукописи танбурной нотации, включающий соответственно инструментальные и вокальные версии *Шести с половиной макомов*. Эта работа Мухаммада Расула была официально одобрена Ферузом и предложена к распространению сначала среди избранных дворцовых музыкантов, а затем и в просвещенных кругах хивинской интеллигенции<sup>27</sup>.

По высокому повелению Хана, к делу распространения танбурной нотации, помимо самого Мухаммада Расула, были привлечены лучшие придворные музыканты-каллиграфы: Худайберган Мухркан (1823-1922), его младший брат Мулла Исмаил (умер 1900), видный историк, поэт, музыкант и каллиграф Мухаммад Юсуф Баяни (1859-1923), придворный певец, музыкант и каллиграф, один из непосредственных учеников Камиля Хорезми Мухаммад Якуб Харрат (1865-1923). В результате такой целенаправленной работы под руководством Мухаммада Расула мирзабаши, были созданы уникальные списки танбурной нотации – шедевры каллиграфического искусства, которые прекрасно дополняют друг друга и все вместе дают богатое и разностороннее представление о процессе творческой работы в сфере *Шести с половиной макомов* Хорезма.

<sup>27</sup> Один том этой уникальной рукописи, с записью инструментальной версии, хранится в библиотеке Института рукописей Академии Наук Узбекистана. Инвентарь № 343.



## ХУДАЙБЕРГАН МУХРКАН (1823 – 1922)



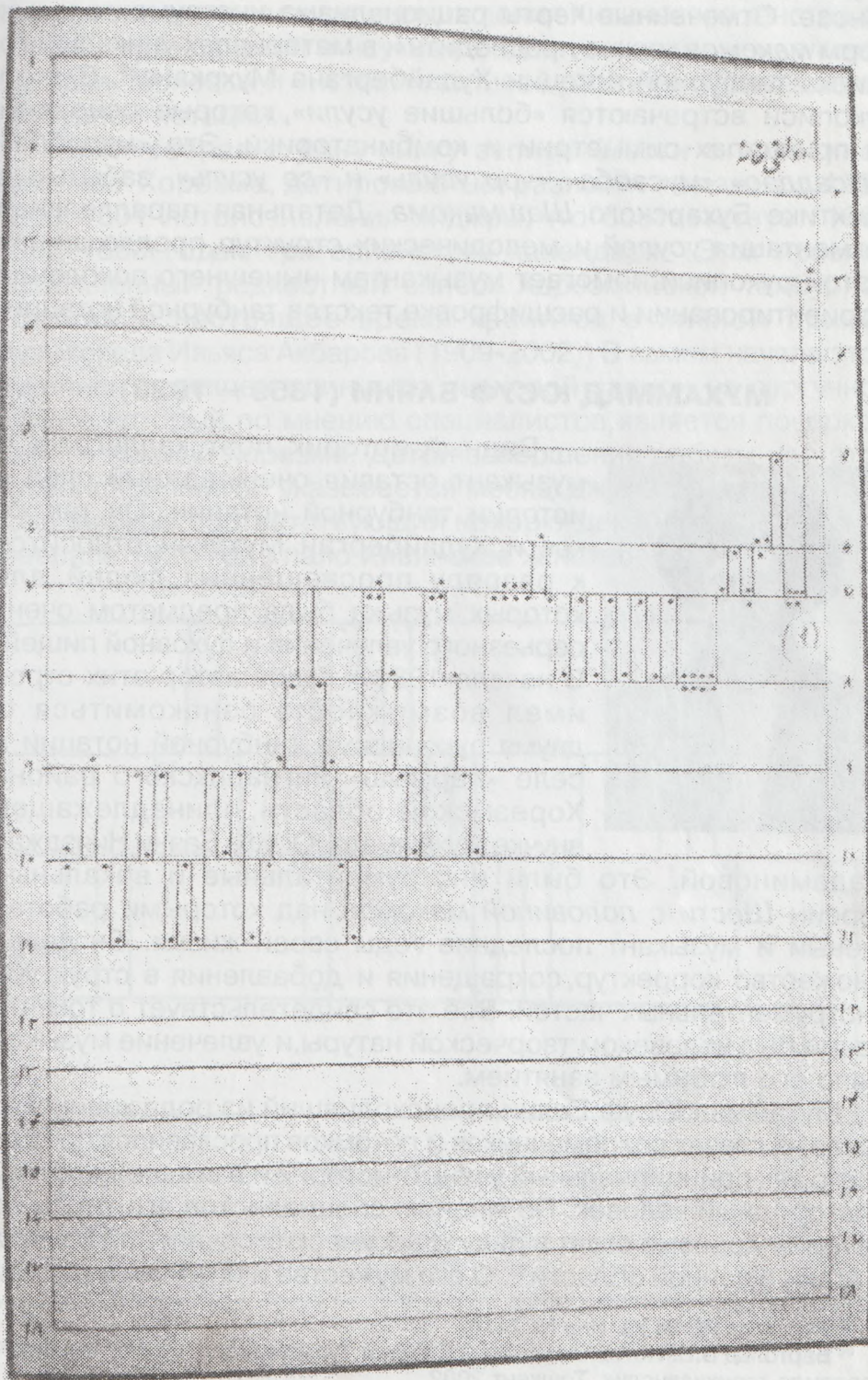
Признанный лидер каллиграфической школы Хивы. Он является составителем уникальных списков рукописных книг в различных областях. К делу *макомов* и танбурной нотации Худайберган Мухркан относился не как к профессии, которая является источником заработка, а как к страстному увлечению для удовлетворения своих душевных потребностей, хотя музыкальной наукой он владел вполне профессионально. Он прекрасно освоил

игру на танбуре, дутаре и гиджаке. Его наставником в музыке был отец – Матпана Тупчи (пушечных дел мастер, искусный каллиграф и один из просвещенных людей своего времени, представитель Школы Ниязджана Ходжи во втором поколении – ученик Махсумджана Кази). Соответственно традициям своего направления он больше специализировался в инструментальной сфере. Учитывая высокий авторитет Мастера Худайбергана, как музыканта, его пьеса Сакили Мухркан была официально включена в структуру инструментальной сферы престижного первого Макома Рост.

Худайберган Мухркан как общепризнанный музыкант-каллиграф, оставил глубокий след в деле танбурной нотации. Составленные им списки рукописей с записью инструментальных версий *Шести с половиной макомов*, помимо каллиграфического изящества, отличаются удивительной полнотой содержания и детальным членением сегментов мелодических (модальных) и ритмических (усульных) структур.

Инструментальные и вокальные сферы *макомов* классического круга (Основополагающего *Шашмакома* и *Шести с половиной макомов* Хорезма), изначально рассматриваются как относительно самостоятельные. Отчетливая жанровая дифференциация инструментального и вокального начала прослеживается по материалам Бухарских музыкальных трактатов и Хорезмийской танбурной нотации. На эту особенность макомного мышления указывали и первые исследователи узбекской классической музыки в начале XX века<sup>28</sup>. При этом следует иметь в виду, что инструментальные

<sup>28</sup> Фитрат. Узбек классик мусикаси ва унинг тарихи. Т., 1993; Мулла Бекджан Рахман угли, Мухаммад Юсуф Деван-заде. Хоразм мусикии тарихчаси. Т., 1998.



формы считаются более интеллектуальными и развитыми в своей основе. Отмеченные черты рационализма инструментальных форм *макомов* можно проследить и в материалах уникального списка танбурной нотации Худайбергана Мухркана<sup>29</sup>. В этой рукописи встречаются «большие *усули*», которые основаны на принципах симметрии и комбинаторики. Это «*мурабба*», «*мусаддас*», «*мусабба*», «*чор усуль*» и «*се усуль*», забытые в практике Бухарского *Шашмакома*. Детальная параллельная сегментация *усулей* и мелодических структур, предложенная в этой рукописи, помогает музыкантам нынешнего поколения в ориентировании и расшифровке текстов *танбурной* нотации.

#### МУХАММАД ЮСУФ БАЯНИ (1859 – 1923)



Видный историк, поэт, каллиграф и музыкант оставил очень важный след в истории танбурной нотации. Он, так же, как и Худайберган Мухркан, относится к разряду просвещенных людей, для которых музыка была предметом очень серьезного увлечения и духовной пищи. В начале 1980-х годов автор этих строк, имел возможность ознакомиться с двумя рукописями танбурной нотации в селе «Кармыш» Янгиарикского района Хорезмской области, принадлежащей внучке Мухаммада Юсуфа Баяни Ниязджан Мадаминовой. Это были инструментальные и вокальные версии *Шести с половиной макомов*, над которыми работал ученый и музыкант последние годы своей жизни. Он делал множество корректур, сокращения и добавления в структуре инструментальных частей. Всё это свидетельствует о том, что Баяни был человеком творческой природы, и увлечение музыкой было его любимым занятием.

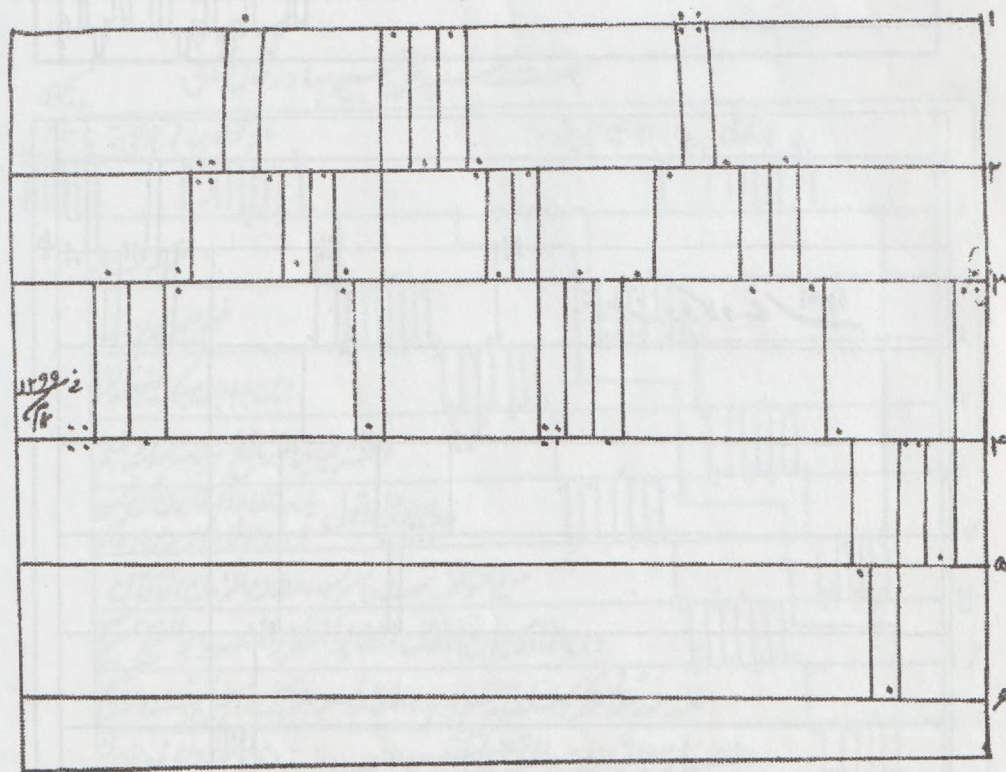
Мухаммад Юсуф Баяни, происходивший из рода хивинских ханов, на глазах современников и потомков прославился, прежде всего, как принципиальный ученый-историк и в высшей степени благородный человек. По мнению специалистов, его труды по истории Хорезма стоят в ряду классических сочинений Мунисы и Агахи в данной области<sup>30</sup>. О его мужестве и интеллигентности

<sup>29</sup> Рукопись ИВАН Уз. Инв № 7416.

<sup>30</sup> Бартольд В.В. История культурной жизни Туркистана. Л. 1927; Муниров К. Хоразмда тарихнавислик. Тошкент, 2002.

свидетельствует тот факт, что, будучи в преклонном возрасте, во времена смуты, под занавес падения Хивинского ханства, он проявил гражданский и научный подвиг, сохранив уникальные отрывки черновых и чистовых записей различных фрагментов танбурной нотации.

Баяни собрал в одну книгу записи *Шести с половиной макомов* Хорезма, датированные разными годами – 1299, 1300, 1301 летоисчисления хиджры, что соответствует 1881, 1882, 1883 годам григорианского календаря. (Этот красиво оформленный редкостный список Хорезмийской танбурной нотации, в настоящее время хранится в личном архиве музыковеда Ильяс Акбарова (1909-2002)) В самом начале этой рукописи помещен один лист черновой записи на сургучной бумаге, который по мнению специалистов, является почерком самого Камиля Хорезми. Датой завершения работы над этой рукописной книгой указывается месяц джумаду-л-аввал 1338 года хиджры, соответствующий ноябрю-декабрю 1919 года. В феврале 1920 года пало Хивинское ханство.



Handwritten musical notation on a ten-line staff. The notation consists of vertical stems with small circles (notes) at various heights. A central box contains the text "نورث لای لای".

Handwritten musical notation on a ten-line staff. The notation consists of vertical stems with small circles (notes) at various heights. A central box contains the text "نام نند دو کاہ فی ۱۳۰۱".

В конце рукописи имеется небольшое заключение, составленное рукою Баяни, которое помогает прояснению некоторых существенных моментов, связанных с историей Хорезмийской танбурной нотации. Во-первых, в ней совершенно определенно указывается, что во главе этого дела стоял сам правитель страны Мухаммад Рахимхан. Во-вторых, отмечается, что Маком Бузрук, который был заключительным в этом списке, составлен в 1883 (1300 по Хиджре) году рукою «Достопочтенного Учителя Мухаммада Расула». В-третьих, заслуживает особого внимания то, что в самом конце дается молитва, которая как бы выполняет функцию нравственного кодекса. Суть ее сводится к тому, что музыка – эта важнейшая духовная пища и человек причастный к этому искусству должен иметь чистые помыслы и прозрачный ум. Другой важный момент обращения ученого, макомы – эта сакральная традиция, пропитанная духом мастеров предшествующих поколений. Как бы обращаясь к музыкантам будущего, он говорит: «Прежде чем открывать данную книгу, воздайте молитву Творцу и памяти тех, кто стоял у истоков этого благородного дела».

حضرت سید محمد حسین بہادر خان ثانی

بازگوی

تمام شد	۴
فخر محمد یوسف	۵
ابن باباجان بیک خضر اللہ	۱۱
دستہ عیبہا در تاریخ ہزار صد و ہشتاد و ہشت	۱۲
ماہ جمادی الاول یارب اللہ وارتقا بیان ان کہ	۱۳
من موافقتت ہا مہر سلطان الزمان النافان	۱۴
ابن النافان ابن النافان اعنی ابو المظفر المنصور ابو الفتح	۱۵
ظہر اللہ علیک و سلطانی سوید ہندہ المقام اسمی بالبرکۃ فی حسن سنتہ والایام	۱۶
والفصول مع الترانبات والمقدّمات والقصائد والنصائح والاشعار والافعال	۱۷
بعون الوالد العجل والذہان علی شیخ و الطغول فی یاد حجر النبی و الامام محمد رسول المہتمل بالبرود والقبول	۱۸

### МАТЯКУБ ХАРРАТ (1864 – 1939)



Мухаммад Якуб Курбан углы, по советским документам, Матякуб Харрат (Матякуб Харратов). Личность этого выдающегося музыканта и каллиграфа стоит особняком в когорте великих представителей «Академии макома» Феруза. В музыке и каллиграфии Матякуб Харрат один из немногих непосредственных учеников Камиля Хорезми. В первую очередь он был певцом и как учитель (лидер) исполнение свое сопровождал игрой на чанге. Примечательно, что старая традиция аккомпанирования пения на

чанге, к XIX веку, насколько нам известно, сохранилась только в Хорезме. Он мастерски владел игрой на *танбуре*, *дутаре*, *гиджаке* и на других инструментах. Однако когда речь идет о пении в сопровождении на чанге, то имеется в виду старая изысканная придворная традиция исполнения музыки высокого стиля.

Другая примечательная черта художественного облика Матякуба Харрата в том, что он не занимал высокой государственной должности и только благодаря своим знаниям и умению, входил в избранный круг придворных музыкантов и каллиграфов. После падения ханства, и не надобности рукописных книг, музыка стала его основной профессией. Зарабатывал себе на жизнь музыкально-педагогической и исполнительской деятельностью. Он до конца жизни оставался общепризнанным мастером в области классической музыки Хорезма.

В 1935 году для записи образцов узбекской музыки на патефонные пластинки приглашаются в Ташкент видные мастера, известные певцы и музыканты. В их числе оказывается и Матякуб Харрат. В это время он дает интервью известному поэту Абдулхамиду Чулпану. В нем, в частности, мастер заявляет, что знает основы Шести с половиной *макомов*, *Дутарных макомов* и музыку дастанов (эпических сказаний). Для почтенного старца и человека глубокой веры, брать на себя ответственность и публично заявлять, что он знаток *Танбурных* и *Дутарных макомов*, а также музыкальных основ дастанов – весьма

серьезно. Видимо, его возраст и общественное положение, давали на то основание. В свою очередь, Чулпан отмечал, что почтенный мастер являлся «живой книгой музыкальной науки и практики» и главой династии носителей замечательных традиций классической музыки. А по жизни он был весьма скромным человеком высокой внутренней культуры. Это отмечают многие его современники и в том числе этнографы – Е.Е.Романовская и И.А.Акбаров, прибывшие из Ташкента в Хиву в 1934 году для записи на фонограф в его исполнении системы классических *макомов* Хорезма.

Как музыкант-каллиграф Матякуб Харрат оставил глубокий след в истории узбекской классической музыки. В фондах Центрального Государственного архива Республики Узбекистана хранится уникальный двухтомный список Хорезмийской танбурной нотации<sup>31</sup>. Первый том, законченный в 1883 (1301 по Хиджре) году полностью охватывает инструментальные разделы, а второй, завершённый в 1884 (1302 по Хиджре) году – вокальные части классических *макомов* Хорезма. Первоначальная основа написана Матякубом Харратом, а в последующем, его сыном Матюсуфом Харратовым были внесены дополнения. Особая ценность этого списка нотации выражается двумя качествами. Во-первых, вокальные части, представленные в ней пяти *макомов* – Рост, Наво, Сегох, Дугох и Бузрук даны полностью с вербальными текстами. В этом отношении она сравнима только с рассматриваемой нами рукописью хранящейся в консерватории. Причем, вербальные тексты в этих версиях идентичны. Во-вторых, в этом списке примерно в конце 1920 – начале 1930 годов Матюсуфом Харратовым красными чернилами выписаны *узули* всех частей *макомов*. Подобная полнота поэтических текстов и *узулей*, и, кроме того, детальная параллельная сегментация мелодических и ритмических структур, выдвигает рукопись Матякуба Харрата на особое положение, делая её одним из наиболее ценных и значимых списков нотации.

Большой музыкант-мастер Матякуб Харрат приложил много усилий для передачи своих знаний и опыта музыкантам нового поколения. Находясь на государственной службе сначала в музыкальной школе Хивы, а затем в театрах Хивы и Ургенча, он старался собирать вокруг себя талантливую молодежь и систематически изучать с ними *макомы*. Просвещенность и

<sup>31</sup> Центральный Государственный Архив Республики Узбекистан Инвентарь № Р-2705 ф. 1 оп. 17-18 Д.



обаяние великого мастера, сыграли свою положительную роль в дальнейшем сохранении и передаче *макомных* традиций новому поколению певцов и музыкантов.

### МАТЮСУФ ХАРРАТ (1889 – 1952)



Старший сын Матякуба Харрата Мухаммад Юсуф (Матюсуф Харратов), искусный каллиграф, видный музыкальный деятель и признанный поэт (литературный псевдоним *Чокар*) получил славу яркой самобытной личности своего времени. В своей автобиографии<sup>32</sup> Матюсуф Харратов пишет, что начальное музыкальное и каллиграфическое образование он получил у своего отца, а затем знания в области каллиграфии, персидского языка, основы стихосложения *аруз* и музыкальной науки совершенствовал под руководством Мухаммада Расула Мирзо. Медресе закончил у известного ученого Мухаммада Юсуфа Доий.

Матюсуф Харратов один из просвещенных людей своего времени, принимал самое активное участие в строительстве новой социалистической музыкальной культуры. В начале 1920-х годов он занимал пост заместителя министра просвещения Хорезмской Народной Советской Республики. Одновременно был директором и ведущим профессором первой в этом крае Государственной музыкальной школы открытой в 1923 году в Хиве. Примечательно, что в этой школе основы классической музыки – *макомов* изучали по системе танбурной нотации. Матюсуф Харратов является соавтором первого научного труда о музыке Хорезма<sup>33</sup>. В предисловии этого очень важного для своего времени научно-аргументированного музыкального исследования отмечается, что его главной фактической базой являются материалы танбурной нотации.

В 1928 году, когда М. Харратова пригласили в Самаркандский научно-исследовательский институт музыки и хореографии, он старался использовать Хорезмскую танбурную нотацию как

<sup>32</sup> Архив Матюсуфа Харратова. Библиотека Института искусствознания АН Уз. Инв. № 571/5

<sup>33</sup> «ملا به کجان را حمان اوغلی - محمد يوسف دیوان زاده، خارزم موسیقی تاریخچه سی، مسکوا، 1925.»

учебное пособие для студентов этого института по основам *макомов*. В связи с перенесением столицы из Самарканда в Ташкент в 1932 году и закрытием Института музыки и хореографии, он тоже переехал в новую столицу. В Ташкенте он служил сотрудником Научно-исследовательского кабинета музыки, созданного вместо закрытого Самаркандского Института музыки и хореографии. В это время Матюсуф Харратов работает над созданием большого труда, посвященного музыке Хорезма. Поскольку записи *Танбурных и Дутарных макомов* Хорезма уже имелись, он берется за создание нотных текстов обиходной музыки в системе танбурной нотации для своей будущей книги. Тем самым он еще больше расширяет сферу применения танбурной нотации.

В числе последних, по времени создания списков Хорезмской нотации, имеется одна весьма примечательная рукопись, составленная Матюсуфом Харратовым в эти годы<sup>34</sup>. Этот большой фолиант состоит из двух частей. Ее первая часть охватывает нотные тексты «*Шести с половиной макомов*» Хорезма. Следует заметить, что это была та рукопись, которая служила учебным пособием по основам узбекской классической музыки. Студенты Самаркандского института музыки и хореографии того времени Дани Закиров (1914-1985), Мардон Насимов (1914-1998), Мутаваккил Бурханов (1916-2002) вспоминали, что Матюсуф Харратов пытался обучать *макомам* на основе танбурной нотации. Просвещенный мастер понимал, что Бухарский *Шашмаком* и Хорезмские *макомы* в сущности представляют явление одного порядка<sup>35</sup>. Логическую основу этих музыкальных сводов составляет единая каноническая модальная система. В этой связи примечательно и то, что название частей и разделов *макомов* в данной рукописи даются, не в лексике танбурной нотации на узбекском языке, а в характерной для Бухарского *Шашмакома* аутентичной таджикской терминологии.

Вторая часть рукописи содержит образцы популярной инструментальной музыки Хорезма того времени, так называемые «*Сурнайные мелодии*» («*Сурнай йуллари*»). Это обобщенное название жанра популярной музыки, используемое в обиходе. Таким образом, в общей иерархии получается три основных рода музыки: высокая классика – «*Танбурные макомы*»; обиходная популярная музыка – «сурнайные

<sup>34</sup> Центральный Государственный Архив Республики Узбекистан. Инв. № 8000.

<sup>35</sup> Матякубов О. Бухарский Шашмаком. Ташкент. 2011. С. 38-44

мелодии»; музыка демократическая, занимающая как бы промежуточное положение – «Дутарные макомы». Поскольку нотные записи образцов «Танбурных макомов» и «Дутарных макомов» уже имелись, М. Харратов решил зафиксировать примеры из популярной музыки. В рассматриваемую рукопись он включил одиннадцать произведений жанра «мелодии для сурная»: «Ийфорий», «Ийфорий Ирок», «Зангбози», «Забони», «Марви 1», «Марви 11», «Гулхо гулим», «Аламинг ёмон», «гр-ёр», «Карокуз», «Пахтаро гийр». Они были задуманы исследователем как нотные примеры для будущей его книги по музыке Хорезма.

#### **МУХАММАД КАМИЛ ДЕВАНИ (1887 – 1938)**



Сын Мулла Исмаила и племянник Худайбергана Мухркана Мухаммад Камил Девани – харизматическая личность, яркая и самобытная фигура культурной жизни своего времени. Его литературный и музыкальный талант обнаружился очень рано. В 1900 году, когда умер его отец, по ходатайству дяди он был привлечен к придворной службе в качестве каллиграфа. Его учителями в музыке, каллиграфии и поэзии были Худайберган Мухркан и Мухаммад

Расул Мирзо. По велению Хана Феруза для учебы он был определен в Медресе Арабхан к самому взыскательному наставнику Мухаммад Юсуфу Дайи. К 16-17 годам ему уже доверялось самостоятельное оформление рукописных книг в разных областях знаний. В 18 лет он был удостоен чести выпуска своего стихотворного дивана под названием «Девони Девони». Современники предрекали ему в поэзии большое будущее, называя его «Навои своего времени». В поэзии он действительно оставил неизгладимый след. Его *газели* и *мухаммасы* до настоящего времени широко используются в репертуаре певцов в Хорезме и других местах.

Камил Девани очень широкая и многогранная творческая натура. Он прославился как превосходный виртуоз-исполнитель на танбуре, дутаре, гиджаке и скрипке и искусный мастер изготовитель музыкальных инструментов, особенно дутаров из тутового дерева. Он был несравненным в каллиграфии и

каллиграфическом писании на камне, художником, мастером оружейного дела и ювелиром. В народе он был признан непререкаемым авторитетом в области классической поэзии и музыки. На всем, что сделано им, лежит отпечаток совершенства и творческого вдохновения.

Но судьба уготовила ему тяжелую жизнь. Его гордая натура никак не могла мириться с падением нравов и лживостью новой политики. Он так и не принял советскую власть, не заискивал перед нею и не занимал государственные должности, хотя был одним из самых образованных людей своего времени. Соответственно, официальные круги тоже были немилостивы к нему. В 1928 году над ним устраивается публичный суд с осуждением его буржуазных интересов и экспроприацией имущества. В эти тяжелые годы морального и материального угнетения, он с несгибаемой волей целиком отдается творчеству и создает свои великолепные поэтические и музыкальные сочинения. В качестве стихотворного примера можно назвать его знаменитый *мухаммас* в духе *суфийских* экстатических порывов:

*Конга булгансин жисмим, унда сузон булмаса*

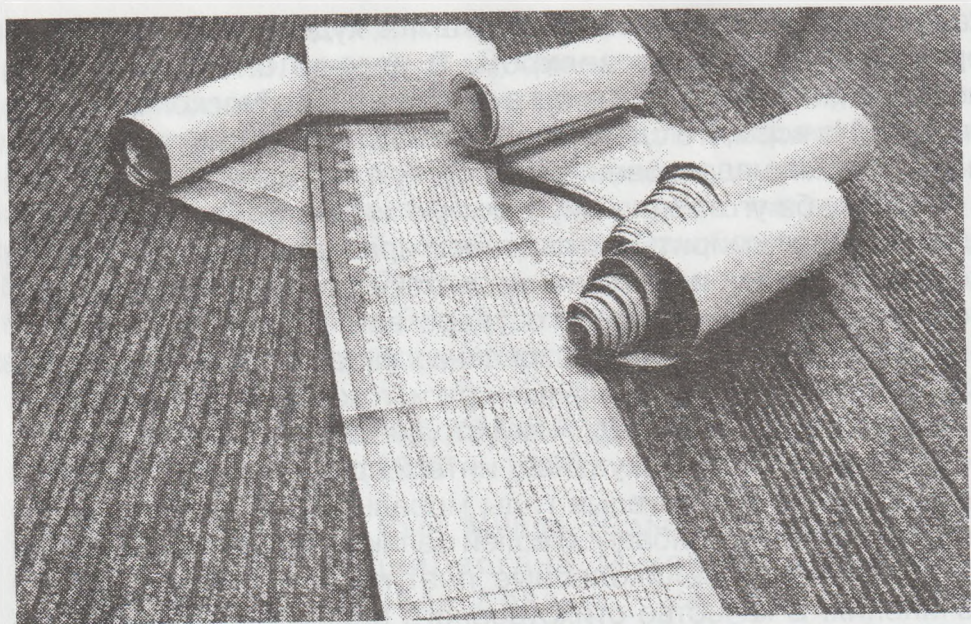
Перевод:

*Пусть в крови будет потоплено мое тело, если в нем не будет горящей души.*

В числе музыкально-каллиграфических творений Камиля Девани, созданных в тяжелые годы жизни конца 20х – начала 30х годов XX века, когда он испытывал большую материальную нужду, следует назвать написанные им два экземпляра танбурной нотации, каждый из которых имеет неповторимую научную и историческую ценность. Первый – это свиток с записью *Дутарных макомов* Хорезма. Современники называли его «Дутор урамаси» – «Дутарный свиток».

Запись *Дутарных макомов* было заветной мечтой многих великих музыкантов, предшествующей эпохи. Однако, как пишут авторы «Очерков музыки Хорезма» они не могли осуществить свою цель, из-за возникших трудностей по части фиксации многочисленных *дутарных* штрихов<sup>36</sup>. Камил Девани же нашел простое и мудрое решение. Мелодическую линию *Дутарных макомов* он стал записывать одинарным штрихом (якка зарб) как и *Танбурные макомы*.

<sup>36</sup> М. А. Рахманов, «Мелодическая линия в дутарной музыке Хорезма», Ташкент, 1925.



Фолиант нотации с записью  
Дутарных макомов в формате свитка

Второй список уникален, потому что вбирает в себе и *Танбурные*, и *Дутарные макомы*. В этом плане он не имеет аналогов. Уже сам факт рассмотрения в одном ряду *Танбурных* и *Дутарных макомов*, свидетельствует о том, что мастера осознавали их как родственные традиции в рамках общего культурно-исторического пространства. Таким образом, можно считать, что сборник этот служит важным историческим документом, освещающим реальное положение вещей. А по своему внутреннему содержанию он представляет подлинный шедевр музыкально-поэтического и каллиграфического искусства. В рукописи, состоящей из 84 листов (168 страниц), нет ни одной помарки и несоответствия элементов. Написана она очень красивым письмом настаэлик, четким и ясным почерком в небольшой альбомной тетради (17,5x20 см, текст в объеме 14,5x17,5 см) с максимально рациональным использованием буквально каждого сантиметра площади листа.

По достоверности и информационной насыщенности эту рукопись Камиля Девани считают одной из самых совершенных версий танбурной нотации. Ее приоритетность можно объяснить нижеследующими причинами:

- о это единственный экземпляр, в котором наряду с *Танбурными* содержатся образцы *Дутарных макомов*. В

рукописи представлены вокальные версии пяти Танбурных макомов – Рост, Наво, Сегох, Дугох и Бузрук, а также шесть циклов Дутарных макомов: Зихий Наззора-Урганджи, Ровий, Мискин, Ирок, Охёр и Чоки гирибон. В общей сложности в ней содержится девяносто восемь композиций классической музыки Хорезма. Подобный объем добротной информации ставит данный источник в исключительное факторами;

The image shows a page of handwritten musical notation for a string instrument, likely a Dutar. The notation is written on a series of horizontal lines, with rhythmic markings (dots and vertical lines) indicating the timing of notes. The text is written in Persian/Arabic script, including titles like "ماکوم رایت" (Maqom-e Rait) and "ماکوم زین" (Maqom-e Zin). The page is numbered 53 at the bottom.

- овсе *Танбурные* и *Дутарные* *макомы* от начала и до конца записаны с вербальными текстами. Это позволяет рассматривать данный список в более широком контексте сравнительного изучения *макомата*. В частности, с *баязами*, которые были созданными во второй половине XIX – в начале XX века в Бухаре, Хорезме и Ташкенте;

- о музыкальные и вербальные тексты, составленные на высоком профессиональном уровне с соответствующим отчетливым параллельным членением мелодических и поэтических цезур внутри музыкального периода – *хона*, дают возможность трактовать данный список в качестве надежной базы для разносторонних текстологических изысканий;

- о список *Камиля Девани* отличается детальным членением и более мелких мелодических, ритмических и вербальных структур. Это создает удобство в чтении и помогает осмыслению правил структурирования частей *макомов* на основе конкретных музыкальных примеров.

Все это вместе позволяет рассматривать Хорезмскую танбурную нотацию как научно-практическое руководство и на его примере верифицировать многие теоретические положения ученых предшествующих веков, имеющих основополагающее, ключевое значение в осмыслении современной практики *макомата*.

## ГЛАВА II

### ПРИНЦИПЫ ТАНБУРНОЙ НОТАЦИИ

Становление и развитие *макомов*, как разновидности классической музыки, изначально опиралось на рациональные научные корни и было непосредственно связано с различными формами устной или письменной фиксации музыкальных символов. В течение многих веков музыкальное искусство высокого стиля, подразумевающее единство теории и практики, развивалось как две относительно самостоятельные области знаний. В трудах основоположников музыкальной науки Востока Абу Насра Фараби, Мухаммада Хорезми, Абу Али Ибн Сины они назывались «теоретическая наука музыкального искусства» и «практическая наука музыкального искусства». Теоретические воззрения освещались в научных трактатах посредством логических связей понятий, определений, терминов и других категорий аналитического мышления. Практические знания передавались из поколения в поколение посредством эмпирического опыта и использованием соответствующих понятий и выражений.

В процессе развития классической музыки, как теории, так и практики обращались к различным видам записей высоты звука, ритмических и формально-структурных элементов музыки. Из них два способа фиксации высотного положения музыкального тона являются наиболее ранними и распространенными. Эти системы записи тонов называются *асабаъ* и *абджад*.

#### СИСТЕМА АСАБАЪ

Форма записи тонов *асабаъ* (буквально, пальцевая) или *асабаъи ситта* (буквально, «шесть пальцев» или «шестипальцевая»), основывается на обозначении струн и местоположения пальца извлекаемого тона на грифе инструмента. При этом всякая открытая струна называлась *мутлак* (абсолютная). Он добавлялся к названиям струн: *мутлаки бам* (открытая, низкая, басовая), *мутлаки маслас* (открытая третья), *мутлаки масна* (открытая вторая), *мутлаки зир* (открытая высокая), *мутлаки хадд* (открытая предельно высокая). Пальцы на руке по-арабски называются:

указательный – саббаба,

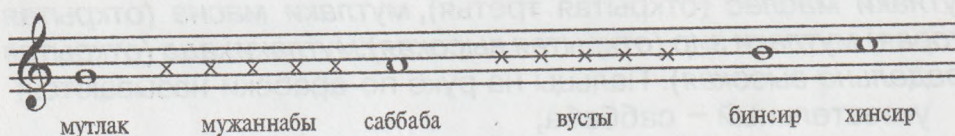
средний – вуста,



безымянный – бинсир,  
мизинец – хинсир.

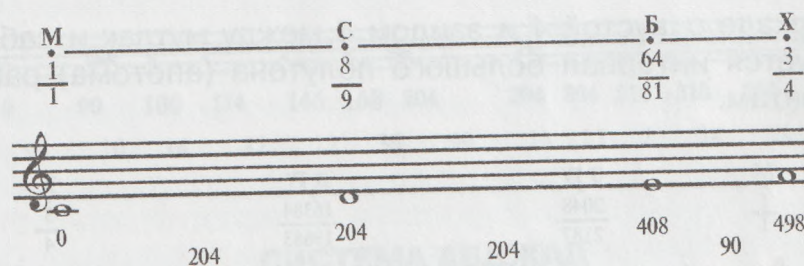
Ладок (парда) указательного пальца *саббаба* соответствует интервалу большого тона (8/9) от исходной точки отсчета (открытая струна *мутлак*). Место безымянного пальца бинсир означает большую терцию (64/81). Ладок мизинца *хинсир* дает чистую кварту (3/4). Интервалы же малых терций и секунд используются в многочисленных вариантах. В соответствии с этим варианты малой терции обобщенно называются *вуста* (тоны среднего пальца) и они обозначаются конкретными наименованиями (*вуста кадим* – старинная, *вуста фурс* – персидская и другие) или же в общей таблице порядковыми номерами (*вуста 1*, *вуста 2* и так далее). Соответствующий каждой *вуста* вариант малой секунды называется *муджаннаб* (соседняя) или *заид* (буквально «излишек»), то есть имеется в виду тон мнимого «шестого пальца». Отсюда и название всей системы «шестипальцевая» - *асабаъи ситта*.

Для осмысления системной связи вышеназванных тонов *асабаъи ситта* необходимо рассмотреть их сквозь призму принципов строения древних мелодических модусов. Модальное мышление на Востоке, так же как и в Античной Греции, было сугубо тетракордовым. То есть главной первичной ячейкой считался тетракорд, на основе которого строились все последующие, более сложные модальные образования. Остовом первичного модуса – тетракорда – служила чистая кварта. При этом константными являлись крайние его тона – *мутлак* и *хинсир*. Подвижными тонами, выявляющими характер того или иного мелодического модуса, служили *вуста* и, соответствующий ему *заид* (*муджаннаб*). Исходя из этого, наименование модуса определялось по названию содержащейся в нем *вусты*. Например, мелодический модус – тетракорд с *вустой кадим* (со старинной *вустой*), с *вустой фурс* (с персидской *вустой*), с *вустой зальзаль* (по имени музыканта Аббасидской эпохи Мансура Джафара Зальзалья) и другими характерными разновидностями малых терций. Графически систему *асабаъ* можно представить следующим образом:



Следует иметь в виду, что система асабаъ обычно используется для фиксации звуковых шкал практических модусов. Источником обнаружения подобных эмпирических интервальных величин считались шкалы, устоявшиеся на грифе музыкальных инструментов, используемые на практике. Звуковые шкалы музыкальных инструментов аналитики рассматривали как результат эмпирического опыта. Например, по мнению Фараби, естественная селекция музыкальных тонов характерных интервальных величин, предпочитаемых в той или иной местности, происходит сначала в практике, а затем они кристаллизуются как оптимальные обиходные модальные структуры. Исходя из этого постулата, современные аналитики на основе изучения трудов Фараби по музыкальной органологии своего времени, выявляют следующие разновидности обиходных мелодических модусов. Общую структуру мелодических модусов-тетрахордов по материалам Фараби для наглядности представим в виде нижеследующих таблиц. Поясним, что первый ряд в первом ряду сверху указывается местоположение пальцев на струне и их обозначение в системе *асабаъи*. Вторым ряд – величина интервалов в числовых пропорциях. Третий ряд – нотографическое выражение тонов. Четвертый – указание интервальных величин в центовом выражении.

Постоянные интервалы диатонического тетрахорда имеют следующие коэффициенты:



Данные интервалы в обратной последовательности образуют шкалу с вустой 1 и заидом 1. Следует заметить, что этот модус построен на основе исходного принципа комбинаторики тетрахордов, который имел широкое распространение в модальной теории древности.

M	3 I	B I	X
$\frac{1}{1}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{4}$

Структура следующей шкалы включает вусту аль-фурс (персидскую вусту) и соответствующий ей заид (заид 2).

M	3 II	B II	X
$\frac{1}{1}$	$\frac{149}{162}$	$\frac{68}{81}$	$\frac{3}{4}$

В другом мелодическом модусе вусте зальзаль соответствует заид 3, который называется так же муджаннабу=с=саббаба – соседняя саббабы.

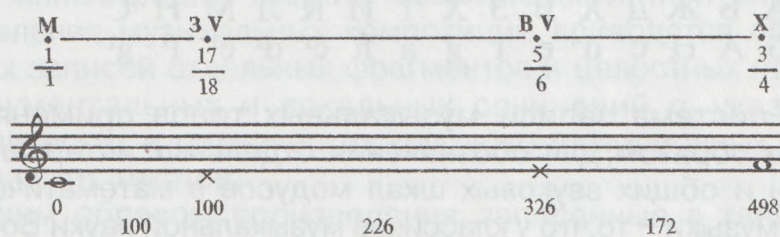
M	3 III	B III	X
$\frac{1}{1}$	$\frac{49}{54}$	$\frac{22}{27}$	$\frac{3}{4}$

В шкале с вустой 4 и заидом 4, между мутлак и саббаба образуется интервал большого полутона (апотомы) равный 114 центам.

M	3 IV	B IV	X
$\frac{1}{1}$	$\frac{2048}{2187}$	$\frac{16384}{19683}$	$\frac{3}{4}$

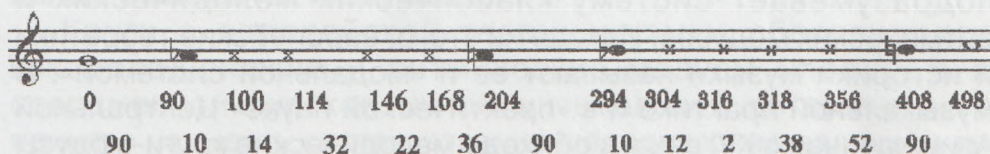
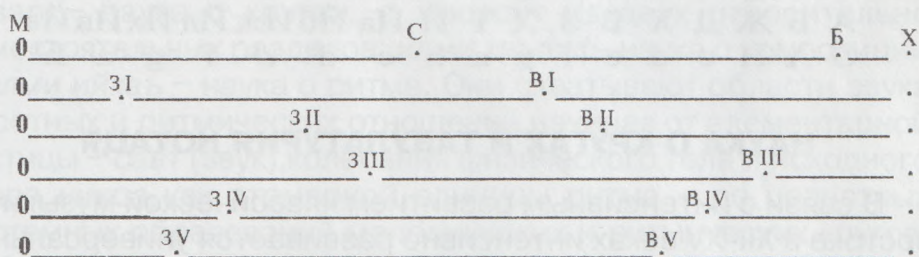
Особого внимания заслуживает шкала с вустой 5 и заидом 5. Вуста 5, называемая так же вуста аль кадим – старинная вуста, представляет собой натуральную малую терцию (5/6).

Заид 5, имеющий соотношение 17/18, тоже является интервалом натурального (обертонового) ряда.



Таким образом, если постоянные (константные) интервалы, рассмотренных выше модусов, то есть 5 заидов и 5 вуст свести воедино, получится следующая сводная таблица:

М	3I	3V	3IV	3II	3III	С	VI	VI	BV	BIV	VI	Б	X
1	243	17	2048	149	49	8	27	68	5	16384	22	64	3
1	256	18	2187	162	54	9	32	81	6	19683	27	81	4



### СИСТЕМА АБДЖАД

В основу другой системы записи музыкальных тонов положены правила арабского буквенного счета абджад. В нем первая буква алеф означает исходный тон, а остальные буквы выражают тона в соответствии с цифровым значением порядковых числительных.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	и т.д.
ا	ب	ج	د	ه	و	ز	ح	ط	ي	ك	ل	م	ن	س	
А	Б	Ж	Д	Х	В	З	Х	Т	Й	К	Л	М	Н	С	
G	A	H	c	d	e	f	g	a	h	c <sup>1</sup>	d <sup>1</sup>	e <sup>1</sup>	f <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>	

Эта система записи музыкальных тонов применялась, главным образом, для обозначения отдельных интервальных величин и общих звуковых шкал модусов в математической теории музыки – то, что у классиков музыкальной науки Востока называется «теоретической наукой музыкального искусства». В последующих веках, в связи с интенсивным развитием систематической теории кругов (*илми адвар*), для удобства она была модифицирована под десятичную систему счета. То есть с одиннадцатого звука общей шкалы тона стали обозначать как **Йа Йб Йж** и так далее.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
ا	ب	ج	د	ه	و	ز	ح	ط	ي	يا	يب	يج	يد	يه	يو	ي
А	Б	Ж	Д	Х	В	З	Х	Т	Й	Йа	Йб	Йж	Йд	Йх	Йв	Йз
G	A	H	c	d	e	f	g	a	h	c <sup>1</sup>	d <sup>1</sup>	e <sup>1</sup>	f <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>	a <sup>1</sup>	h <sup>1</sup>

### НАУКА О КРУГАХ И ТАБУЛАТУРНАЯ НОТАЦЯ

В связи с интенсивным развитием классической музыки на Востоке в XII-XV веках интенсивно развивается универсальная теория музыки «илми адвар» – «наука о кругах». Она подразумевает систему классических мелодических и ритмических модусов. Исходя из этого, европейские теоретики и историки музыки называют ее и «модальной системой». В музыкальной практике и в «практической науке» Центральной Азии начиная с XVI века, в обиходе мелодические круги-модусы стали называть *макомами*, а ритмические модусы *усулями*.

В период расцвета теории кругов была разработана и более развернутая, по сравнению с записью тонов Фараби и Ибн Сины, форма нотации, включающая звуковысотные, ритмические и композиционные параметры музыки. Эту систему записи музыки уже можно назвать нотацией в полном смысле слова. Впервые подобная система (табулатура для уда), называемая *джадвал* (таблица) была введена выдающимся теоретиком и виртуозом музыки Сафиудином Урмави (1216-1294)<sup>37</sup>. В

<sup>37</sup> Книга Сафиуддина Урмави, излагающая основы его учения о крунах, так и называется «Китабу-л-адвар» (Книга о кругах).

трудах классиков *илми адвар* – Сафиуддина Урмави, Махмуда Шерази (1236-1311), Абдулкадыра Мараги (1353-1435) и других – для иллюстрации теоретических положений и способов составления музыкальных композиций, приводятся образцы нотных записей отдельных фрагментов и целостных структур инструментальных и вокальных сочинений с указанием мелодических и ритмических кругов, композиционных схем и поэтических текстов.

Таким образом, произведения, записанные в танбурной нотации, предстают уже как музыкальный текст в собственном смысле этого слова. Следовательно, как всякий текст, он представляет систему знаков упорядоченных по правилам данной науки. Для музыкальной науки, прежде всего, это правила строения мелодических, ритмических модусов и композиционных схем. Исходя из этого постулата, для составления определенных представлений о знаковой системе танбурной нотации, необходимо сначала ознакомиться с правилами этой науки.

Музыкальное теоретическое учение Сафиуддина Урмави *илми адвар* – наука о кругах – состоит из двух относительно самостоятельных разделов: *илми таълиф* – наука о композиции и *илми ийкаъ* – наука о ритме. Они охватывают области звука высотных и ритмических отношений, начиная от элементарной частицы – *савт* (звук), колебания физического тела и исходного удара *никра*, как атомарной единицы ритма – до целостных, системных образований мелодических и ритмических кругов. Собственно поэтому, музыкально-теоретическое учение в целом называется *илми адвар*.

Круги в европейской теории музыки обозначаются как мелодические и ритмические модусы (*modus*), а в современной русскоязычной музыкальной литературе их принято называть, соответственно мелодические лад – *макам* (в узбекско-таджикском произносительном варианте *маком*, множественная форма *макомат*), а ритмические – *усуль*. Учеными Востока круг (в геометрии) рассматривается как наиболее совершенная плоскостная форма. В исламской теологии круг является символом совершенства, бесконечности Единого Сущего. И в математической теории музыки, по аналогии с геометрией, мелодические и ритмические круги подразумевают совершенные, симметричные целостные системы, в которых конец смыкается с началом.

В отличие от предшествующей теории родов, в которой каждый вид тетрахорда характеризуется лежащими в его основе

различными по величине интервалами общей звуковой шкалы. Каждый мелодический модус имеет свои, характерные вусту и заид. В систематической теории кругов все мелодические модусы строятся на базе универсальной шкалы. В ней за основу деления интервалов берется единый индекс – натуральный полутон *бакия* с числовым индексом 243/256.

Так в пределах одной октавы (основа большинства мелодических кругов, систем *октахордов*) образуется семнадцатитонная гамма. В современной научной и нотной литературе встречаются различные способы записей семнадцатитонной шкалы с использованием *полу-диезов* ( $\sharp$ ), *полу-бемолей* ( $\flat$ ) или знаков корон ( $\flat$ ), сори ( $\blacktriangleleft$ ) и других. В переводе знаков буквенной нотописи Урмави на современную нотную графику, для передачи характерных интервалов мы считаем наиболее целесообразным использование общепринятых знаков альтерации *диеза* и *бемоля* в двух очертаниях: *диез* и *дубль-диез*, *бемоль* и *дубль-бемоль*:

ا	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح	ط	ي	يا	يب	يج	يد	يو	يه	يز
А	Б	Ж	Д	Х	В	З	Х	Т	Й	Йа	Йб	Йж	Йд	Йх	Йв	Йз

0	90	180	204	294	384	408	498	588	678	702	792	882	906	996	1086	1176	1200
	90	90	24	90	90	24	90	90	90	24	90	90	24	90	90	90	24

В качестве основных для структурирования модусов на основе семнадцатитонной шкалы являются диатонические интервалы: *таниний* 204 цента, *большой муджаннаб* 180 центов, *малый муджаннаб* 114 цента и *бакия* 90 центов. *Остаточный интервал фазла (комма)* 24 цента носид имеет мобильный характер и не имеет самостоятельного значения. С его помощью обычно создаются суженные или расширенные варианты *таниний* и *бакия*: *большой муджаннаб* 180 (204 – 24 = 180) и *малый муджаннаб* 114 (90 + 24 + 114) центов.

Из этих малых (мелодических) интервалов *таниний*, *муджаннабов* и *бакия* и их сочетаний, в рамках *квартового* и *квинтового остова*, строятся 7 видов *тетрахорда* и 13 видов *пентахорда*. На основе их комбинирования теоретически возможно построение 91 мелодического круга (7x13=91). Говоря иначе, основным принципом образования мелодических кругов-модусов здесь становится соединение *джинсов* – родов

в *джамы* – системы. Поэтому теория кругов в целом называется систематической.

Теория кругов имеет свою внутреннюю иерархию. Круги подразделяются на основополагающие и производные (побочные). А по роду модусов на *макомы*, *авазы*, *шуабат*, *мураккабот* и другие. Основополагающее значение в системе в целом отводится категории кругов-модусов под общим наименованием *маком*. По свидетельству Абдулкадыра Мараги, данная группа кругов у арабов была известна и под общим названием *адвари машхура* (буквально известные, обиходные круги). У народов аджама (то есть не арабов), они назывались *парда* или *маком*. Их - двенадцать и каждый из них характеризуется определенной шкалой и носит универсальное, наддиалектное (в данном случае, единое для арабов и не арабов) образно-символическое название: *Ушшок*, *Наво*, *Бусалик*, *Рост*, *Хусайни*, *Хиджаз*, *Рахови*, *Зангула*, *Ирок* *Исфахон*, *Зерафканд*, *Бузрук*.

Учитывая основополагающую роль категории модусов *макомов* (*макомати асли* – основополагающий *макомат*), всю эту группу в целом называют и системой двенадцати *макомов*. В последующие века в музыкальной практике Центральной Азии понятие «двенадцать *макомов*» стали использовать очень широком значении, как синоним «мелодических кругов» вообще. Но в самой теории кругов, на основе исходных двенадцати *макомов* строится категория производных модусов под общим названием *фуруъ* (веточные, побочные): *авазы*, *шуабат*, *мураккабот* и другие (безымянные) модусы. Таким образом, вся система мелодических кругов делится на две категории: *асль* – основные и *фуруъ* – веточные, побочные или производные.

*Авазы* строятся путем соединения нижнего тетра хорда одного *макома* с верхним тетра хордом другого, Их шесть: *Навруз*, *Салмак*, *Гардония*, *Гавашт*, *Майе*, *Шахноз*. В свою очередь, из сочетания двух различных *авазов* получается один ранг. Их три: *Бастанигор*, *Мухолифи* *Ирок*, *Арзавоний*.

Путем вычленения верхнего или нижнего тетра хорда каждого из двенадцати *макомов* в отдельные самостоятельные модальные структуры, образуются двадцать четыре *шубе*: *Дугох*, *Сегох*, *Чоргох*, *Пянджгох*, *Аширон*, *Наврузи Араб*, *Махур*, *Наврузи Хоро*, *Баяти*, *Хисор*, *Нухуфт*, *Уззол*, *Аудж*, *Навруз*, *Мубарка*, *Ракб*, *Сабо*, *Хумоюн*, *Забули*, *Исфахонак*, *Хузи*, *Нихованд*, *Мухайяр*, *Бастанигор*.



Смешанные формы, построенные из различных частей двенадцати макомов, шести авазов и двадцати четырех шуъба, составляют отдельную группу модусов под общим названием мураккабот. Их двадцать три: *Зеркаши Хаваран, Хиджази Мухолиф, Гардунияи Бусалик, Бастаи Исфакхон, Нигор, Ушшоки Моя, Рости Моя, Замзама, Наврузи Раховий, Ракби Навруз, Зирафкани Бузрук Созгар, Нихованди Руми, Гардунияи Нигор, Сегохи Моя, Шохин, Хусайни Аджам, Бахри Нози, Хисораки Рух, Чоргохи Аджам Зовулий, Замбур.*

Имеется еще один круг модальных образований (кругов) без конкретных названий, в связи с этим необходимо помнить, что построение кругов, в своей основе, носит теоретический характер. В современном выражении мелодических модусов посредством нотно-графического обозначения тонов и, особенно, соотнося эти теоретические структуры с практикой нынешнего бытования традиционной классической музыки, необходимо обратить особое внимание на два обстоятельства. С одной стороны, музыкальные воззрения ученых прошлого базировались на рациональных принципах, что называется математической теорией музыки. То есть они оперировали математически точными величинами. С другой стороны, сами теоретики прекрасно понимали и относительную природу, связанную с конкретными проявлениями различных форм бытования музыки.

В этом единстве теории (точности) и практики (относительности), необходимо учитывать заветы классиков музыкальной мысли Востока о том, что главным критерием в согласовании точных числовых выражений с относительной природой музыкального интонирования (*талхин*) на практике является праведный разум и здравый вкус музыканта. По этому поводу Абдурахман Джами (1414-1491) отмечает:

*«Следует помнить, что это деление основано на приближительности, а не на точном воспроизведении (тонов), ибо если палец исполнителя попадает немного выше или ниже места возникновения данного тона, то слух не уловит никакой разницы (в интонации этого тона). Следовательно, не нужно подвергать осуждению, с точки зрения точности, некоторые несовпадения в рассмотренном делении. Вместе с тем, конечным критерием определения семнадцати точек возникновения (тонов) не является на слух избранных в сём искусстве, ибо в силу несовершенства инструмента, точность воспроизведения (тонов) не может быть осуществлена (при помощи) данного деления, ни*

(при помощи) какого-либо иного, стоящего ближе, как думают, к точному воспроизведению»<sup>38</sup>. Из этого наставления Джами, следует, по крайней мере, извлечь то, что теория модусов не является догмой, а служит некой предпосылкой к свободному творческому претворению его канонов.

Другой, не менее важный вопрос связан с осмыслением причин разночтений в трактовке структуры и идентификации названий отдельных побочных мелодических модусов у самих авторов музыкальных трактатов. Дело в том, что основополагающие модусы двенадцати *макомов*, построенные по строгим правилам золотой пропорции и симметрии, имеют незыблемые основы. Тогда как в конструировании их побочных вариантов – *авазов*, *шутьабот* и других – допускается некоторая свобода, что позволяет теоретикам музыки по-своему интерпретировать те или иные их разновидности. Так, Махмуд Шерази вступал в полемику с Сафиудином Урмави в отношении идентификации отдельных побочных мелодических модусов – *авазов* и *шутьбе*.

Разрешая спор двух великих предшественников и ссылаясь на древнюю восточную мудрость «о недопустимости претензий в отношении желаний и вкусов», Абдулкадыр Мараги отмечал: – «По поводу получения удовольствия не может быть разногласий, и споры в отношении их обозначения тоже не правомерны. По сему, каждый может назвать каждую вещь, как он хочет»<sup>39</sup>.

Данное положение Мараги имеет принципиальное значение в осмыслении преемственных связей науки и практики классической музыки. Действительно, если сравнить номенологию мелодических модусов теории кругов с последующей системой *макомата* Центральной Азии, которая дошла до нас в виде живой традиции освященной практикой, то нетрудно заметить множество изменений в отношении их статуса или же перемещение их места из одного разряда в другое при сохранении одних и тех же названий.

Так, например, в практике Бухарского *Шашмакома* и *Шести с половиной макомов* Хорезма, идентичным образом мелодические модусы подразделяются на основные – *макомы* и побочные – *настры*, на подобии *асль* и *фуруь* в системе кругов. Однако, с конца XIX века – до настоящего времени, при точном сохранении общего круга названий мелодических модусов,

<sup>38</sup> Джами Абдурахман. Трактат о музыке. (Пер. с перс. А.Н.Болдырева). Комментр. В.М.Беляева. Т., 1960.

<sup>39</sup> Марагий Абдулкодир. *Макосид ал-алхон*. Тегеран, 1344/1966.

в этих традициях утвердился разный порядок следования *макомных* циклов. В Бухаре – Бузрук, Рост, Наво, Дугох, Сегох и Ирок<sup>40</sup>. В Хорезме – Рост, Наво, Сегох, Дугох, Бузрук, Ирок и Панджгох по материалам танбурной нотации. Это, во-первых.

Во-вторых, в Бухаре и в Хорезме, по сравнению с теорией кругов, в первый ряд, то есть ряд основополагающих модусов, определяющих название всего *макомного* цикла, вышли только четыре из двенадцати модусов аналогичного статуса в теории кругов: Рост, Бузрук, Наво, Ирок. Остальные названия Дугох, Сегох и Паджгох заимствованы из группы *шуъабат*. Вместе с тем Ушшок, Рахови, Хусайни и Хиджаз из основных в системе двенадцати *макомов*, в *Шашмакоме* переведены в разряд побочных *насров*.

Кроме того, в практике Бухарского *Шашмакома* в виде отдельных мелодических модальных структур принято рассматривать и, так называемые, кочующие *ауджи-намуды*, имеющие самостоятельные названия: Намуди Мухайяри Чоргох, Ауджи Турк и Зебо пари. Исходя из этого, можно говорить о том, что при единстве исходной базы общего круга мелодических модусов, Двенадцать *макомов* и более поздние формы Бухарский *Шашмакомом*, а также *Шесть с половиной макомов* Хорезма, предстают как различные, самостоятельные в художественном отношении системы.

## РИТМ

Основы музыкального ритма теоретики Востока объясняли при помощи следующих ключевых понятий, связанных с количественной и времяизмерительной стороной этого явления: *ийкаъ*, *вазн*, *никра*, *зарб* ( *рукн*, *джуз*) и *усуль* (*доира*, *бахр*). *Ийкаъ* (ритм) – соотношение длительностей. *Вазн* (метр) – определенные единица меры для упорядочения ритмического движения. Исходя из неразрывного единства ритма и метра, конкретные единицы называют метроритмом. Например, *усуль* -метроритмическая формула.

Исходной единицей музыкального ритма считается *никра* (буквально щелчок, удар). Он означает ударную, количественную сторону ритма. Эта условная и относительная ритмическая единица аналогичная греческой теории музыки «*хронос протос*» – «первичное время». Чему она равна? В точности – ничему. В счете она условна. Её можно приравнять относительно к

<sup>40</sup> Angelika Jung (Hg.). Der Shashmaqam aus Buchara. Berlin. 2010.

одной восьмой, шестнадцатой или любой другой части целого. В зависимости от этого, будут увеличиваться или уменьшаться длительности кратных ему пропорций. Следовательно, два *никра* будет равна двукратной, три *никра* трехкратной величине исходной единицы.

Ритмические единицы и соотношения могут быть реальными и мнимыми, мыслимые как паузы (то есть, когда счет ударов идет только в уме).

В теории музыки начало удара обозначается согласной буквой «т», а конец - «н». С помощью их огласовки передается характер ритмического движения. Исходные принципы музыкального и поэтического ритма учеными Востока рассматриваются в синкретическом единстве. Отсюда общность и взаимное переплетение терминологии. В теории музыки начало удара в письме обозначается согласной буквой «т», а конец «н». С помощью их огласовки передается характер ритмического движения. Комбинация последующих ударов рассматривается как цепь ударов – *мухаллала* (вхождение, сцепление). Например, *тан, танан, тананан*. Если за исходную единицу взять восьмую ноту, приведенные ритмические образования можно представить следующим образом.

Тан Танан Тананан

↑      ↑ ↑      ↑ ↑ ↑

Из сочетания двух и более *никра* возникают ритмические соединения – зарбы. Термин зарб имеет еще два синонима: *рукн* – стопа, *джуз* – часть целого. Соединение двух *никра* называется *сабаб*, трех *никра* *ватад*, более – *фосила*<sup>41</sup>. Стопы *сабаб сабаб*, *ватад*, *фосила* бывают двух видов и они называются:

*Саббаби сакил* – тяжелый сабаб

Тан

↑

*Саббаби хафиф* – легкий сабаб

Та на

↑ ↑

<sup>41</sup> Исходные термины арабского стихосложения *аруз* заимствуются из окружающей среды кочевников. Так, первичная, относительно законченная форма стиха – *двустиише* называется *байт*, что по-арабски означает шатер, дом. В этом смысле *байт* соответствует понятию периода в риторике и музыке. При этом *сабаб* – буквально означает кол, *ватад* – веревку, *фосило* – настилку, то есть предметы, из которых строится шатер

<i>Ватади мажму</i> – соединенный ватад	Та нан P P
<i>Ватади мафрук</i> – разъединенный ватад	Тан на P P
<i>Фосилаи сигар</i> – малая фосила	Танан P P
<i>Фосилаи кубар</i> – большая фосила	Тананан P P P

В принципе, музыкальная ритмика и система стихосложения *аруз* имеют множество пересечений. Об этом, в частности, свидетельствует некоторая общность в терминологии: *сабаб, ватад, фосила, джуз, рукн* и другие. Однако, в сущности, музыкальный и поэтический ритмы представляют две самостоятельные системы, имеющие свои внутренние закономерности. Расхождение между ними начинается уже с исходного понятия *никра*. В *арузе* нет понятия *никра*, и ее функцию выполняет *харф* – буква, которая является знаком письменного выражения речевых фонем.

Ученые музыканты прошлого, которые в одинаковой мере владели теорией музыки и *аруза*, четко разграничивали особенности музыкального и поэтического ритма. Например, бухарский музыкант и поэт Дарвиш Али Чанги (вторая половина XVI – начало XVII веков), предписывал правила музыки и стиха рассматривать отдельно. Он пишет: «...в науке о музыке, также как в *арузе*, имеются свои правила. Мерой в стихосложении является формула *фoьила (фаъала)*. Мерой для музыкантов является, *зарбу=л=кадим*. Таким образом, в поэзии коренные и некоренные буквы соизмеряются своей мерой. Музыканты же ритмические единицы регулируют, посредством *зарбу=л=кадим*. *Зарбу=л=кадим* имеет четыре *никра*, которые объединяются в два *зарба*»<sup>42</sup>.

Один из крупнейших ученых своего времени Абдурауф Фитрат (1886-1938), также считал неправомерным проведение прямой зависимости между музыкальным ритмом и поэтическим

<sup>42</sup> Дарвиш Али Чанги. Трактат о музыке, Рукопись. Институт Востоковедения Академии Наук Узбекистана. Инв. № 449 лист 18 б.

*арузом*. Он, в частности, отмечает: – «В нашей музыке ритмические круги похожи на бахры – размеры *аруза*. Сочинять различные мелодии в соответствии с этими *усулями*, остается делом мастеров-музыкантов и ученых музыки. Заметим, что ученые в определении *усуля* в музыке, по аналогии с музыкой, приняли правила арабского *аруза* (*сабаб-и хафиф, сабаб-и сакиль, ватад и фосила*). Данные термины относятся к *арузу*. «Хазадж» и «рамаль» тоже являются понятиями *аруза*. Исходя из этого, многие исследователи поверили в то, что между восточной музыкой и арабским *арузом* имеются тесные внутренние связи. В этом плане я тоже очень усердствовал. Однако, мои поиски, длившиеся месяцы, годы, не дали каких-либо очевидных результатов. Может быть, это от моей слабости, от моих незнаний. Однако, я сегодня доволюсь тем, что за основу правил *усуля* в восточной музыке, при соединении ритмических единиц, которые следуют друг за другом, как и в арабском *арузе*, были приняты принципы сочетания последовательных слогов и соответствующие им обозначения *сабаб, ватад* и другие.

Для двух-трех *усулей* были заимствованы и такие названия размеров *аруза*, как *хазадж, рамаль, вофир*. Даже то, что называется размером мухаммас (тан танан тан танан тан танан тан танан) соответствующий тому, что в *арузной* метрике называется *мутародик=и солим* (*фаъулун фаулун фаъулун фаъулун*). Однако соотношения между *усулем* и *арузом* нельзя вести дальше этого и стремиться приравнять каждый *усуль* определенному метру *аруза*. Для подтверждения этого можно привести выше указание *усули* хазаджи *рамаль*. Между стопами *аруза* и размерами *хазадж, рамаль* нет ничего общего кроме сходства названий»<sup>43</sup>.

Тем не менее, для выяснения смысла таких коренных понятий как *асль, усуль, зарб, бахр* и другие, целесообразно ознакомиться со значениями этих терминов в общем контексте *аруза* и музыкального ритма. Тем более, что техника *аруза* с позиции современной науки разработана более детально, по сравнению с теорией музыки, представленной в трудах ученых прошлых эпох.

Как уже отмечали, *двустиише* в *арузе* называется *бейт*. В музыке, в частности, в некоторых списках танбурной нотации, *бейт* используется в этом же смысле – в значении законченной или относительно законченной музыкальной мысли, музыкального

<sup>43</sup> Фитрат. Узбекская классическая музыка и ее история. Ташкент, 1993. с. 7.

периода. В танбурной нотации и в музыкальной практике макомата Центральной Азии, широко используется также персидский синоним бейта – хона. Структура частей *макомов* в записях танбурной нотации от начала – до конца размечена в единицах хона.

В поэзии начальная стопа первой строки бейта называется асль (основа), а конечная – *аруз*. Начало второй строки ибтида – вхождение, конечная зарб – часть. Асль означает основополагающую корневую стопу целостного стихотворного размера. Последующие производные от асля стопы в *арузе* называются зихоф – измененные. В поэзии асль и последующие измененные и неизмененные стопы объединяются в одну группу, называемую бахр – стихотворный размер.

В теории музыки вместо асль и зихоф, используется другая пара понятий – асль и фуруь. Первый из них подразумевает некую незыблемую основу – инвариант, а последующие части (фуруь) – его точное повторение или измененные варианты. Итак, асль и фуруь в широком значении используется как соотношение части и целого. Отсюда и такое название целостных метроритмических формул как *усуль* (множественное число от асль). Пара понятий *усуль* (асль) и фуруь имеет еще более широкое значение, применительно к мелодическим и ритмическим модусам вообще. В частности во введении трактата «*Макасиду=л=алхан*» – «Назначение мелодии» Мараги пишет: – «Это короткое сочинение о музыкальной науке вбирает правила целого (асль, *усуль*) и частей (фуруь) сего искусства»<sup>44</sup>.

Понятие асль занимает очень важное место и в теории ритма. В трактатах о музыке, при описании ритмических кругов, как правило, четко указываются границы стопы асль. Этот момент имеет основополагающее значение в осмыслении строения *усуля* как целого. Ибо следует заметить, что не всегда ритмический круг – *усуль* начинается непосредственно с *зарби асль* – основополагающей стопы.

Зарб в теории музыкального ритма употребляется как обобщенное название части целого – стопы. И, следует заметить, что в значении стопы в музыкальных трактатах, чаще других синонимов, используется именно термин зарб. Другие синонимы стопы – *рукн* и *джуз* в музыковедении встречаются довольно редко. Зачастую, зарбом называют и метроритмическую формулу целиком, если она относится к разряду малых *усулей*, которое включает ограниченное

<sup>44</sup> Абдулкодир Марогий. *Макозид ул-алхан*. Тегеран, 1344. стр. 11.

количество маленьких стоп внутри музыкального периода – хона. Такие, как *Зарбу=л=кадим*, *Зарбу=л=фатх*, *Фохтий зарб*.

Что касается целостных метроритмических формул (кругов) они тоже называются по-разному. У Мараги – доира (круг), у Кавкаби – адвори зуруб (круги стоп), у Дарвиши Али – бахри *усуль* (*усуль* состоящий из стоп, группа стоп), а в современной практике макомата Центральной Азии – просто *усуль*. Независимо от названия, смысл их сводится к общему понятию законченной метроритмической формулы.

В основу строения *усуля* положен принцип пропорциональности частей целого и согласованности количества ударов с метрикой стоп. Подобная симметричность структуры *усулей* позволяет в их конструкции широко применять технику математической комбинаторики, то есть, путем сложения, вычитания, деления и умножения частей и целого образовывать новые разновидности пропорциональных в своей основе *усулей*.

В классической теории музыкального ритма рассматриваются шесть основополагающих *усулей* – *усули асли*: *сакили аввал*, *сакили сани*, *хафифи сакиль*, *рамаль*, *сакили рамаль*, *хазадж*. Из них вытекают множество производных вариантов. Мараги в *Макасиду=лалхан*, после описания структуры шести основных *усулей*, переходит к разъяснению правил их варьирования. В связи с этим, он дает характеристику вариантов *усулей* Мухаммас и Фохитий с анализом их структуры. В описании Мараги Доира Мухаммас состоит из восьми *никра*, включающих два ватада и один сабаб в виде Танан Танан Тан. Его основа – асль, то есть *зарби асль* охватывает от начала первого ватада – до начала *сабаба*.

Следует обратить внимание на то, что *зарби асль* охватывает масштаб почти всего ритмического круга. Но, не полностью. Весь вопрос именно в этом. Остается только половина одной последней доли, которая и служит связующим элементом в сцеплении конца и начала, тем самым образуя круг.

Давр Фохитий вбирает двадцать *никра* в форме четырех фосила и двух сабабов: Тананан Тан Тананан Тананан Тан Тананан. При этом *зарби асли* приходится от начала первого фосила – до первого *никра* второго сабаба.

Тананан Тан Тананан Тананан Тан Тананан  
Далее, Мараги пишет о том, что музыканты-практики (ахли амаль) ввели в обиход половинные и четвертные варианты этого *усуля*. Половинный Фохитийи Четвертной Фохитий имеют следующие пропорции:



Фохитий – Тананан Тан Тананан Тананан Тан Тананан  
Половинный Фохитий – Тан Тананан Тананан  
Четвертной Фохитий – Танан Тан

Если сравнить структуры исходного и видоизмененного вариантов, то нетрудно убедиться, что в этих операциях имеет место не простое арифметическое деление целого на половину и четверть, но появление нового ритмического рисунка. Если бы так, то усуль «Половинный Фохитий» выглядел бы следующим образом: Тананан Тан Тананан. Это означало бы механическое повторение основной стопы, что противоречит законам гармонического деления. А деление в форме Тан Тананан Тананан создает иную ритмическую пульсацию. Следовательно, и новую разновидность усуля.

Музыкантам легче понять принципы гармонического деления на примере интервала. Например, октава как гармоничное целое, делится на два пропорциональных, консонансных интервала: чистую квинту и чистую кварту. Простое механическое деление консонанса октавы на две равные части образует диссонирующие интервалы: уменьшенную квинту и увеличенную кварту.

Мараги подчеркивал мысль о том, что мастера музыки, для удовлетворения эстетических запросов своих слушателей, постоянно создавали новые варианты ритмических кругов. В частности, он пишет о сочиненных им самим пяти новых усулях и музыкальных композициях на их основе. Это: Даври Зарбу=л=фатх, Даври Зарби Шохий, Даври Камария, Даври Зарбу=л=джадид, Даври Мийатайн.

Сказанное выше в первую очередь касается практического аспекта музыкального ритма. В претворении этих положений на практике, главным критерием, опять-таки выступает согласованность праведного разума и здравого вкуса. Именно тонким чутьем музыканта, которое базируется на опыте и знаниях, осуществляется претворение теоретических постулатов в реальную музыкальную ткань.

В этом процессе творческой свободы, важным моментом в отношении ритма, в связи с быстрым угасанием звука на ударных инструментах, является таваккуф (буквально остановка, пауза) – продолжение ритмического счета в уме при затухании ритмического удара. Иначе говоря, речь идет об интуитивном регулировании относительных длительностей ритмической пульсации усуля. Ведь *никра* – неопределенная ритмическая единица. И соответственно, *таваккуф* – остановка

в зависимости от местоположения, может предстать как пауза внутри ритмического построения или же цезурой между ними. Словом, это то, что исходит от музыканта в рамках заданных норм ритмических соотношений, количества ударов и метрических единиц.

### ТАБУЛАТУРА ДЛЯ УДА

Мелодические и ритмические круги в отдельности – это еще только модусы, предпосылки для создания определенной музыкальной композиции. В форму той или иной мелодии они приводятся по воле музыканта исполнителя – *мубашира*, который актуализирует потенциальную музыкальную идею, созданную им самим или другим автором, то есть приводит в действие. Для этого, как указывают великие мужи теории кругов, сначала необходимо мелодические и ритмические модусы предполагаемого сочинения, представить в виде единой таблиц (джадвал), которую в европейской музыкальной терминологии принято называть табулатурой. В частности, по этому поводу Мараги писал: – «Если кто-то задумал создать композицию (тасниф), то это делается следующим образом – сначала на свои места расставляются необходимые тона и под ними указывается количество ударов (*никра*). Затем, замысел сочинителя (мусанниф) фиксируется в памяти исполнителя (мубашир) и осуществляется на деле<sup>45</sup>.

После такого разъяснения целей и задач нотации, дается два примера инструментальной и вокальной музыки с указанием координат их мелодического и ритмического модусов. Для составления общего представления о принципах этой нотации, целесообразно несколько подробнее ознакомиться с данными примерами. В целях большей наглядности, сначала приведем их в форме близкой к оригиналу, а затем прокомментируем с точки зрения современного европейского нотного письма.

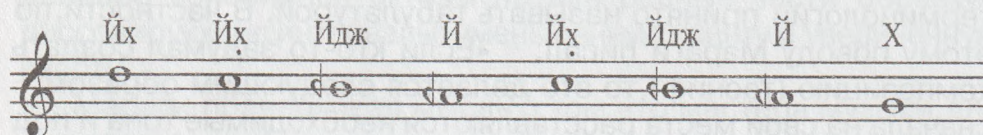
В первом примере дается запись фрагмента инструментальной пьесы, названной по мелодическому модусу – *Уззал*, а по ритмическому кругу *Мухаммас* (в терминологии *Шашмакома* подобное согласование мелодического и ритмического модусов обозначается как *Мухаммаси Уззол*):

7 <i>никра</i> В ладу <i>Уззал</i> , и в ритмическом круге <i>Мухаммас</i>							
Й••	Йх••	Йдж••	Й	Йх••	Йджо•	Й•	Х
4	4	4	4	4	4	4	4

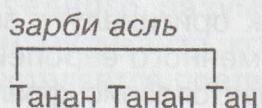
<sup>45</sup> Абдулкодир Марогий. Макосид-ул-алхон. Тегеран, 1344.

В первом верхнем ряду содержится указание на три исходных символа: 1) цифра 7 – это индекс зарби асль – основной метрической стопы круга Мухаммас; 2) название мелодического модуса – Уззал; 3) ритмический модус Мухаммас. Сама запись инструментальной пьесы включает два ряда знаков. Во втором ряду буквами абджад указаны тоны шкалы Уззал. При этом, точками после букв обозначается количество ритмических цезур (синтагм) в стопе, которое приходится на данный тон. Отсутствие точек после букв означает таваккуф – остановку. В данном случае – цезуру на грани построений. Цифры в нижнем, третьем ряду указывают удары *никра*, то есть количественную сторону ритма.

Представленный в буквенной записи второй ряд соответствует тонам модуса Уззал. Исходя из принятой в современной практике обозначения тонов, звукоряд из семнадцати ступеней, в системе пяти линейной европейской нотации, можно представить так:



С учетом всей парадигмы круга мухаммас, то есть числового индекса зарби асль и соотношения количества ударов в стопе, его ритмическую структуру в целом можно представить в следующем виде. Круг мухаммас состоит из 8 *никра*, а границы его основополагающего зарби асль приходятся на первую и седьмую удары. Это выражает индекс 7, указанный в самом начале таблицы.



По правилам музыкального ритма и *аруза*, две короткие единицы следующие подряд (в данном случае конец второго фосила «н» и начало сабаб «т»), сливаются и рассматриваются как одна долгая. То есть, получается соединение двух согласных. Подобные сочетания в *арузе* и *макомной* ритмике встречаются только в конце ритмических построений. Появление их в середине стопы породило бы явный акцент, что не характерно

для *макомной* ритмики. Именно такое соотношение, имеет место между шестым и седьмым *никра*. Учитывая это обстоятельство, структуру основного зарби асль, который в этом случае равняется всему усулю, можно представить как соотношение двух коротких и трех долгих.

Танан Танан Тан  
 V - V - V

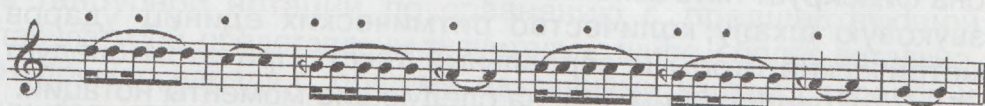
Так образуется пятисложная стопа – усуль из семи *никра*, состоящая из двух коротких (первая, третья) и трех долгих (вторая, четвертая, пятая) ритмических единиц. Для того, что бы вместить эту пятисложную формулу в рамки четырех *никра*, указанных в табулатуре (цифры в третьем ряду), придется одну из *никра* раздробить на две части. Затем уложив эти единицы в метрическую сетку мухаммас V – – V – – , получим искомую ритмическую фигуру, которую в современной нотной графике можно представить следующим образом:



Следовательно, записанный в табулатуре каждый тон продолжительностью в четыре *никра*, может иметь такую ритмическую конфигурацию:



Если принять во внимание ритмические цезуры, соответствующие тонам шкалы – точки рядом с буквами-нотами, то ритмическое строение мелодии можно представить в следующем виде:



В записи вокальной музыки к мелодическому и метроритмическому аспекту добавляется и вербальный текст. Сначала, музыкальные и вербальные тексты выписываются отдельно.

12 никра Мелодический модус Хусайни в ритмическом кругу Рамаль  
 Йх•• Йх•• Йб• Й Йх•• Йб•• Й Х  
 6 6 4 8 6 6 6 6

*Кулли субхин ва куллу ишрак  
 Табки айний би-дамьи муштак  
 Код ласаъат хаййатул хаво кабади  
 Фало табиба лахо ва ла рок  
 Иллал хабибу аллазий шагафту бихи  
 Фа индаху рузийятий тарёкий*

Затем, мелодия и текст дается в форме сводной таблицы. При этом следует обратить внимание на то, что подтекстовка мелодии осуществляется в соответствии с метрическими группами, указанными в первом ряду, границы которых определяются точками после буквенных обозначений тонов. Таким образом, первая строка текста делится на пять слоговых групп и заканчивается распевом на нетекстовом слоге «йа». Вторая строка расчленена на четыре слоговые группы.

Кулли -суб-хин ва- куллу иш-рак йа табки айни би - дамьи муш так  
 Йх • • Йх • • Йб • Й Йх • • Йб • • Й • Х  
 6 6 4 8 6 6 6 6

Исходя из выше рассмотренных принципов, данную табулатуру в современной нотной графике можно представить в таком виде:

Кул-ли суб-хин ва кул-лу иш-рак йа таб-ки ай-ни би-дам-и муш так

Итак, подводя некоторый итог принципам нотации табулатуры, используемой в теории кругов, следует заметить, что она фиксирует пять аспектов музыки: названия произведений, звуковую шкалу, количество ритмических единиц ударов, метрические стопы и вербальный текст. При этом следует обратить особое внимание на следующие моменты нотации.

Во-первых, в качестве нотации она относится к типу так называемой табулатуры. То есть, элементы мелодических и ритмических модусов фиксируются в ней не как точные величины, а являются лишь условными знаками, дающие

лишь только некоторые меры и предпосылки к созданию музыкальной композиции.

Во-вторых, это нотное письмо по существу служит связующим звеном между теорией и практикой. Поэтому, его главный принцип можно обозначить как «от теории – к практике». Применение табулатурной нотации в исполнительской практике, в первую очередь, требует от музыканта знаний теоретических основ музыки и правил их творческого применения в рамках определенных канонов. Именно поэтому, она была востребована в период расцвета музыкального просвещения и утверждения «учения о кругах», предполагающего единство теории и практики.

В-третьих, и это очень важно, нотные примеры фрагментов двух композиций, прокомментированные самим Мараги, дают возможность в исторической ретроспективе ознакомиться с применением важнейших терминов формообразования – сархона, миёнхона, бозгашт и другие, - и соотнести их с понятиями, которыми пользовались ученые и практики последующих веков, вплоть до нашего времени включительно.

### ТАНБУРНАЯ НОТАЦИЯ

Танбурная табулатура, созданная в XIX веке в Хорезме, во многом является преемницей выше рассмотренной системы записи музыки. Только, в отличие от прежней табулатуры, она не была обусловлена задачами теории, а наоборот исходила из нужд практики. В этом, пожалуй, главная разница этих двух систем. Танбурная нотация направлена на запись устоявшихся в традиции освещенных практикой (*мутаориф*) музыкальных и вербальных текстов, с целью их официальной канонизации. В принципе, она также фиксирует пять основных параметров: названия музыкальных композиций, мелодические и ритмические модусы, более мелкие структуры внутри этих модусов и вербальные тексты.

Все составляющие музыкального и вербального текста, в танбурной нотации, по сравнению с предшествующей табулатурой, представлены значительно шире и более детально. Например, наряду с общими названиями частей, разделов и циклов целостного музыкального свода *Шести с половиной макомов* Хорезма, в нотации представлена и детальная внутренняя система обозначений мелодических и ритмических модусов, а также вербальных текстов. То есть, обозначены

названия частей музыкальных композиций – хона, бозгуй, оханг и границы их внутренних цезур, а также ритмические цезуры и паузы – (таваккуф). Все тоны шкалы мелодических модусов, от начала до конца, детально выписываются в движении.

В табулатурах Сафиуддина Урмави и Абдулкадыра Мараги фиксация музыки носила частичный характер записи отдельных композиций или же их фрагментов, главным образом, в качестве иллюстраций теоретических положений. Сборники танбурной нотации охватывают музыкальные и вербальные тексты целостного свода *Шести с половиной макомов* Хорезма, включающего десятки больших инструментальных и вокальных композиций. В этом качестве танбурная нотация является своеобразным трактатом – научным и практическим руководством по основам *макомов*.

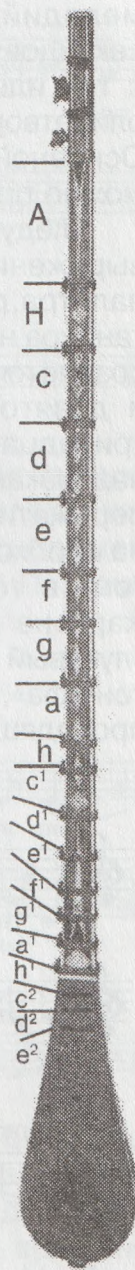
مقامی راست

اصول: گل تق

اولغی خانه

Запись тонов в этой нотации осуществляется на базе звуковой шкалы танбура. Танбур имеет 18 *парда* – перемычек (перегородок) на грифе. 14 из них устанавливаются на грифе. 4 деревянные перемычки наклеиваются на деку. Получается общий звукоряд из 18-ти ступеней. Соответственно нотный стан выглядит в виде 18-ти горизонтальных линий, на которых выписываются точки. Переход точек из одной линейки в другую, для удобства чтения, сопровождается вертикальными черточками. Каждая точка равна одному удару *нахуна* (специального *плектра*) – металлического наконечника, который надевается на указательный палец правой руки танбуриста. Каждая точка равна одному *никра* и означает *якка зарб* – одинарный удар. Следует иметь в виду, что *никра*, как и в теории ритмических кругов, указывает только на количественную, ударную сторону. Танбурная нотация, как и арабское письмо, читается справа налево.

Среди музыкантов существует мнение о том, что «танбур – это ключ к мелодической системе *макомов*». Для понимания глубокого смысла этих слов, необходимо несколько более детально ознакомиться со звуковой системой танбура. В условиях устной традиции бытования *макомов*, общее представление можно составить с двух точек зрения: органологии, то есть сквозь призму танбура – ведущего инструмента в их исполнении и нотно-графического текста, записанного музыкантами и исследователями в различных системах – традиционной (Хорезмийская танбурная нотация) и европейской. Первая из них представляет собой по существу как бы «свернутую» форму шкалы мелодических модусов – *макомов*, запечатленных в звуковой системе танбура: в настройках струн и *парда* (перемычек на грифе инструмента), устоявшихся в результате естественного отбора на практике. Вторая – нотно-графическая запись *макомов* – предстает как развернутый текст. Становление *макома* в нотной записи воспринимается как единый процесс сцепления разнообразных первичных ячеек.





По свидетельству письменных источников, в частности, «Трактата о музыке» Дарвиша Али, начиная с XVI века в Бухаре, а затем и во всей Центральной Азии утверждается трехструнный танбур в две с половиной октавы – оптимальный диапазон как для инструментальных так и для вокальных мелодий *макомов*. Танбур имеет квинтовую, квартовую и секундовую настройку, которая применяются в соответствии с тем или иным *макомом*. Поэтому звукоряд танбура считают олицетворением всей системы мелодических модусов *макомов*. Основной диатонический интервальный ряд на грифе танбура можно представить следующим образом.

Следует отметить, что это только обобщенное схематическое выражение звуковой шкалы танбура. Фактически же звуковая палитра, реальные интонационно-мелодические возможности танбура намного богаче и разнообразнее. И такая перспектива создается двумя путями. Во-первых, за счет подвижных шестого и девятого парда, а также их аналогов в другой октаве – тринадцатого и шестнадцатого. Во-вторых, благодаря высоким надвязкам перемычек, позволяющих менять высоту тона путем пережатия струны. Подвижная шестая *парда* устанавливается на необходимую высоту, в соответствии с положением данного тона в том или ином *макоме*. Из-за этого в музыкальном жаргоне данный тон называли «шайтан парда» (буквально «лукавый тон»). Например, в исходном пентахорде Макома Рост тон «фа», соответствующий шестой ступени танбура, является проходящим звуком и не выступает в качестве опоры.

#### Маком Рост

То со - я - и му - бо - ра - кат аф - тод барса рам Дав  
лат гу - ло ми маншу ду иқ - бол чо - ка рам

#### Звукоряд

в шкале в движении

В *Макоме Наво* напротив – «фа» очень важный тон, с которого он начинается и заканчивается. Акустически он близок к диатоническому «фа» и образует большой тон с верхним

опорным звуком «соль», который в свою очередь с нижней опорой «ре» составляет чистую кварту – остов всей ячейки.

### Маком Наво

Со - ки ба ну - ри бо - да би раф рӯз жо - ми - мо мут  
риб би гӯ - ки ко рижа - хон шуд ба ко ми мо

Звукоряд  
в шкале в движении

В *Макоме Бузрук* он ближе к «фа диезу». Тетрахорд «главных» этого модуса и его третий тон, музыканты определяют как «бузрук парда». Здесь он является подвижным: в восходящем движении он тянется к «соль», а в нисходящем к «ми». Поэтому в нотном тексте обозначается как «фа» и «фа диез».

### Маком Бузрук

Ман бан - да - и ха - ке ру ту сул - то ни мух та шам  
Гар дар га - ми - ту зор би ми - рам ту - ро чи гам

Звукоряд  
в шкале в движении

В *Макоме Дугох* подвижная ступень находится как бы между «фа» и «фа диезом». По величине это и есть так называемая «нейтральная терция» (351 цента), которая образуется делением квинты на две равные части ( $351+351=702$ ). Во времена Фараби этот интервал называли «терцией зальзаль» («вуста зальзаль»). В нотном письме данный тон мы обозначаем как «полу-диез».

### Маком Дугох

Со - ки би - ё-ки мав-су-ми иш-рат га - ни-матаст

о - пур кун са - бо-и бо-да-ки

Звукоряд  
в шкале в движении

Изменение (скольжение) тона в процессе исполнения является одним из характерных особенностей природы танбура. Этот способ звука извлечения музыканты называют «нола». Танбур имеет высокую подставку, высокие перегородки (парда), длинные мягкие струны из латуни. При игре на парда нажимается двумя пальцами (указательным и средним). Указательный палец – неподвижен, он держит основу тона. Средний палец находится в постоянном движении, создавая мелкие украшения (мелизмы) и нола путем пережатия или притягивания струны вверх или вниз. Нола и мелизмы не являются спонтанными элементами, а служат важной органической частью музыкальной ткани. Без нола и мелизмов макомная мелодика выглядит очень упрощенной. Иначе говоря, музыкально-логическое и мелодическое начало в макомах находятся в синкретическом единстве.

Для объяснения природы данного явления в музыке Ю.Н. Холопов, используя понятие «лад», в значении близком к термину «гармония», отмечал: – «Реальный лад – не только генетический код, но и «живое существо», облик которого тождествен структуре. Вся звуковая ткань и есть лад, но только лад в фактуре. Так выглядит ситуация со стороны лада. А если со стороны мелодии, то она предстает в несколько ином ракурсе. Привычное, почти близкое слово «шкала» скрывает, однако, главную фактурную тайну всякой мелодии, и модальной, и ново-европейской тональной: структурная шкала есть главный остов конструкции мелодии, ее «ствол», от которого во все стороны отходят ветви, на которых в свою очередь, располагаются побеги, листья, цветы, украшения»<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> Холопов Ю. Введение в музыкальную форму / Научная редакция Т.С. Кюрегян и В.С. Ценовой. Москва, 2006. С. 366-367.

Исходя из этого постулата, следует признать и то, что шкала в макамах – не просто ряд звуков, выстроенных в определенном порядке, а некоторое общее начало между модусом и мелодией. Шкалу танбура с постоянно изменяющимися парда, а также конструкцию инструмента с предпосылкой к широкому применению *нола* и мелизмов, можно считать объективным отражением природы мелодических модусов макомата.

Шкала танбура дает представление только о внешней, схематической стороне модусов. В процессе исполнения мелодический модус, естественно, трактуется в обогащенном виде, наполняется тончайшими интонационными нюансами, характеризующими мелодическую суть того или иного макома. Для музыканта воспитанного в традиции, все элементы и нюансы модальной структуры *макомов* являются органической частью его опыта и знаний. Они передаются эмпирическим опытом и свято хранятся в памяти поколений в качестве незыблемых канонов. Их практическое усвоение возможно только сквозь призму опыта, знаний и глубокого проникновения в традицию.

Тексты танбурной нотации демонстрируют, что *макомы* не только высокоорганизованная система модусов мелодических, но и ритмических модусов тоже. Метроритмическая формула той или иной части макома в танбурной нотации, в отличие от предшествующей табулатуры, выписывается в виде *усуля* дойры. Ритм дойры, сопровождающий мелодию, имеет важнейшее значение в структурировании частей макома. *Усуль* сопровождения, в своей основе, вытекает из ритмического рисунка мелодии. По существу, это и есть сокращенная формула ритмической модели целостной музыкальной композиции – части макома. Поэтому дойра, наряду с танбуром, является неизменным атрибутом макомного исполнения.

Записываются *усули* посредством мнемонических знаков, которыми пользуются музыканты на практике для обозначения долгих и коротких ритмических соотношений:

«гул» – долгий глухой звук, удар ближе к середине дойры;

«так» – долгий звонкий звук, удар по краю мембраны, ближе к обручу дойры;

«така» – два коротких звука равных по общей длительности одному долговому. Исполняется как скользящий удар мизинца от безымянного пальца. Получается своеобразный эффект защелкивания по краю мембраны.

В бухарской традиции мнемонические знаки *гул так така* обозначаются как *бум бак бака*. *Гул так така* или *бум бак бака*, по существу, представляют собой более упрощенную форму записи по сравнению с буквенной системой *тан тананан*.

тан	тананан
гул	так так
бум	бака бак

В некоторых образцах танбурной нотации, в частности, в списках Худайбергана Мухркана и Камиля Девани, *усули дойры* даны с детальным внутренним членением ритмических стоп *зарбов*. Границы *зарбов* внутри *усуля* обозначаются специальным знаком цезуры (таваккуф – буквально «остановка»). В письме – это стрелка (к). Имеется еще один знак – звездочка (Ю), – означающий долгий протяжный звук *дойры*. На языке музыкантов он называется «большой гул» или «большой бум».

Таким образом, согласование *зарбов* с масштабом протяженности *усуля* внутри *хона*, дает общую картину ритмического рисунка целостного музыкального периода. *Усуль* как целостная метроритмическая формулы бывает двух видов. В «Музыкальном трактате» Дарвиша Али они называются «большим» и «малым» *усулем*<sup>47</sup>. Первый подразумевает совпадение масштабов *усуля* и *хона*. Второй означает *усуль* по протяженности меньше, чем *хона*. То есть, когда внутри большого *хона* маленький *усуль* повторяется несколько раз.

Простейший малый *усуль* «Зарбу=л=кадим» (буквально «древний»), включает два *зарба* из четырех *никра*, что может быть представлен в буквенной записи, в мнемонических знаках и в нотном выражении следующим образом:

тан	тан
гул	так
бум	бак
♪	♩

Когда масштабы *усуля* и *хона* равны, решающим в определении ритмической пульсации становятся соотношения количества *никра* и пропорции *зарбов* – ритмических стоп внутри целого. Например, в инструментальных частях *мухаммас*, каждая *хона* соответствует протяженности одного *усуля*. *Усуль Мухаммас*

<sup>47</sup> Дарвиш али Чанги. Рисолаи мусики (Трактат о музыке). ИВАН РУз. Инв. № 468.

охватывает тридцать два *ника* объединенных в пять *зарба*. А знаков остановки – таваккуф в нотной записи *усуля*, больше пяти. Следовательно, какие-то из них выполняют функцию пауз внутри построений, а другие – цезур на их грани. Все это в комплексе позволяет регулировать внутреннюю логику строения *усуля*. При этом паузы и цезуры определяются чутьем и опытом музыканта. И еще, в переводе мнемонических знаков в нотные длительности, необходимо учитывать то что, звук на ударном инструменте дойра угасает быстрее, чем на струнных, духовых инструментах или при исполнении голосом. Следовательно, обозначение *бум бак четвертными или половинными*, а *бака* восьмыми длительностями носит относительный характер. Поэтому ритмическую фигуру, выраженную в знаках *бум бак бака*, авторы нотных сборников пишут по-разному. При этом суть ритмической структуры не меняется. Получается только некоторая логическая неувязка, когда равные ритмические единицы обозначаются разными нотными длительностями.

### МУХАММАСИ УШШОК

(“Ўзбек халқ музикаси”. VI том)<sup>48</sup>

В качестве примера рассмотрим инструментальную часть Мухаммаси Ушшок из Макома Рост. В записи танбурной нотации он представлен следующим образом.

M.M. ♩ = 76

1 хона

<sup>48</sup> Ўзбек халқ музикаси. Тошкент, 1958.

## МУХАММАСИ УШШОК

(“Хорезмийская танбурная нотация”.  
Расшифровка Рустама Болтаева<sup>49</sup>)

М.М. ♩ = 50

1-хона

Как видно из примера, высота звука фиксируется отдельно. Тон обозначается как точка – *никра* – простой одинарный удар «нохуна» (металлический наконечник, который одевается на указательный палец правой руки при игре на танбуре) – «якка зарб». В переводе на европейскую тактовую нотацию, общую конфигурацию мелодической линии этого хона, можно представить следующим образом.

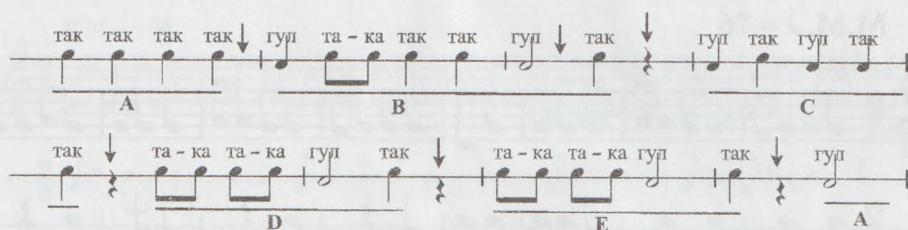
1-хона

Теперь, необходимо разобраться в структуре ритма. Для этого, следует сначала иметь представление о принципах строения больших *усулей*. Вспомним, что в теоретических трактатах, исходную – основополагающую – стопу внутри *усуля* называли *зарби асаль*, а последующие стопы – *фуруь*. Они объединялись в целостные группы под общим названием *доира* – круг. Как

<sup>49</sup> Матякубов О., Болтаев Р., Аминов Х. Хоразм танбур чизиги. Т., 2011.

уже отмечали, в обиходе *макомата*, вместо теоретического термина доира, больше прижилось практическое понятие *усуль* (множественное число от «асль»). Фактически, любая ритмическая формула, составляющая основу музыкальной композиции, как минимум, включает две стопы. Отсюда, использование слова *асль* во множественном числе – *усуль*.

Рассмотрим внутреннее строение *усуля* мухаммас. Он состоит из пяти стоп – зарбов. Отсюда и название *мухаммас* (буквально «пяτισложный», «пятичленный»). Внутреннее членение *усуля* в рукописи дано в мнемонической системе. Для облегчения визуального чтения *мнемознаков*, эту ритмическую структуру снизу напишем в современной нотной системе. При этом каждую стопу отметим акколадой и обозначим отдельной буквой: **А, В, С, D и Е**.



При рассмотрении структуры *усуля* в целом получается следующая картина. Начинается и заканчивается *усуль* составными элементами одной стопы - зарба «А», как бы разделенной на две части. Такое «разделение» элементов только зрительное. В самом процессе исполнения, благодаря смыканию последнего элемента всего *усуля* «большого гуль» и начального «так», образуется целостная стопа «А». Из-за того, что начальная стопа усечена, она не может быть рассмотрена как основополагающая стопа зарби *асль*. Такие неполные начальные стопы в технике *аруза* называются *батр* (буквально «усеченная»). Основополагающим в данном варианте *усуля* мухаммас, является следующая полная стопа «В». Все остальные стопы строятся по принципу гармонического деления целого. Получаются пять разномасштабных симметричных частей, образующих пропорциональное целое. Это и есть наглядный пример гармонии – единство противоположностей, сведенных в целое.

При чтении нотации, не может быть механического подхода в сведении *усуля* и мелодии. Они должны быть согласованы, то есть необходимо учитывать логику строения *усуля* и мелодического движения. Так, в записи мелодии в танбурной нотации в самом



начале дается 4 *никра*, которые находятся за рамкой *усуля* – это маленький преддыкт в свободном метре. Только с пятого *никра* мелодия согласуется с *усулем*. В расшифровке танбурной нотации необходимо учитывать и тонкости мелодических нюансов, которые остаются за пределами нотной записи. В данном случае это связано с шестым подвижным *парда* танбура. Появление в расшифрованной нотной записи «фа диез» и «фа бекар» показывает подвижной характер этой ступени. В этом случае, автор записи исходил из традиций живой практики исполнения *макомов*, в которой данная ступень шкалы трактуется именно так.

#### МУХАММАСИ УШШОК<sup>50</sup>

М.М. ♩ = 76

1 хона

Приведенный пример расшифровки, можно считать самым упрощенным вариантом, приближенным к исходному тексту. Не меняя общие контуры движения, можно мелодию представить в более мелких длительностях. При этом следует подчеркнуть, что это еще не очень сложная, не самая изощренная форма изложения мелодии. Включение же более тонких нюансов и украшений мелизмами, зависит от мастерства и умения исполнителя.

<sup>50</sup> Матякубов О., Болтаев Р., Аминов Х. Хоразм танбур чизиги. Т., 2011.

начале дается 4 *никра*, которые находятся за рамкой *усуля* – это маленький предыкт в свободном метре. Только с пятого *никра* мелодия согласуется с *усулем*. В расшифровке танбурной нотации необходимо учитывать и тонкости мелодических нюансов, которые остаются за пределами нотной записи. В данном случае это связано с шестым подвижным *парда* танбура. Появление в расшифрованной нотной записи «фа диэз» и «фа бекар» показывает подвижной характер этой ступени. В этом случае, автор записи исходил из традиций живой практики исполнения *макомов*, в которой данная ступень шкалы трактуется именно так.

#### МУХАММАСИ УШШОК<sup>50</sup>

М.М. ♩ = 76

1 хона

Приведенный пример расшифровки, можно считать самым упрощенным вариантом, приближенным к исходному тексту. Не меняя общие контуры движения, можно мелодию представить в более мелких длительностях. При этом следует подчеркнуть, что это еще не очень сложная, не самая изощренная форма изложения мелодии. Включение же более тонких нюансов и украшений мелизмами, зависит от мастерства и умения исполнителя.

<sup>50</sup> Матякубов О., Болтаев Р., Аминов Х. Хоразм танбур чизиги. Т., 2011.

## МУХАММАСИ УШШОК<sup>51</sup>

В согласовании ритмики усуля, мелодии и стиха (мелодико-текстового ритма), при расшифровке танбурной нотации, необходимо руководствоваться принципами органической связи этих начал, учитывать внутреннее соответствие закономерностей строения усуля, мелодии и стиха. Самое главное, не нарушать логику соотношения долгих и коротких слогов стиха и их согласованность с соответствующей ритмикой усуля и мелодии. Именно эти принципы были положены в основу при расшифровке текстов вокальных частей *макомов*, представленных в танбурной нотации. В качестве примера приведем фрагмент из начальной части Макома Рост<sup>52</sup>.

М.М. ♩ = 66

The musical score consists of three systems of two staves each. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. The tempo is marked 'М.М. ♩ = 66'. The melody in the top staff is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The accompaniment in the bottom staff consists of quarter and eighth notes, with some rests. The piece concludes with a double bar line.

<sup>51</sup> Раджабий Ю. Шашмаком. Т., 1968.

<sup>52</sup> Матякубов О., Болтаев Р., Аминов Х. Хоразм танбур чизиги. Т., 2011.

# МАКОМИ РОСТ

М.М. ♩ = 75

Бозгўй

I-хона

Ё во-жиб ал ву-жуд ла-кал хам -

-ду вас - са-но О-и-на-и ву-жу-дин-га

Бозгўй

йўк жав - ха-ри фа-но.

**МЕТОДЫ РАСШИФРОВКИ ХОРЕЗМСКОЙ НОТАЦИИ**

Танбурная нотация в двойственности своей функции – как собрание музыкальных и вербальных текстов *макомов*, и одновременно как научный трактат по их основам, – занимает исключительно важное положение между прошлым и настоящим классических музыкальных традиций, не только Хорезма, но и всего центрально азиатского региона. С текстологической точки зрения, танбурная нотация представляет собой новую страницу в истории развития классической музыки. Ранние списки нотации, датированные 1881-1883 годами, – это первые сборники *макомов*, которые появились на свет на сорок с лишним лет раньше записей В.А.Успенского Бухарского *Шашмакома* в системе европейской нотации.

Однако, в силу ряда причин, главным образом политических изменений в ориентации культурного строительства в Узбекистане, Хорезмийская нотация и сборник В.А.Успенского, к сожалению, не были введены в орбиту широкого научного дискурса. В связи с обретением Узбекистаном Независимости коренным образом изменилось отношение к национальному музыкальному наследию. Музыканты и исследователи получили свободный доступ к нотному сборнику В. А. Успенского: в 1993 году был распространён весь тираж «*Шашмакома*», опубликованного 1924 году в Москве, который всё это время находился в запретном фонде Областной библиотеки города Бухары<sup>53</sup>. Опубликованы материалы современного источниковедческого и музыкально-аналитического исследования одного из уникальных списков танбурной нотации, который положен и в основу настоящей публикации. Появился более полный и так называемый «критический текст» Бухарского *Шашмакома*. «Критическим» мы называем его потому, что этот беспрецедентный в истории изучения *макомов* факт, когда мастер-музыкант, носитель традиции и одновременно исследователь-аналитик Ари Бабаханов (1934), сверяя разные варианты нотных записей и исполнительских интерпретаций, более тридцати лет трудился над воссозданием оптимальной модели, такого монументального памятника устного музыкального творчества, как «Бухарский *Шашмаком*». И самое важное то, что в этом сложнейшем процессе для

<sup>53</sup> Успенский В.А. *Шашмаком /Шесть музыкальных поэм*. Москва, 1924.

музыканта-исследователя Ари Бабаханова отправной точкой послужила нотная запись «*Шашмакома*», сделанная почти за девяносто лет до него музыкантом-этнографом В.А. Успенским.

Особого внимания заслуживает тот факт, что составленные в разные периоды истории, в иных условиях и методах нотные записи *макомов*, обнаруживают тесную внутреннюю связь между собой. Все это, с одной стороны, свидетельствует об устойчивости и незыблемости канонических основ Бухарского *Шашмакома* и *Шести с половиной макомов* Хорезма. С другой стороны, о сходном интеллектуальном уровне самих записей. Благодаря этому, сегодня эти нотные тексты, составленные в конце XIX, в начале XX и XXI веков, могут быть поставлены в один ряд и служить надежной базой в изучении макомата Центральной Азии.

Хорезмийская танбурная нотация совершенна в своем роде и самоценна. Ее без особого ущерба содержанию можно переводить в европейскую тактовую систему. В настоящее время закончена расшифровка рукописи и перевод музыкальных текстов на современную нотную систему одного из уникальных списков танбурной нотации, составленного Камилем Девани и начата работа по изучению другого редкостного варианта, принадлежащего Худайбергану Мухркану. Список Камилля Девани заслуживает особого внимания тем, что содержит в наиболее полном формате (то есть музыкальные и вербальные тексты, *усули* и сегментацию этих структур) записи вокальных частей Танбурных и Дутарных *макомов*. Ав версии Худайбергана Мухркана инструментальные части *Шести с половиной макомов* даны наиболее полно, с детальной записью всех *усулей*. Эти две рукописи вместе дают первое наиболее полное представление о сущности танбурной нотации как таковой и о содержании Хорезмских *макомов* в целом.

С аналитической точки зрения, танбурная нотация представляется очень важным и необходимым звеном между исконными традициями музыкальной науки Востока и новыми методами научно-аргументированного изучения ее классического музыкального наследия. Музыкальная наука на Востоке имеет глубокие корни. Однако сегодня в изучении этого огромного научного наследия, возникает ряд проблем. Наиболее сложной проблемой является то, что большинство музыкальных трактатов ученых прошлого, написанные на арабском и персидском, еще не переведены на современные языки. Не менее существенным препятствием является и то, что между абстрактным языком музыкальных трактатов, обращенным,

главным образом, к теоретическим основам классической музыки и нашими современными представлениями о макамах, которые во многом исходят из эмпирического материала, подчас имеется весьма существенная разница. В результате, многие положения, изложенные в трудах классиков «теории кругов» и даже в трактатах Кавкаби и Дарвиш Али, написанных в Бухаре, остаются за границами современных изысканий *макомоведов*. Неоценимую роль в налаживании этих, когда-то прерванных мостов между теорией и практикой классической музыки, может сыграть танбурная нотация.

Для подобного ретроспективного рассмотрения истории макмата Центральной Азии сквозь призму нашего источника как музыкального текста (практики) и трактата (теории), сначала необходимо хотя бы в общих чертах представить целостную модель строения *Шести с половиной макамов* Хорезма по материалам танбурной нотации. А затем попытаться найти черты общности этой модели и ее составляющих с жанрами и формами, а так же с номинологией, эмблематикой и принципами строения мелодических и ритмических структур, представленных в научных трактатах.

*Шесть с половиной макамов* в целом, предстают как монументальная многоуровневая конструкция, организованная по законам музыкальной логики, главным образом, мелодии и ритма. При этом, мелодические модусы (*макомы* и *насры*) имеют объединяющее значение, а ритмические модусы (*усули*) выступают факторами членения и жанровой характеристики той или иной части, как самостоятельной музыкальной композиции. В музыкальной конструкции *Шести с половиной макамов*, в целом, необходимо выделить следующие четыре основных уровня:

- 1) Свод *Шесть с половиной макамов*. Другое титульное название свода Танбурные *макомы*;
- 2) Отдельные макомные циклы. Каждый из них обозначается по названию макома – *Маком Рост*, *Маком Наво*, *Маком Сегох*, *Маком Дугох*, *Маком Бузрук*, *Маком Ирок* и *Маком Панджгох*.
- 3) В *Макоме Ирок* имеется только одна вокальная часть. Но его считают полным циклом. *Маком Панджгох* включает восемь частей, характерных для инструментальной сферы и его трактуют как половинный маком. Такова традиция. Отсюда и общее заглавие всего свода – *Шесть с половиной макамов*;
- 4) Сферы инструментальных и вокальных частей внутри макомного цикла относительно самостоятельны.

Инструментальная и вокальная сферы в отдельности тоже носят названия *маком* – *Маком Рост, Маком Наво, Маком Сегох, Маком Дугох, Маком Бузрук, Маком Ирок, Маком Панджгох*;

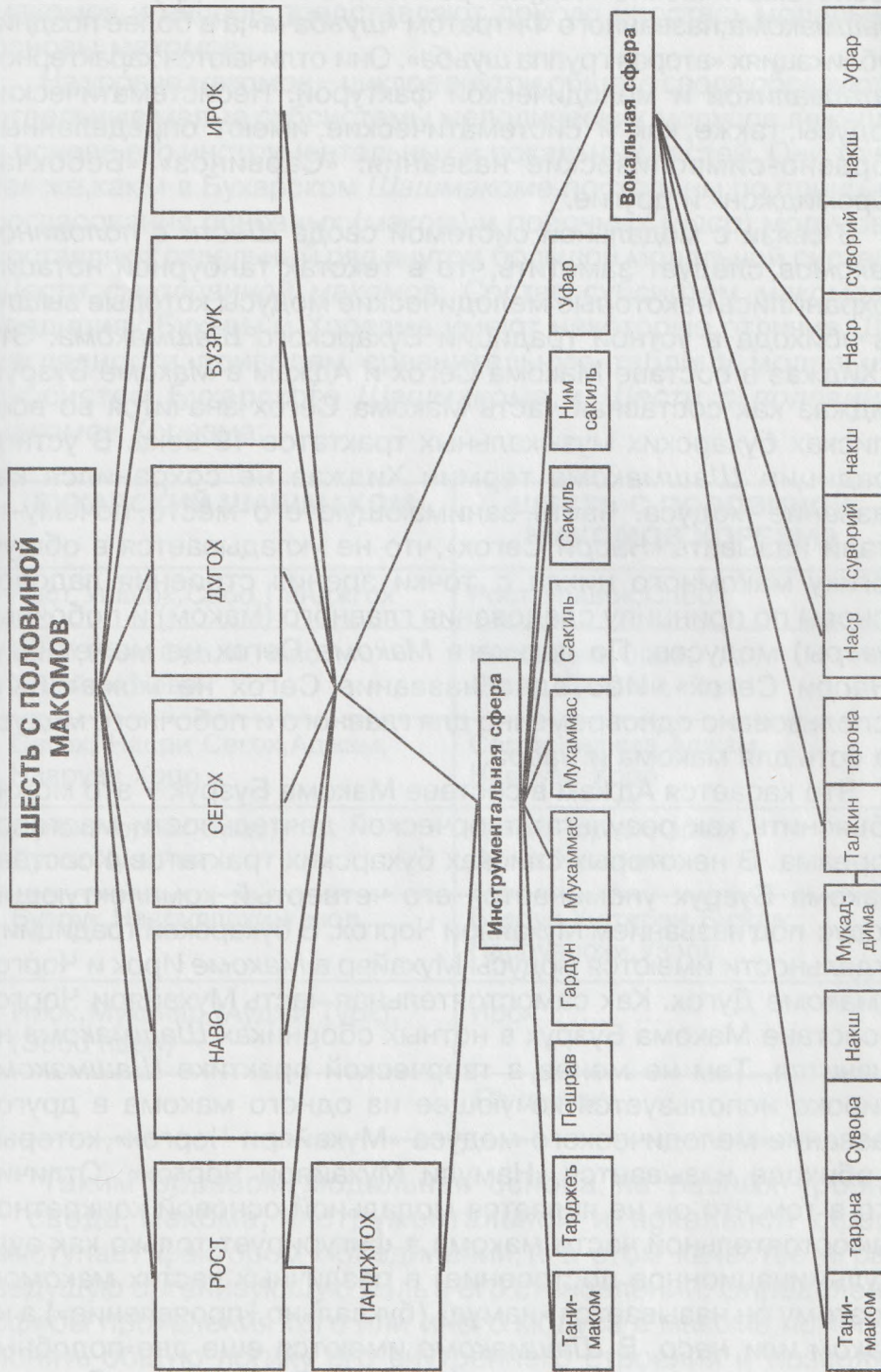
Каждая отдельная часть внутри инструментальной и вокальной сферы имеет свое сложное двойное обозначение, которое складывается из названий мелодического (*маком*) и ритмического (*усуль*) модусов, составляющих ее основу. Пешрави *Дугох, Мухаммаси Чоргох, Талкини Чоргох, Насри Ушшок* и тому подобное. Исключением является первая часть, как инструментальной, так и вокальной сферы, а так же части *тарона*. Исходные части инструментальной и вокальной сферы имеют *усуль* с одинаковым названием «*зарбу=л=кадим*». При этом, в том и другом случае они обозначаются по названию *макома* - *Маком Рост, Маком Сегох* или же имеют заглавие «тани *маком*» (буквально «ствол *макома*») - *Тани макоми Рост, Тани макоми Наво* и другие. Что касается *тарона*, то *усуль* ее постоянно меняется и его конкретное название не выносится в титул. Все они обозначаются просто как *тарона*.

Общую конструкцию *Шести с половиной макомов* схематически можно представить следующим образом (таблица указана в следующей странице):

На уровне всего свода объединяющим является устоявшаяся на практике система мелодических модусов. *Шесть с половиной макомов* включает двадцать один мелодических модуса, названия, которых исходят из классического круга: *Раст, Ушшок, Сабо, Наво, Баят, Ораз и Дугох Хусайни Макоми Наво, Сегох, Хиджаз, Аджам, Наврузи Хоро, Дугох, Чоргох, Орази Дугох, Дугох Хусайни, Бузрук, Насруллохи, Насри Аджам Макоми Бузрук, Уззол, Ирок, Панджгох*.

В многовековой практике *макомов* утвердился два типа модусов: систематические и несистематические. Систематическими являются модусы, конструируемые на основе определенного строя. В данном случае, такой базой является семнадцатиступенная шкала, положенная в основу всей «теории кругов» («*илми адвор*»). Наглядным примером систематических мелодических модусов могут служить приведенные выше наименования из классического круга *макомов*. Несистематическими считаются модусы как таковые, то есть утвердившиеся на практике и ставшие традиционными. В своде *Шести с половиной макомов* все модусы систематические. В бухарской традиции систематические модусы составляют пласт так называемого «*Основополагающего Шашмакома*», представляющий каноническое ядро всего свода.





Несистематические модусы располагаются в другом пласте *Шашмакома*, названного Фитратом «*шуъбача*», а в более поздних публикациях «вторая группа *шуъба*». Они отличаются характерной интерваликой и мелодической фактурой. Несистематические модусы, также, как и систематические, имеют определенные образно-символические названия: «Сарвиноз», «Бебокча», «Оромиджон» и другие.

В связи с модальной системой свода *Шести с половиной макомов*, следует заметить, что в текстах танбурной нотации сохранились некоторые мелодические модусы, которые вышли из обихода в устной традиции Бухарского *Шашмакома*. Это – Хиджаз в составе Макома Сегох и Аджам в *Макоме Бузрук*. Хиджаз как составная часть Макома Сегох значится во всех списках бухарских музыкальных трактатов 19 века. В устной традиции *Шашмакома* термин Хиджаз не сохранился как название модуса. Часть, занимающую его место, почему-то стали называть «*Насри Сегох*», что не укладывается в общую логику макомного цикла с точки зрения строения ладовой основы по принципу следования главного (маком) и побочных (*насры*) модусов. По логике в *Макоме Сегох* не может быть «*Насри Сегох*». Ибо одно название Сегох не может быть использовано одновременно для главного и побочного модуса, то есть для макома и *насра*.

Что касается Аджам в составе Макома Бузрук – это можно объяснить, как результат творческой деятельности мастеров Хорезма. В некоторых списках бухарских трактатов в составе Макома Бузрук упоминается его четвертый комплекующий модус под названием Мухайяри Чоргох. В бухарской традиции в отдельности имеются модусы Мухайяр в *Макоме Ирок* и Чоргох в *макоме Дугох*. Как самостоятельная часть Мухайяри Чоргох в составе Макома Бузрук в нотных сборниках *Шашмакома* не значится. Тем не менее, в творческой практике *Шашмакома* широко используется кочующее из одного макома в другое название мелодического модуса «Мухайяри Чоргох», который в обиходе называется «Намуди Мухайяри Чоргох». Отличие его в том, что он не является модальной основой конкретной самостоятельной части макома, а фигурирует только как аудж (кульминационное построение) в различных частях *макомов*. Поэтому он называется «намуд» (буквально, «проявление»), а не *маком* или *наср*. В *Шашмакоме* имеются еще две подобные структуры – «Ауджи Турк» и «Ауджи Зебо пари». Все они составляют неотъемлемую часть общей модальной системы

Бухарского *Шашмакома*. Но «намуды» и «ауджи», в отличие от *макомов* и *насров*, представляют другую ипостась модальной основы *макомов*.

На уровне *макомов* – циклов внутри общего свода образуются отдельные малые подсистемы мелодических модусов, лежащих в основе его инструментальных и вокальных частей. Они, точно так же, как и в Бухарском *Шашмакоме*, построены по принципу согласования основных (*маком*) и побочных (*наср*) модусов, и составляют отдельный ряд внутри большой модальной системы *Шести с половиной макомов*. Состав подсистем *макомов*, в традициях Бухары и Хорезма имеют некоторые отличия. Для наглядности приведем сравнительную таблицу модальных подсистем Бухарского *Шашмакома* и *Шести с половиной макомов* Хорезма:

<b>БУХАРСКИЙ ШАШМАКОМ</b>	<b>ШЕСТЬ С ПОЛОВИНОЙ МАКОМОВ ХОРЕЗМА</b>
Рост, Ушшок, Сабо, Панджгох	Рост, Ушшок, Сабо
Наво, Баят, Орази Наво, Хусайни Наво	Наво, Баят, Ораз, Дугох Хусайни Наво
Сегох, Насри Сегох, Аджам, Наврузи Хоро	Сегох, Хиджаз, Аджам, Наврузи Хоро
Дугох, Чоргох, Ораз, Дугох Хусайни	Дугох, Чоргох, Ораз, Дугох Хусайни
Бузрук, Насруллохи, Уззол, ...	Бузрук, Хиджози Бузрук, Насруллохи, Уззол
Ирок, Мухайяр, (Ауджи Турк), (Зебо пари)	Ирок... ..
	<i>Панджгох</i>

Таким образом, модальная основа, на разных уровнях – свода, макома, инструментальной и вокальной сферы, выступает фактором объединения, и в этом качестве играет ведущую организующую роль в его становлении. Определение сферы проявления того или иного модуса в макоме, помогает понять общую логику его внутреннего строения и позволяет определить характер функциональных связей составных

частей. В этом отношении тексты танбурной нотации с четкой идентификацией составных частей с точки зрения конкретного названия, а также их мелодических и ритмических основ, дают достоверные факты для построения научно аргументированной модели системы *Шести с половиной макомов*. Материалы эти настолько убедительны в своей основе и верифицированы конкретными примерами, что нотация вполне оправдывает свое назначение и как музыкальный трактат. В нем можно найти убедительные аргументы в пользу правильного толкования некоторых аутентичных понятий и терминов, которые в последующем получили не совсем правильное толкование. Например, совокупности инструментальных и вокальных частей *макомов* называются «разделами» и в бухарской традиции обозначаются терминами «*мушкилот*» и «*наср*».

Инструментальные и вокальные части макома мы называем сферами по той причине, что они по своей природе являются относительно самостоятельными, и не имеют характера ряда положенных частей и непосредственных функциональных связей внутри целого. Инструментальные и вокальные сферы, по существу предстают как разные жанровые формы проявления одной и той же модальной основы макома. При этом практическое воплощение общей модальной основы в этих сферах, может быть полной или частичной. Материалы танбурной нотации показывают, что модальная основа макома свое наиболее полное и последовательное воплощение находит в сфере вокальных частей. В вокальной сфере четырех *макомов* - Наво, Сегох, Дугох и Бузрук, - модальная основа представлена полностью. В инструментальной сфере, эти же подсистемы проявляются частично. Это зависит от того, что инструментальная сфера, по сравнению с вокальной, является менее канонизированной. Следовательно, эта область более свободного претворения индивидуальных творческих замыслов. Поэтому в инструментальной сфере многие части обозначены именами авторов этих композиций: Сакили Ниязджан Ходжиа, Сакили Мухркан, Мураббаьи Камиль, Мусаддаси Мирзо, Мухаммаси Феруз Шохи, Сакили Феруз Шохи, Се усули Феруз Шохи и другие.

Кроме того, сфера инструментальных форм, не только в восточной, но и в европейской традиции, изначально считается жанром «чистой» музыки. В своей основе она более рациональна. Не обусловленность вербальным текстом, нормами стиха, позволяет ей свободнее претворять чисто музыкальную логику инструментального развития. Поэтому, не случайно сфера эта,

самими носителями обозначена как «мушкилот» (множественное число от корня «шакл» - форма), как область «чистой музыкальной формы», не обусловленная компонентом слова. И это – вполне логично. В текстах танбурной нотации термин «мушкилот» встречается редко. Но когда появляется, он обязательно предстает в контексте макома как целого. Например, в списке Баяни в самом начале Макома Наво приписано – «Маком Наво без мушкилота» («Макоми Наво гайр аз мушкилот»).

Термин «наср» в текстах танбурной нотации используется только в значении побочного модуса. А как парное понятие появляется исключительно в сочетании с термином «маком». В бухарских трактатах 19 века термин «наср» во множественном числе встречается только один раз и то, в сочетании с главным модусом, который в этом случае называется не «маком», а «даромад». В колофоне наиболее раннего бухарского трактата написано: «Полностью закончен трактат о шести даромадах со всеми насрами» («Таммат тамом шуд рисолаи шаш даромад маъа тамоми насрхояш») <sup>54</sup>. Поэтому, использование мушкилот и наср как пара понятий для обозначения инструментальной и вокальной сферы, тоже не вписывается в рамки традиций музыкальной логики Шашмакома. Материалы танбурной нотации, при этом могут служить дополнительным подтверждением неуместности сочетания в одновременности терминов мушкилот и наср.

В связи с объединяющей функцией модусов, следует обратить внимание на одну важную закономерность модальной системы макомов, которую помогает нам осмыслить музыкальные тексты танбурной нотации. Дело в том, что в «учении о кругах» рассматриваются различные способы образования вариантов одного мелодического модуса, путем комбинаторики составляющих его тонов. Суть этого принципа, который называется «вхождение в композицию» («духул дар тасаниф»), сводится к тому, что одна и та же модальная структура, начинающаяся сверху, снизу, со второго или третьего тона, рассматривается как самостоятельный вариант. Образцы применения этих приемов на практике, содержатся в записях танбурной нотации. В качестве примера приведем начальные части инструментальной и вокальной сферы Макома Рост. Оба они называются «Маком Рост», и, даже имеют одинаковый усуль – «зарбу=л=кадим».

<sup>54</sup> ИВАН РУз. Рукопись № 1466/1.

**МАКОМ РОСТ<sup>55</sup>**  
(инструментальная часть)

M.M. ♩ = 70  
1-хона

Бозгуй

**МАКОМ РОСТ**  
(вокальная часть)<sup>56</sup>

M.M. ♩ = 60

1-хона  
Ё - во - жиб ал ву - жуд ла - кал хам -  
-ду вас - са - но О - и - на - и ву - жу - дин - га  
йук жав - ха - ри фа - но

Рассмотренные образцы не являются исключениями. Аналогичная картина двоякого мелодического проявления одного и того же модуса, при сохранении общего названия, имеет место и в начальных частях инструментальной и вокальной сферы Макома Наво.

Несколько иная картина взаимоотношений частей с общей модальной основой и сходными контурами мелодического движения, но другой ритмической основой. Примером может

<sup>55</sup> Матякубов О., Болтаев Р., Аминов Х. Хоразм танбур чизиги. Т., 2011.

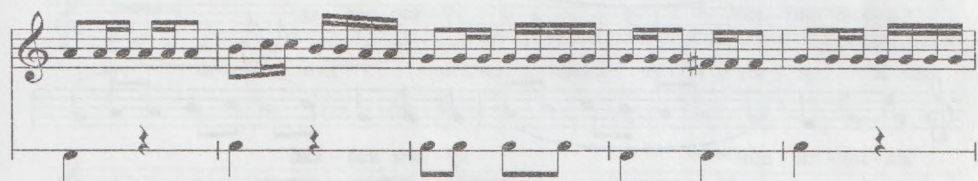
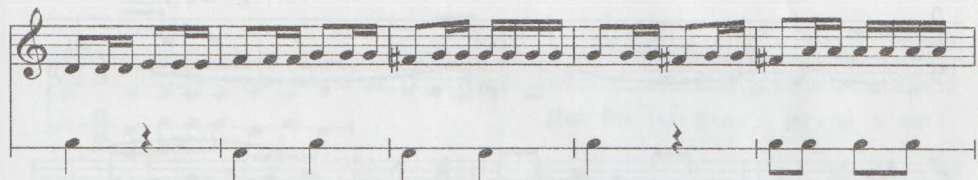
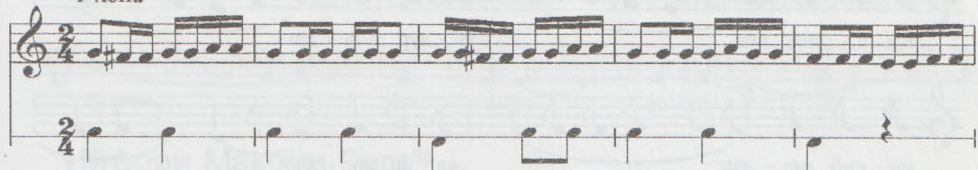
<sup>56</sup> Там же.

служить отношению инструментальной пьесы «Мухаммаси Ушшок» и «Насри Ушшок» из Макома Рост. Характер взаимоотношения отчетливо выражается и в их заглавиях: общий мелодический модус (Ушшок), но разные усули (Мухаммас и Наср).

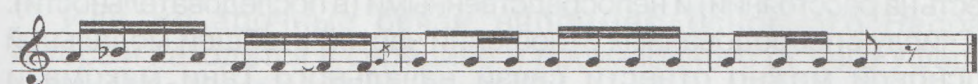
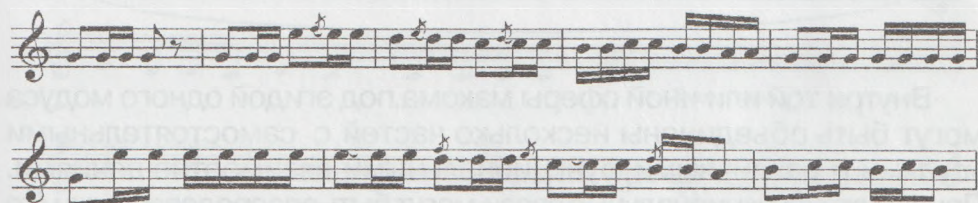
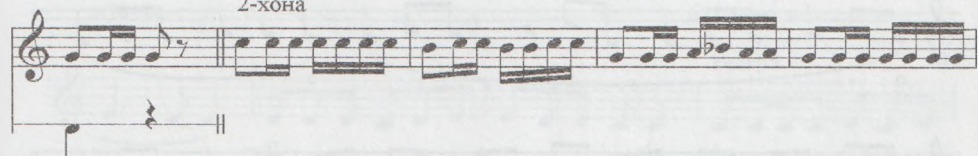
### Мухаммаси Ушшок<sup>57</sup>

М.М. ♩ = 50

1-хона



2-хона

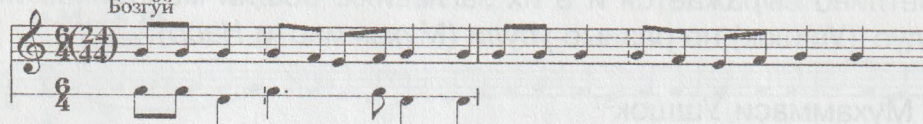


<sup>57</sup> Там же.

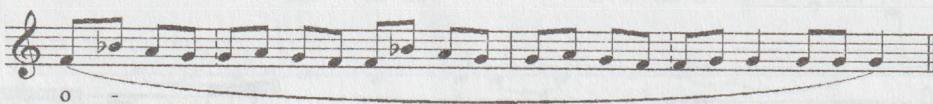
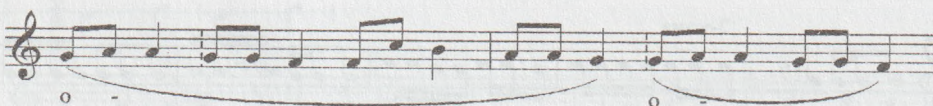
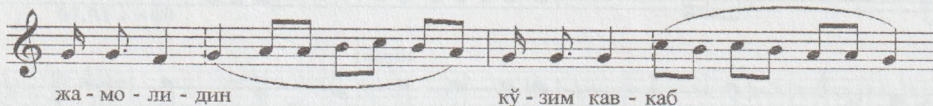
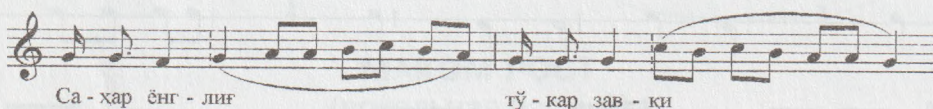
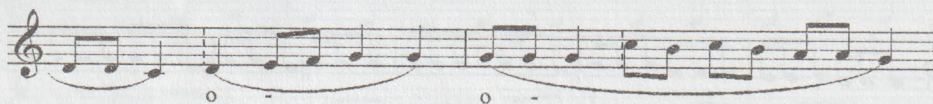
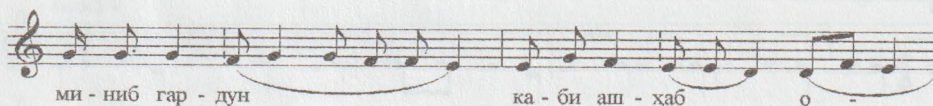
## Насри Ушшок<sup>58</sup>

М.М. ♩ = 90

Бозгўй



1-хона



Внутри той или иной сферы макома, под эгидой одного модуса могут быть объединены несколько частей с самостоятельными усугами и различными функциональными взаимоотношениями. Причем эти функциональные связи могут быть опосредованными (то есть на расстоянии) и непосредственными (в последовательности). К числу опосредованных отношений частей с общей модальной основой можно отнести связи начального Тани макома и заключительного Уфара.

<sup>58</sup> Там же.



Тани Макоми Рост<sup>59</sup>

М.М. ♩ = 60

1-хона

Ё - во - жиб ал ву - жуд ла - кал хам -  
 -ду вас - са - но О - и - на - и ву - жу - дин - га  
 йук жав - ха - ри фа - но

Ийфори Макоми Рост<sup>60</sup>

М.М. ♩ = 75

Бозгўй 1-хона

Дил боз ха - ё - ли ру - хи у кар -  
 ду ча - ман шуд жоннез а - ки - ки ла - би у ди - лу Я - ман  
 шуд оханг  
 Бозгўй  
 2-хона  
 Бик шод чу маш -  
 шо - та ги - рех аз са - ри зул - фаш

Или же арочные связи, например, основного *Насра*, который находится в середине и производного от него *Уфара*, расположенного в конце цикла.

<sup>59</sup> Там же

<sup>60</sup> Там же

Насри Сабо<sup>61</sup>

М.М. ♩ = 100

Бозгўй

1-хона

Кел эй мах - ваш

ка - мар янг - лиг хи - ром ич - ра

ши - тоб ай - лаб Ю - зинг - дин тий -

ра шо - мим - ни ё - рут рафъ - и

ни - қоб ай - лаб

Бозгўй

Са - о - дат ну - - ри - дин ет - кур

Са - о - дат ну - ё - руг - лиғ рўз - го - рим - ға

А - ён қил зар - ра пар - вар - лик

ю - зинг - ни оф - тоб ай - лаб

<sup>61</sup> Там же

Непосредственные связи частей, основанных на одном модуле, могут быть односторонние или двухсторонние. Односторонними считаются связи, когда производные части следуют после основного. Как, например, после основной части обозначаемой по названию макама, следуют производные от него тарона, сувора, накш и другие.

### Таронаи Макоми Рост Мухаммаси Сайри Гулшан<sup>62</sup>

М.М. ♩ = 100

1-хона

Сай - ре - гул - шан Эй ё - рай

бе - бе ту чо - ра маст

2-хона

Бе - ла - би лаъ - лан Эй ё - рай

Хун хун ди - ли жо маст

### Суворий Макоми Рост

М.М. ♩ = 90

1-хона

Кул - бам са - ри жа - но - ним

кел - мас - му э - кан о - ё Хаж - ри - да ё -

<sup>62</sup> Там же.

мон хо - лим бил - мас - му  
э - кан о - ё бил - мас -  
му э - кан о - ё

### Накши Макоми Рост<sup>63</sup>

М.М. ♩ = 100

I-хона

Эй мақ - да-минг гар - ди жа-хон ах - ли кў-  
зи - га гў-ти - ё Бал қалб - лар ко - мил а-  
ёр ўл - моқ у - чун дур китм - ё  
ўл - моқ у - чун дур ким - ё.

Двухсторонними связями характеризуются обычно исходящие из *насра*, расположенного после главного *тани* макома. Такие *настры* имеют одну или несколько предшествующих и последующих частей, прилегающих к единой модальной основе.

*Шесть с половиной макомов*, *Шашмаком* и другие исторические своды внутри макомата, в своей логической основе представляют собой, не только устоявшийся круг мелодических модусов – *макомов*, *насров*, *ауджей* – *намудов*,

<sup>63</sup> Там же,

но и организованную систему ритмических модусов – *усулей*. Однако, до открытия танбурной нотации, мы имели самое общее представление об усуле, как о целостной метроритмической формуле. Все малые и большие *усули* рассматривали как нечто цельное, не вникая в особенности его внутреннего строения.

Теоретические постулаты, разработанные классиками музыкальной мысли Востока Фараби, Ибн Сины, Сафиуддина Урмави, Абдулкадыра Мараги, Наджмиддина Кавкаби и Дарвиша Али Чанги, не воспринимались как реальные из-за отсутствия их подтверждения на конкретных примерах. В этой ситуации, неоценимую услугу нам оказывают тексты танбурной нотации, в которых содержится очертание границ первичных поэтических (строфы, строки), мелодических (хона, бозгуй, оханг) и ритмических (*усуль*, зарб) структур.

Уникальность танбурной нотации с точки зрения ритма, с одной стороны, в том что она сохранила редкостные примеры «больших *усулей*», характерных для инструментальной сферы *Шести с половиной макомов*, следовательно, и *Шашмакома* тоже, которые не встречаются ни в каких других нотных сборниках. Это – Мураббаъ, Чор усуль, Мусаддас, Мусаббаъ, Ним Сакиль и Се усуль. С другой стороны, *усули* в нотации даны с таким подробным внутренним членением в общем контексте мелодии (инструментальные части) и мелодико-текстового ритма (вокальные части), что это помогает нам осмыслить их логику строения, а также позволяет проводить сравнения и параллели с теоретическими постулатами ученых предшествующих эпох по тому или иному конкретному вопросу.

Прежде чем проводить такого рода параллели между теоретическими положениями музыкальных трактатов и ритмическими структурами, представленными в текстах танбурной нотации, необходимо внести некоторую ясность в определение самого термина «*усуль*». Дело в том, что ныне в музыкальном обиходе усулем называют всякую ритмическую формулу, положенную в основу музыкальных композиций. Например, усулем называют самую маленькую единицу, положенную в основу частей *сарахбор* и *тани маком*, который включает четыре *никра*, в двух зарбах: бум бак (между прочим, эта формула в трактатах известна под названием зарб-стопа: «*зарбу=л=кадим*», а в танбурной нотации «*фохти зарб*»). Усулем обозначается и монументальная трехчастная ритмическая композиция Се усуль, которая состоит из ста пятидесяти двух *никра*, в семидесяти шести зарбах. Говоря другими словами,

тут нивелируется значение терминов зарб (стопа) и зарби асль (основополагающая стопа), используемых в трактатах. Отсюда получается логическое несоответствие, когда одну стопу называют усулем, ибо *усуль* (множественное число от корня «асль») изначально предполагает некое множество основ. Таким образом, для правильного понимания сути предмета, вещи надо называть своими именами: зарбы – зарбом, *усуль* – усулем.

И еще одна тонкость в рассмотрении *усуля*. Для понимания характера претворения *усуля* в инструментальной и вокальной сферах *макомов*, необходимо дифференцировать их на «малые» и «большие». Деление *усулей* на большие (кабир) и малые (сагир) имеется в трактатах Кавкаби и Дарвиш Али. Однако, в последующей практике *макомата*, эти понятия не сохранились. «Малыми» мы будем называть *усули*, протяженность которых меньше продолжительности музыкального периода – хона. То есть, когда *усуль* внутри хона повторяется несколько раз. Следовательно, «большой» предполагает равенство масштабов *усуля* и музыкального периода.

Область больших *усулей* показывает широкое использование в их конструировании математических операций – способов деления, умножения, вычитания и сложения, а так же приемов симметрии и комбинаторики. О рационализме, который лежит в основе больших *усулей*, свидетельствует и тот факт, что зачастую в заглавие выносятся названия геометрических фигур – *мураббаъ* (четыреграннык), *мухаммас* (пятиграннык), *мусаддас* (шестиграннык), *мусаббаъ* (семиграннык), а так же числовые символы – *се усуль* (трех *усульный*), *чор усуль* (четыре *усульный*).

Примечательно, что большие *усули* характерны для инструментальных пьес, а малые – для вокальной сферы *макомов*. В вокальных частях *насп*, талкин, талкинча, чапандоз и уфар, *усуль* внутри одного хона, повторяется обычно четыре раза, а в сарахборах – восемь. Большой *усуль* мухаммас, масштабы которого равны продолжительности музыкального периода – хона, в вокальной сфере *макомов* появляется только один раз – в *тарона* Первой части Макома Рост. И это следует рассматривать скорее, как исключение, из правила. В остальном же большие *усули* – мухаммас, мусаббаъ, мусаддас, ним сакиль, сакиль, чор *усуль* и се *усуль* – являются прерогативой инструментальной сферы.

Некоторые типы *усулей* занимает как бы промежуточное положение между большим и малым. В текстах танбурной

нотации встречаются два усуля с близкими по смыслу названиями. Это *мураббаъ* (по-арабски «четырёхгранник», «четырёх элементный») и *чор усуль* (по-персидски, буквально «четыре усуля», фактически *усуль* из четырех зарбов). Однако, при сходстве структуры (тот и другой имеет четыре зарба: *мураббаъ* - **А В В В**, *чор усуль* – А В С D), по существу они представляют два разных типа. *Усуль мураббаъ* относится к малым, и внутри хона, повторяется дважды, а *чор усуль*, который по протяженности соответствует масштабу целого музыкального периода, считается большим.

#### Мураббаъи Комил из Макома Рост<sup>64</sup>

М.М. ♩ = 72

1-хона

The image shows two systems of musical notation for a piece in 4/4 time. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (treble clef). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes, with brackets underneath labeling the four measures as A, B, B, and B. The vocal line consists of quarter and eighth notes.

Большие *усули*, по своему внутреннему строению, подразделяются еще на два вида. Их можно обозначить как *усули* сквозной и повторной структуры. Выше приведенный пример *Чор усуль* и *усули мухаммас, сакиль, ним сакиль и се усуль*, которые будут рассмотрены ниже, относятся к разряду *усулей* сквозного характера. В их структуре имеются повторяющиеся части – зарбы. Причем, повторы эти могут носить самый различный характер. В *Мураббаъи Комил* это было по формуле А В В В, то есть повторяется второй зарб (В). В *Мусаддаси Джадиди Ферузшохи* повторяется последний зарб (Е).

#### Мусаддаси Джадиди Ферузшохи из Макома Рост<sup>65</sup>

В *усуле Мусаббаъи Рост* последовательно повторяются второй, третий и четвертый зарбы по формуле А В В С С D D.

<sup>64</sup> Там же.

<sup>65</sup> Там же.

М.М. ♩ = 72

1-хона

A B

C D

E E

### Мусаббаъи Рост<sup>66</sup>

М.М. ♩ = 75

1-хона

A B

B

C C

D

D

<sup>66</sup> Там же.



Характерной особенностью усуля мухаммас, помимо того, что он (как исключение) появляется в вокальной сфере, в самой инструментальной сфере он фигурирует под одним названием в двух вариантах, за счет использования приема комбинаторики. При этом разница вариантов в том, что начало переставляется в конец. Причем, один из вариантов характерен для бухарского стиля, а другой - для хорезмского. Для сравнения приведем Мухаммаси Баёт из Макома Наво с разными вариантами усуля.

Мухаммаси Баёт из Макома Наво

Запись Юнуса Раджаби<sup>67</sup>

М.М. ♩ = 120

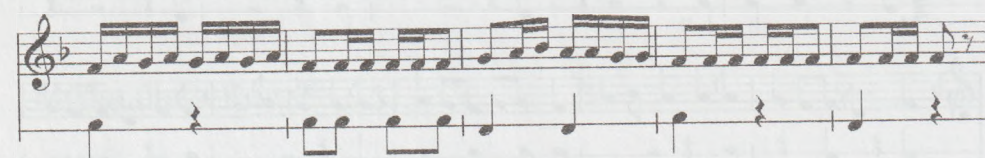
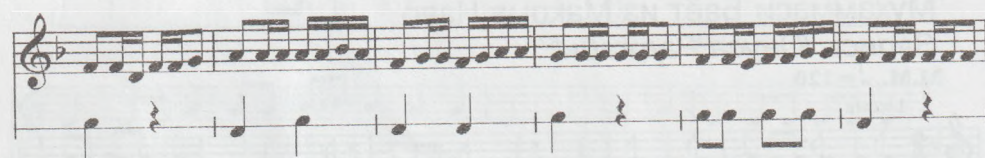
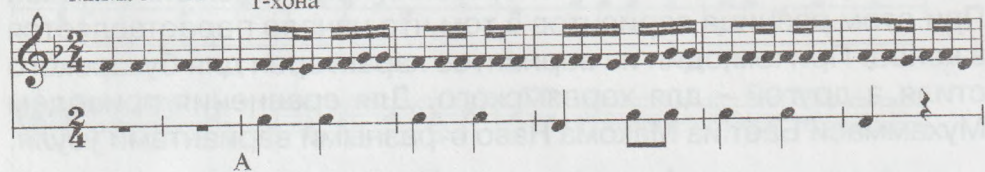
1 хона

Бозгуй

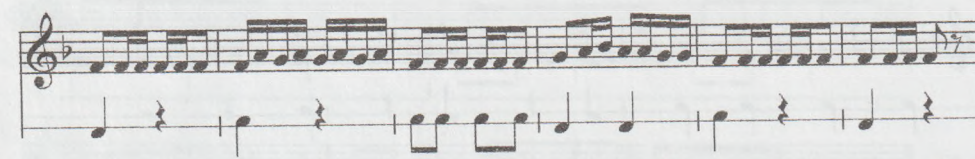
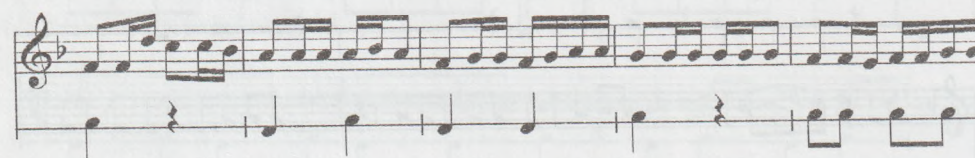
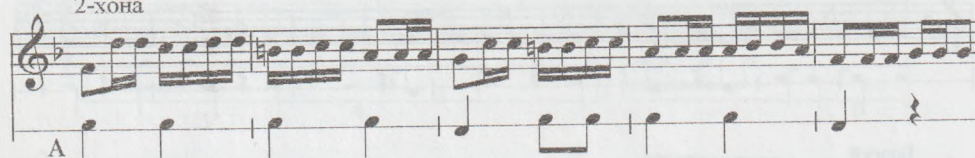
<sup>67</sup> Шашмаком. Запись Ю.Раджаби. Наво. Т., 1973.

Мухаммаси Баёт из Макома Наво  
Запись Рустама Болтаева<sup>68</sup>

М.М. ♩ = 40 1-хона



2-хона



В приведенных примерах следует обратить внимание на форму записи усулей. В исполнении на дойре единицы – бум, бак, бака и равная им по продолжительности пауза (таваккуф)

<sup>68</sup> Рукопись хранится у Рустама Болтаева.

в логике *усуля* рассматриваются как одинаковые ритмические длительности. Но их нотографическая запись, в представленных примерах, выглядит по-разному. В записи Ю.Раджаби *бум* везде выписывается как восьмая, а равный ему *бак* как четвертная, а паузы, по логике равные *бум* и *бак*, фиксируются в трех величинах – четверть, восьмая и четверть с половиной (то есть, восьмая и четвертная паузы пишутся рядом). Получается некоторая логическая неувязка в письме. Р. Болтаев с учетом знаков, имеющих в самой танбурной нотации, предлагает несколько другую форму записи: *бум* и *бак* выписываются четвертями; *таваккуф*, обозначенный специальным знаком (звездочкой) *таваккуф*, по логике *усуля* равный *бум* и *бак*, фиксируется как четвертная пауза; а большой *бак*, отмеченный в нотации стрелкой сверху, выделяется половинной нотой, что соответствует его логической (не фактической – на дойре в силу быстрого угасания звука, все они выглядят как удары без определенной величины) функции в процессе ритмического движения. Весь парадокс в том, что по фактическому звучанию эти два варианта *усуля* являются одинаково правильными, и самое главное в каждом отдельном случае они соответствуют логике мелодического движения. Поэтому повторим еще раз, что в записи Ю.Раджаби – великого мэтра *макомов*, речь идет о логической неувязке только в письме.

В связи с использованием математического приема пропорционального деления в конструировании *усуля*, необходимо отдельно остановиться на примере соотношения частей *Сакиль* и *Ним Сакиль*. *Сакиль* – одна из основных частей инструментальной сферы *Шашмакома* и *Шести с половиной макомов*. В каждом *макоме* по несколько самостоятельных по мелодической основе *сакилей*, но на базе одного канонического *усуля*. В Бухарском *Шашмакоме* *Ним Сакиль* называли *Фарь Сакилем*. Слова «ним» (половина) и «фарь» (часть) в данном контексте очень близки по смыслу. Конкретный пример *Фарь Сакиля* не значится ни в одном сборнике *Шашмакома*. Единственный образец *Ним Сакиля* из *Макома Наво* сохранился в текстах танбурной нотации. *Ним Сакиль* по масштабу действительно соответствует половине *Сакиля*. Но это не механическое деление *усуля сакиля* на две равные части. По материалам танбурной нотации *Усуль Сакиль* состоит из трех частей без самостоятельных названий. Причем, фрагмент мелодии, исполняющей роль рефрена, соответствующий третьей части *усуля*, повторяется во всех хона.

Сакили Наво<sup>69</sup>

М.М. ♩ = 40

1-хона

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a 2/4 time signature, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff is a bass clef with a 2/4 time signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes. The third staff is a treble clef with a 2/4 time signature, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The fourth staff is a bass clef with a 2/4 time signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes. The system is marked with 'А' at the beginning, 'В' in the middle, and 'С' at the end. The word 'Бозг'й' is written above the third staff.

2-хона

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a 2/4 time signature, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff is a bass clef with a 2/4 time signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes. The third staff is a treble clef with a 2/4 time signature, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The fourth staff is a bass clef with a 2/4 time signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes. The system is marked with 'А' at the beginning, 'В' in the middle, and 'С' at the end. The word 'Бозг'й' is written above the third staff.

<sup>69</sup> Шашмаком. Запись Ю.Раджаби. Наво. Т., 1973.

Ним Сакили Наво<sup>70</sup>

М.М. ♩ = 40

1-хона

2/4  
A

A

Бозгўй

A

<sup>70</sup> Рукопись хранится у Рустама Болтаева.

Самым масштабным по структуре является *Се усуль* (буквально «три усуля», «трех усульный»). В нотных сборниках *Шашмакома* записи части *Се усуль* не сохранились. В книге Фитрата дана ритмическая формула *Се усуля* в традиционной системе «бум бак бака бакко» с указанием названия составных частей: Мухаммас, Ним Сакиль и Зарафшан. Танбурная нотация донесла до нас пять образцов части *Се усуль* с фиксацией *усуля* в контексте мелодии: *Се усули Феруз шохий* в *Макоме Сегох*, *Се усули Бузрук* в *Макоме Бузрук*, *Се усули Ирок* и *Се усули Феруз шохи* в *Макоме Ирок*, *Се усули макоми Панджгох*. Но в текстах этот *усуль* дается без внутреннего названия составных частей. Поэтому автор расшифровки текстов нотации, внутренние названия *усуля* взял из книги Фитрата. Что касается внутренней структуры составных частей, то Мухаммас соответствует рассмотренному выше варианту с аналогичным названием частей *Шести с половиной макомов* Хорезма. Ним Сакиль тоже соответствует усулю вышерассмотренного примера под этим названием. Обозначение, близкое по смыслу Зарафшан, встречается в трактате Дарвиша Али в форме «Доираи Дурафшон». В принципе «зар» («золото, драгоценность») и «дур» («жемчуг, драгоценность») по смыслу близки и в обиходе применяются в качестве синонимов. Следует обратить внимание, что *Се усуль*, несмотря на большой масштаб протяженности, предстает как цельная структура сквозного строения.

#### Се усули Панджгох<sup>71</sup>

<sup>71</sup> Рукопись хранится у Рустама Болтаева.

Ним Сакил

Зарафион - Дурафион

---

---

## ЭПИЛОГ

*Макомное* мышление основывается на диалектическом единстве точной математической теории музыки и относительной природы музыкального интонирования. В этом соотношении строгости (канонов) и свободы (интерпретации) музыкального бытия, надежной опорой как говорили великие ученые Востока в области музыки, в том числе и Абдурахман Джами, является «праведный разум и (воля – М.О.) здравый вкус (страсть – М.О.) музыканта»<sup>72</sup>.

В различные периоды истории и в культурных контекстах, вектор движения музыкальной мысли шел то от практики к теории, то от теории к практике. При этом во всех случаях возникала объективная необходимость осмысления общих принципов и конкретного оформления их в виде музыкальных трактатов, которые служили руководством для ученых аналитиков и практиков. И всегда были необходимы какие-то способы фиксации музыкальных тонов. Великие ученые Востока Фараби, Хорезми, Ибн Сина и другие для объяснения своих музыкально-теоретических воззрений пользовались различными формами нотации – так называемые «асаъби» («пальцевая») и «абджад», основанная на буквенном счете арабского алфавита. В эпоху расцвета универсального учения *илми адвор* – науки о кругах (XIV-XV), возникла *табулатурная нотопись*, служившая важным связующим звеном между теорией и практикой.

Развитие классической музыки Центральной Азии в формате *макомата* обусловило необходимость записи в последней четверти XIX века музыкальных и вербальных текстов *Шести с половиной макомов* Хорезма в целях их официальной канонизации. В отличие от всего предшествующего опыта записи музыки на Востоке, танбурная нотация носит двойную функцию: как нотный текст – коммуникативную, а как «музыкальный трактат» – когнитивную. Именно в этом двойственном функциональном значении, танбурная нотация

---

<sup>72</sup> Джами Абдурахман. Трактат о музыке. Ташкент, 1960.



является важнейшим источником, помогающим проложить путь между теоретическими основами макомата, разработанными в трудах великими учеными прошлого и его современной практикой.

Танбурная нотация уникальна тем, что в многовековой истории классической музыки Востока, впервые в полном объеме был записан целостный свод *Шести с половиной макомов* Хорезма, включающий около ста пятидесяти инструментальных и вокальных частей. И такая масштабная работа была проделана профессиональными музыкантами Хорезма, за сорок лет до



Рустам Болтаев

появления первой нотной записи *Шашмакома*, выполненной В.А.Успенским в европейской тактовой системе.

Опыт показывает, что танбурная нотация довольно совершенна в своем роде. Основы мелодии, ритма и музыкальной композиции зафиксированы в ней с большой долей точности и в строгом соответствии с логикой строения *макомов*. Всю архитектуру свода *Шести с половиной макомов* Хорезма по материалам нотации, можно уподобить грандиозному архитектурному ансамблю, построенному по законам математической пропорции и симметрии. Все это лишний раз доказывает, что нотация является созданием просвещенных музыкантов, которыми хорошо усвоены основы *макомов*. При всей устности бытования *макомов*, это искусство глубоко рациональное. Устная природа является его имманентным свойством. Танбурная нотация, как нотный текст и как музыкальный трактат, по сути, есть объективное отражение природы макома. Следовательно, мы вправе называть ее и «*макомной нотацией*».

Танбурную табулатуру можно отнести и типу модальной нотации. Зафиксированные в её текстах мелодические и ритмические модусы – *макомы* и *усули* – являются только матрицей, предпосылкой к созданию конкретного музыкального произведения. Художественный результат задуманной части макома, в конечном итоге зависит от



Очилбек Матчанов

знаний и мастерства исполнителя. Современная техника изобрела много новых средств сохранения и передачи музыки во времени и пространстве. Однако, аудиозапись только один вариант звукового воплощения музыки макома. В этом отношении, профессиональный нотный текст, к разряду которого можно отнести и записи танбурной нотации, по сравнению с *аудио- и видеозаписями*, для просвещенного музыканта дает нечто большее – обширное информационное

поле для творческого переосмысления макома и претворения собственной творческой индивидуальности.

Отрадно, что за время работы над исследованием и расшифровкой хорезмской нотации выросло новое поколение мастеров макома, способных на уровне современных достижений музыкальной науки и практики осмыслить содержание заветной книги традиции классических «Шести с половиной макомов» и демократических (обиходных) «Дутарных макомов» Хорезма.

В их числе, в первую очередь, следует назвать имена прекрасного мастера-универсала в сфере теории и практики макомов Рустама Болтаева (1957) и превосходного мастера молодого поколения певца и музыканта Очилбека Матчанова (1979).

Даже самая великая традиция нежизнеспособна, если она не обновляется. Классическая музыка, независимо от того восточная она или западная, живет в веках благодаря новым и новым интерпретациям. И уникальная нотная запись макомов, созданная великими мастерами прошлого, также ждет своих талантливых интерпретаторов, чтобы реанимировать по-новому осветить вековые традиции.

---

---

## SUMMARY

Makom, shashmakom and makomat are the key concepts of the classical music of the region. Makom is the system of modal *moduses* for the creation of examples of classical music in various genres and forms. Before the formation of the genre-style of Shashmakom, there existed everyday forms such as *kor-amal*, *pehrav*, *savt*, *gazel'*, *taron*, *navba* and so on.

Shashmakom as the historical form of classical music crystallized in Bukhara. In written sources, Shashmakom as a developed form is mentioned for the first time in *bayazes*: anthologies of traditional verbal texts of this genre-style. Currently, seven lists of *bayazes* that were compiled in the nineteenth century in Bukhara are known. The earliest one of these is dated to 1847; to the period of Emir Nasrullakhan's rule. This source, which includes analytical and verbal parts, has great importance for comprehending the sources of Shashmakom.

In *bayazes*, the code of the classical music is referred to as «Musical Shashmakom» (Shashmakomi musiki). In this case, the term «musiki» appears as part of the more general and fundamental concept «fann-i musiki» – meaning musical art as syncretic link of its two bases: science and practice. Thus, the concept of «Musical Shashmakom» emphasizes particularly this unified aspect of makoms: their academism.

From the beginning of the nineteenth century, Shashmakom was widespread in Khorezm. It existed not as a conglomerate set of instrumental and vocal melodies, but precisely as a genre-style of classical music operating on scientific bases. From this, it follows that, master musicians that were engaged in the transmission and dissemination of Shashmakom in Khorezm necessarily used improvised subsidiary materials; most probably, *bayazes* which served as certain means of recalling the verbal texts of the code of Shashmakom. It may be assumed that the tradition of Shashmakom in a parallel fashion spread also in the Ferghana-Tashkent region.

In mid-twentieth century, new national models of Shashmakom were formed in Uzbekistan and Tadjikistan. The spreading of Shashmakom in all regions shows that the appearance of new forms by no means denied older traditions. And so, in the present time as well, old genre-styles of Bukharan Shashmakom, Khorezmian and Ferghana-Tashkent makoms exist in parallel with the new national models that were formed in Uzbekistan and Tadjikistan. All these together make up the general genre system of Makomat. In the classical music of fourteenth and fifteenth centuries, the term «makomat» (Arabic plural form of makom) was used mainly to mean modal system. In this case, the genre meaning of the term was emphasized.

The bases of makomat, as the genre-system of the classical music of the region, was elucidated in various written sources: musical tracts from the fourteenth to the nineteenth centuries, in the Khorezmian notation of the nineteenth century, in books titled «The Musical History of Khorazm» («Khorazm musiki tarikhchasi») and «Uzbek Classical Music and its History» («Uzbek klassik musikasi va uning tarikhi»), and in notation collections created by educators at the beginning of twentieth century. They were reinforced by the live practical existence of the aforementioned genre-styles.

In the last quarter of the nineteenth century, through the efforts of the musicians of Khorezm, a special tabulatura for *tanbur* aiming to fix the musical and verbal texts of the code of Khorezmian makoms was developed. This unique source of makom notation has exclusive scientific and practical meaning for the preservation and development of the classical music tradition. Unprecedentedness of the Khorezmian notation consists in that it combines the characteristics of the former sources such as musical tracts and *bayazes*. At the same time, it constitutes a method of notation. Thus, for the first time in the history of makoms, we have fixed musical and verbal texts that were established in the practice of the makom tradition.

Information on the existence of the Khorezmian notation was long available. Already at the beginning of the twentieth century, remarkable ethnographer V. A. Uspenskii deciphered a small fragment from this notation and published it in his article titled «Classical Music of the Uzbeks» (Tashkent 1927). In the middle of the twentieth century, a facsimile and decipherment in European notation of the instrumental part of the makom «Rost» was published as an appendix to the sixth volume of the series titled «Uzbek people's music» («Uzbek khalk musikasi»). It is necessary

of note that musicians of Khorezm have undertaken an attempt to recreate alive performance of certain fragments of the tabulated notation.

However, the president of the Republic of Uzbekistan I. A. Karimov's presentation of the unique list of tabulated notation of makoms to the State Conservatory served as the reason for a qualitatively new stage in the study of this notation. Its main differentiating feature from earlier well-known manuscripts was that the list included verbal texts and detailed segmentations of musical and poetic structure of the Tanbur and Dutar makoms of Khorezm.

In 2002, an initiative group, comprising musicologist O. Matyakubov, orientalist X. Aminov, and makom master R. Baltaev, was formed for the systematic study of this source. The current publication is the result of the research of this group. The study includes two complementary parts.

The first part elucidates the history and the scientific principles of the structuration of the musical and verbal texts in the tanbur tabulatura. The second contains the facsimile as well as the transnotation and transliteration of the original texts of the tabulatura in contemporary methods of notation.

Considering the wide interest of specialists in this very unique source, the publication supplies a summary in Russian and a corresponding summary in English.



ФАКСИМИЛЬЕ ВОКАЛЬНОГО РАЗДЕЛА ТАНБУРНОГО МАКОМА НАВО  
 ПО РУКОПИСИ КАМИЛЯ ДЕВАНИ  
 (Оригинал храниться в Государственной консерватории Узбекистана)

Handwritten musical score for Navo Makom, featuring vocal lines and tablature for the tanbur. The score is written in Uzbek Cyrillic and includes lyrics such as "Сечам нава аз фарш маккарт", "Берахт халк ким нава ким аслом", and "Берахт ким ким нава ким аслом". The notation includes rhythmic markings and melodic lines on a staff.

Handwritten musical notation on a page with 14 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The text is written in Persian script.

Staff 1: *فرمانی است که...*

Staff 2: *فرمانی است که...*

Staff 3: *فرمانی است که...*

Staff 4: *فرمانی است که...*

Staff 5: *فرمانی است که...*

Staff 6: *فرمانی است که...*

Staff 7: *فرمانی است که...*

Staff 8: *فرمانی است که...*

Staff 9: *فرمانی است که...*

Staff 10: *فرمانی است که...*

Staff 11: *فرمانی است که...*

Staff 12: *فرمانی است که...*

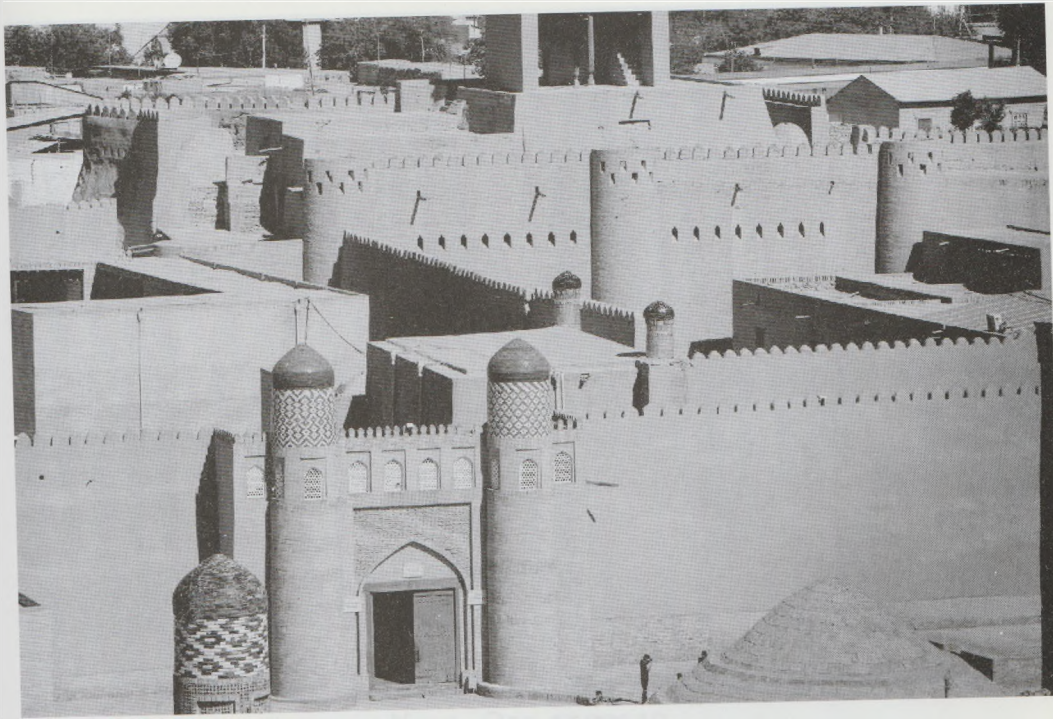
Staff 13: *فرمانی است که...*

Staff 14: *فرمانی است که...*

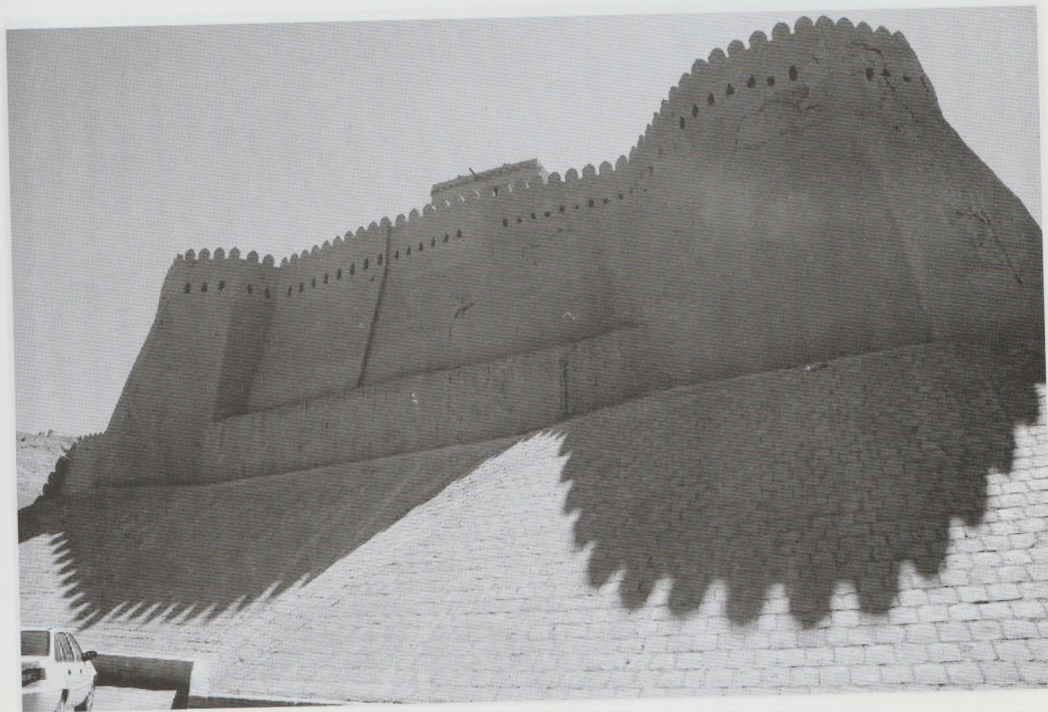




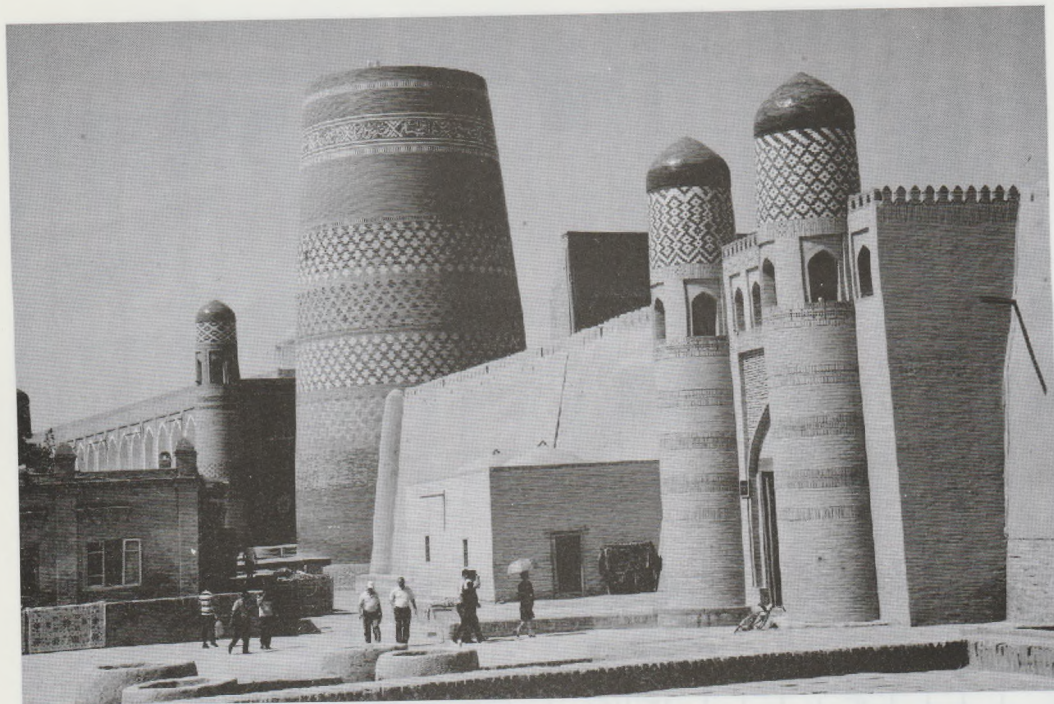
با زکوی  
 مقام نوا جامع  
 نواز مقام نوا  
 ای دای که در شهر شریف است تو را دیدم ای که در شهر شریف است تو را دیدم ای که در شهر شریف است تو را دیدم  
 با زکوی  
 مقام نوا جامع  
 نواز مقام نوا  
 ای دای که در شهر شریف است تو را دیدم ای که در شهر شریف است تو را دیدم ای که در شهر شریف است تو را دیدم  
 با زکوی  
 مقام نوا جامع  
 نواز مقام نوا  
 ای دای که در شهر شریف است تو را دیدم ای که در شهر شریف است تو را دیدم ای که در شهر شریف است تو را دیدم  
 با زکوی  
 مقام نوا جامع  
 نواز مقام نوا  
 ای دای که در شهر شریف است تو را دیدم ای که در شهر شریف است تو را دیدم ای که در شهر شریف است تو را دیدم



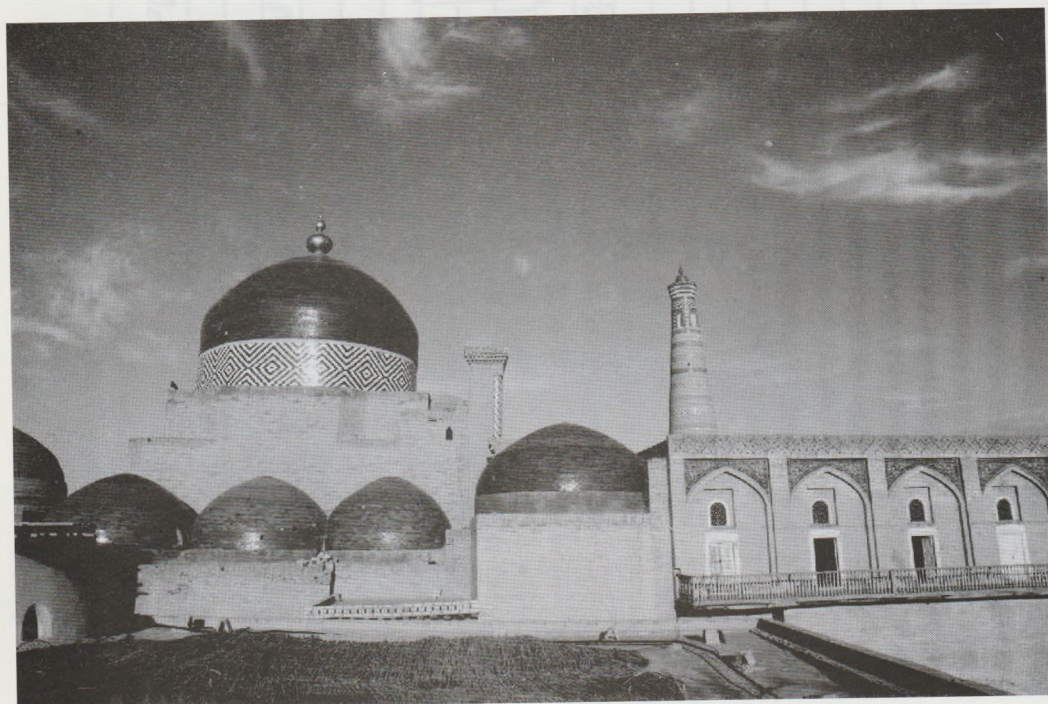
Хива. Ота дарвоза



Крепостная стена Ичан калъа



Хива. Арк



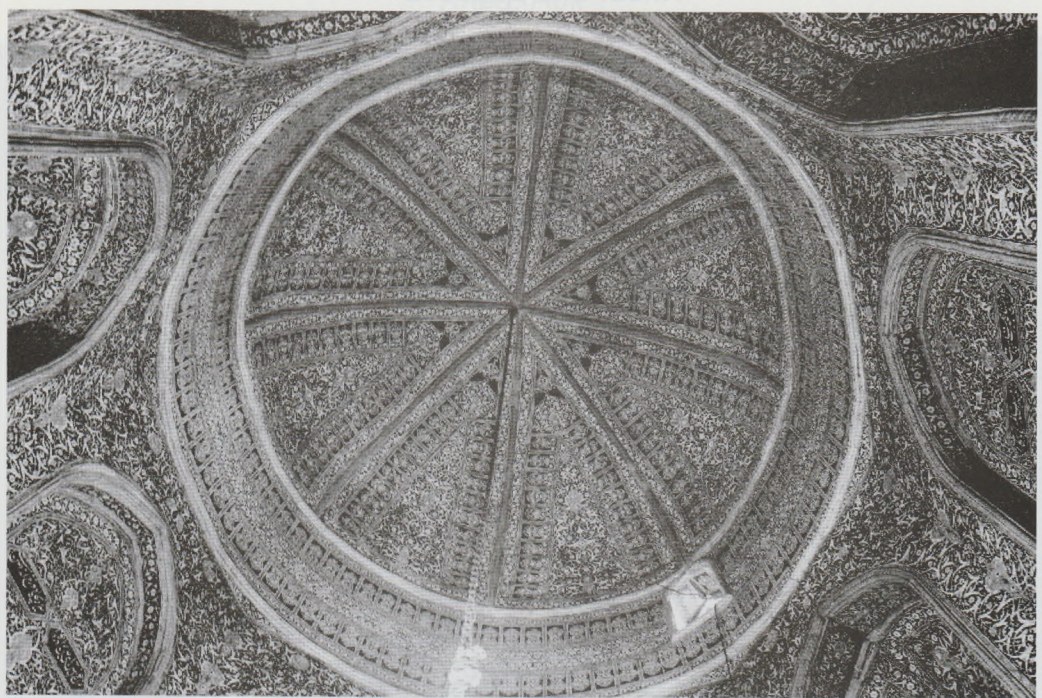
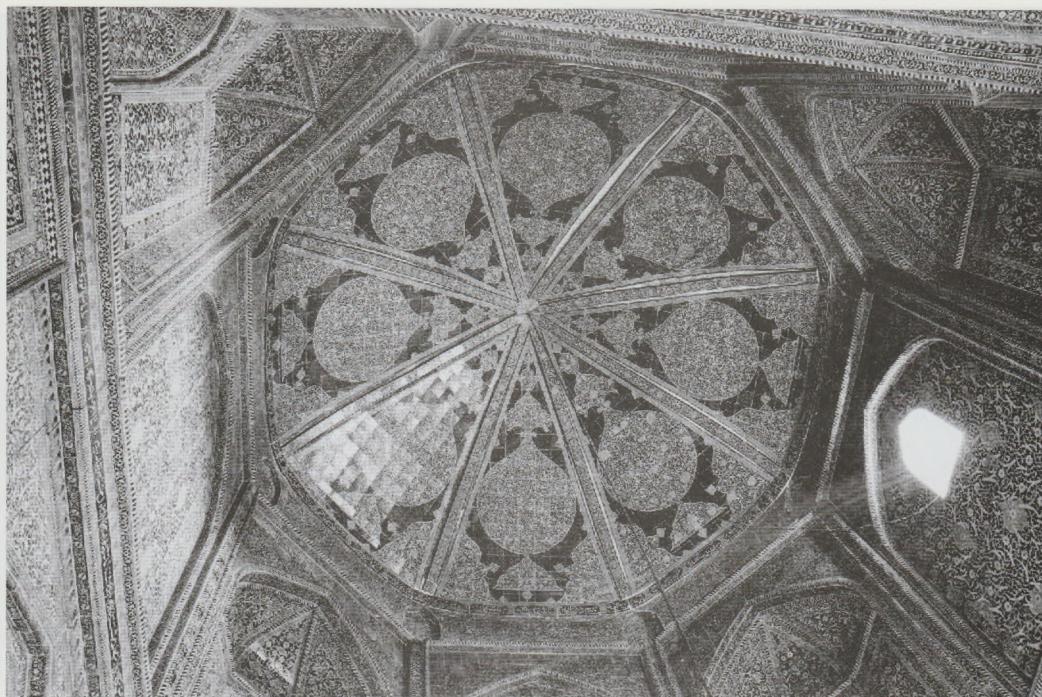
Хива. Хонака Пахлавона Махмуда



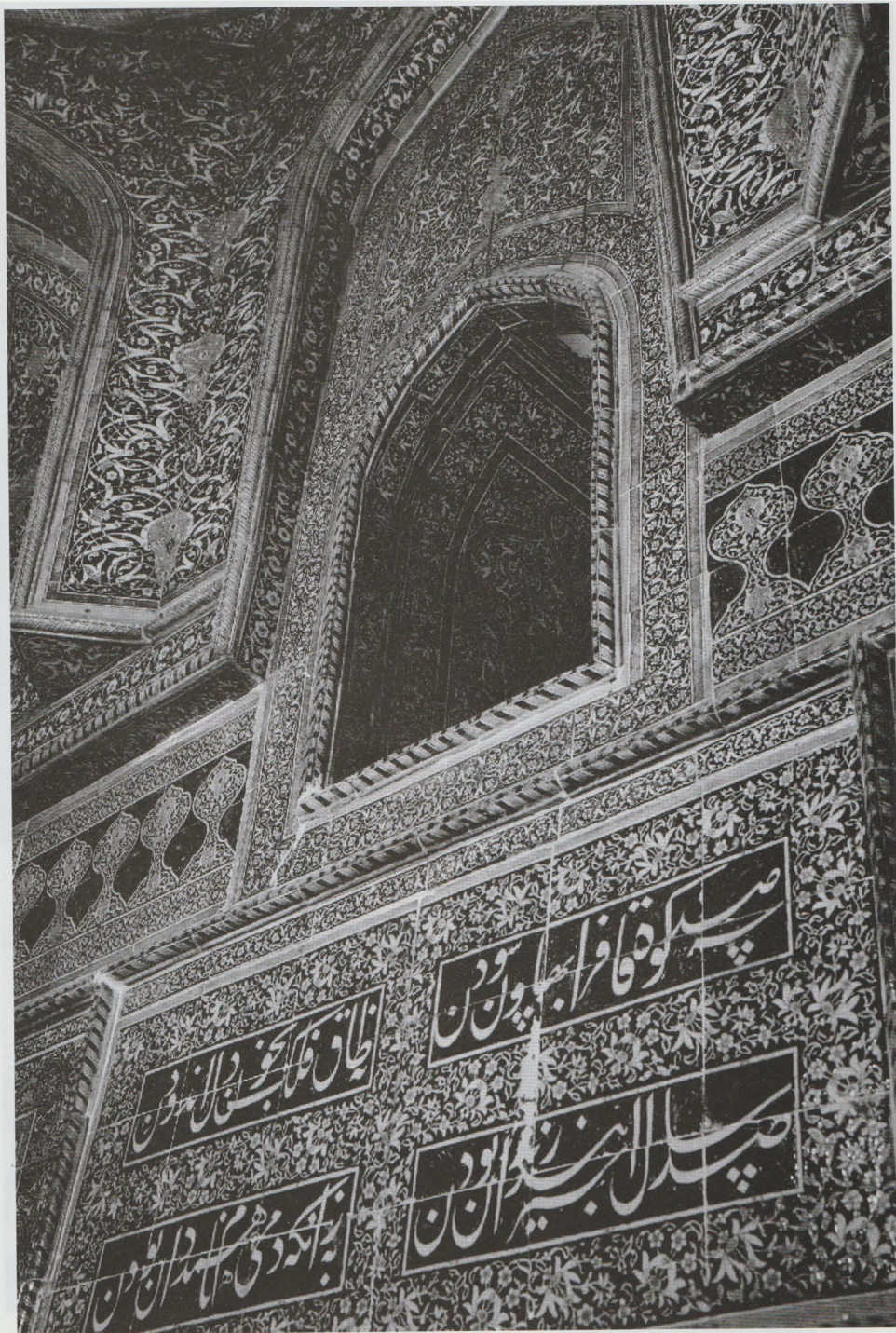
Хива. Ота дарвоза



Хива. Масджид жоме



Хива. Барабан хонака Пахлавона Махмуда



Хива. Хонака Пахлавона Махмуда (фрагмент)



Мухаммад Рахим Хан Феруз (1846 – 1910)



Исламдо ҳаёбат (1884 – 1838)



Камил Хоразми (1825 – 1899)



Матпано Худайберган (1888 – 1961)



Матякуб Харрат (1864 – 1939)



Мухаммад Расул Мирза (1841 – 1942)



Хаджихан Болтаев (1902 – 1987)



Камил Девони (1887 – 1938)



Гафур и Гулям Эшджановы



Молодой росток макомов Хорезма













Handwritten musical score on a page with 13 staves. The score is written in Persian and includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The lyrics are written in Persian script below the notes.

Staff 1: *بازگویی* (Bazguyi) - *چهارم اوتیغ اوردن* (Chahar omayeg ordan) - *دوره یقینان چون رسید وقت آن ایازم* (Doreh yeqinan chon se'id vafat an ayazm)

Staff 2: *بازگویی* (Bazguyi) - *دوره یقینان چون رسید وقت آن ایازم* (Doreh yeqinan chon se'id vafat an ayazm)

Staff 3: *بازگویی* (Bazguyi) - *دوره یقینان چون رسید وقت آن ایازم* (Doreh yeqinan chon se'id vafat an ayazm)

Staff 4: *بازگویی* (Bazguyi) - *دوره یقینان چون رسید وقت آن ایازم* (Doreh yeqinan chon se'id vafat an ayazm)

Staff 5: *بازگویی* (Bazguyi) - *دوره یقینان چون رسید وقت آن ایازم* (Doreh yeqinan chon se'id vafat an ayazm)

Staff 6: *بازگویی* (Bazguyi) - *دوره یقینان چون رسید وقت آن ایازم* (Doreh yeqinan chon se'id vafat an ayazm)

Staff 7: *بازگویی* (Bazguyi) - *دوره یقینان چون رسید وقت آن ایازم* (Doreh yeqinan chon se'id vafat an ayazm)

Staff 8: *بازگویی* (Bazguyi) - *دوره یقینان چون رسید وقت آن ایازم* (Doreh yeqinan chon se'id vafat an ayazm)

Staff 9: *بازگویی* (Bazguyi) - *دوره یقینان چون رسید وقت آن ایازم* (Doreh yeqinan chon se'id vafat an ayazm)

Staff 10: *بازگویی* (Bazguyi) - *دوره یقینان چون رسید وقت آن ایازم* (Doreh yeqinan chon se'id vafat an ayazm)

Staff 11: *بازگویی* (Bazguyi) - *دوره یقینان چون رسید وقت آن ایازم* (Doreh yeqinan chon se'id vafat an ayazm)

Staff 12: *بازگویی* (Bazguyi) - *دوره یقینان چون رسید وقت آن ایازم* (Doreh yeqinan chon se'id vafat an ayazm)

Staff 13: *بازگویی* (Bazguyi) - *دوره یقینان چون رسید وقت آن ایازم* (Doreh yeqinan chon se'id vafat an ayazm)

The musical score consists of 14 staves. The first staff is labeled 'بازگوی' (Bazguy) and 'بازگوی سهر خرمجانان'. The second staff is labeled 'بازگوی' and 'بازگوی سهر خرمجانان'. The third staff is labeled 'بازگوی' and 'بازگوی سهر خرمجانان'. The fourth staff is labeled 'بازگوی' and 'بازگوی سهر خرمجانان'. The fifth staff is labeled 'بازگوی' and 'بازگوی سهر خرمجانان'. The sixth staff is labeled 'بازگوی' and 'بازگوی سهر خرمجانان'. The seventh staff is labeled 'بازگوی' and 'بازگوی سهر خرمجانان'. The eighth staff is labeled 'بازگوی' and 'بازگوی سهر خرمجانان'. The ninth staff is labeled 'بازگوی' and 'بازگوی سهر خرمجانان'. The tenth staff is labeled 'بازگوی' and 'بازگوی سهر خرمجانان'. The eleventh staff is labeled 'بازگوی' and 'بازگوی سهر خرمجانان'. The twelfth staff is labeled 'بازگوی' and 'بازگوی سهر خرمجانان'. The thirteenth staff is labeled 'بازگوی' and 'بازگوی سهر خرمجانان'. The fourteenth staff is labeled 'بازگوی' and 'بازگوی سهر خرمجانان'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

دوستی‌ها

با نوا

مشق زان در توارم معاصم نوا

اینکه در چشمم از گریز اینک سبب جامت نیست

بچه زور کب خسته ام بی جنبه فرخ آیم آوردیم باز گوی به کب سینه از یکای از او بپشت مصیبت می‌باید

کوهنک در آیم با نوا و سبب در

مشق زان در توارم معاصم نوا

ادام



تشریحات مقام ۱۲

بسم الله الرحمن الرحيم

ترجم آداب اکلیلان از سید یارو کون ۲ آریک

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

Handwritten musical notation on a staff with Persian text and numerical indices. The notation consists of a series of notes and rests on a five-line staff. The text is written in Persian script and includes the title 'تشریحات مقام ۱۲' and the author 'ترجم آداب اکلیلان از سید یارو کون ۲ آریک'. There are also some smaller annotations and a signature at the bottom.

Handwritten musical score on 11 staves. The notation includes notes, rests, and other musical symbols. The lyrics are written in Persian script below the staves.

Lyrics (from top to bottom):

بازگویی  
 خضر و سجاد کا عشق  
 بازگویی  
 خضر و سجاد کا عشق  
 خضر و سجاد کا عشق  
 خضر و سجاد کا عشق  
 خضر و سجاد کا عشق  
 خضر و سجاد کا عشق  
 خضر و سجاد کا عشق  
 خضر و سجاد کا عشق  
 خضر و سجاد کا عشق  
 خضر و سجاد کا عشق

چاشنیک درون سحر اولیایم که ز تو رنگم چه سحر از راه خانه منیم از راه که ما که در کمان خانه منیم که در کمان تمام خانه منیم که در کمان تمام خانه منیم که در کمان تمام خانه منیم

ادیس که سحر خانه

با کوی

نقش و مقام خود

آهنگ

آهنگ

سازیم بویار با در خانه

با کوی

The image shows a handwritten musical score on ten staves. The lyrics are written in Persian and are repeated across the staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The text is written in a cursive style. The lyrics are: "چاشنیک درون سحر اولیایم که ز تو رنگم چه سحر از راه خانه منیم از راه که ما که در کمان خانه منیم که در کمان تمام خانه منیم که در کمان تمام خانه منیم که در کمان تمام خانه منیم". The score is divided into sections by the words "ادیس که سحر خانه", "با کوی", "نقش و مقام خود", "آهنگ", "سازیم بویار با در خانه", and "با کوی".







آهنگ تم با زکوی

جنونم عرب باس با ایچره عا او کونق فون فون سجا برسدک جوبه کو کونق برسدک ادا جاذظ

بازکوی

ایکلا بخیزان

آهنگ

بازکوی اوله بخیزان

همه ما شوکر کیمیلن در کیم ارا سوزانق ۶ بوزی علی بر ایتیل اوقدر سیرت لیا جاذظ ۶

شعر ارض مقام بوم

آهنگ

بازکوی فورده بخیزان

بوردی بوظ بوظ آره جان اوله سیر اچره ۶

بسیار مجربین اظهار آید هر دو ارادناظره

با سلسله ایست که قوت خود را ظاهر آید + توره نه از مهر نواری و کسک ما نظره

بازگویی آینه بر خاشانه

نور از چشم کبریا در آینه آوری با موزیک بر سکون پدید می آید صراحتا نظره

بازگویی آینه بر خاشانه

سودا که به نام جعفر می آید هم آینه کسک

بازگویی آینه بر خاشانه

همه که در آینه در آینه آوری با موزیک بر سکون پدید می آید صراحتا نظره

بازگویی آینه بر خاشانه

بازگویی آینه بر خاشانه

بازگویی آینه بر خاشانه

بازگویی آینه بر خاشانه

بازگویی آینه بر خاشانه

مقدمه دو قطعه است: مسامحه و نوا  
 او فخرش از می زلفک بخیزد آن که از می زلفک بخیزد  
 با رگوبی  
 کشته مرا چنانکه زنده کشته مرا چنانکه زنده ای بی تا شرح بجز آن که ما را فغان کرده که ما را  
 یادگار  
 او فخرش از می زلفک بخیزد آن که از می زلفک بخیزد  
 با رگوبی  
 کشته مرا چنانکه زنده کشته مرا چنانکه زنده ای بی تا شرح بجز آن که ما را فغان کرده که ما را  
 یادگار  
 او فخرش از می زلفک بخیزد آن که از می زلفک بخیزد  
 با رگوبی  
 کشته مرا چنانکه زنده کشته مرا چنانکه زنده ای بی تا شرح بجز آن که ما را فغان کرده که ما را  
 یادگار





This is a handwritten musical score on aged paper. It consists of two systems of music, each with two staves. The lyrics are written in Persian calligraphy between the staves. The notation includes various symbols such as dots, lines, and arrows, characteristic of traditional Persian musical notation. The first system includes the lyrics: "کمال دلبرم غمناکم غم", "بازگویی اوچرا بخوان خان", "کیم بار دور رسیده مناد می بیاید بازگویی", "از سر چه جانم از سر", "دو فرخنده سپیدم از سر که بخیر آنچه جانم از سر", "سر او رنگ", "سودای دو کجا چسب زخم تو را", "بجز زینها ندارد آهنگ", and "یک کلامی خان". The second system includes the lyrics: "بجز زینها ندارد آهنگ" and "بجز شام چرخ درنگ از لاری که کندیک به بوز لاری آن آهنگ این غم ما و ناگوشور". The page is numbered "148" at the bottom center.











۳  
 ۳/۴  
 ۶  
 ۷  
 ۱  
 ۴  
 ۱۰  
 ۱۱  
 ۱۲  
 ۱۳  
 ۱۴  
 ۱۵  
 ۱۶  
 ۱۷  
 ۱۸

از کجای اینا کرم صام بودا  
 پروصل دود و در کیم غنیمت بکون کیم تا کفر نه فال نوسی انجام شد  
 از کجای اینا کرم صام بودا  
 از کجای اینا کرم صام بودا





**ВОКАЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ ТАНБУРНОГО МАКОМА НАВО  
ПО РУКОПИСИ КАМИЛЯ ДЕВАНИ**

*Расшифровка Рустама Болтаева*

**Мақоми Наво аз ғайри мушкилот**

M.M. ♩=65

1-хона

Хар-ким-ки факр гў-ша - си бўл-миш ма-кон ан - га,

о - о - о -

Хо - тир ха - ми - ша дахр га - ми дин о-мон ан-га. о -

Бозгўй

о - о -

о - о - о -

2-хона

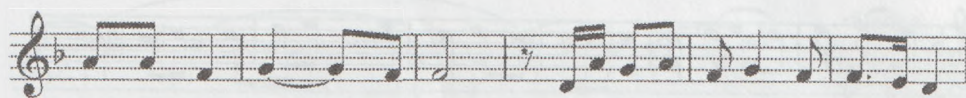
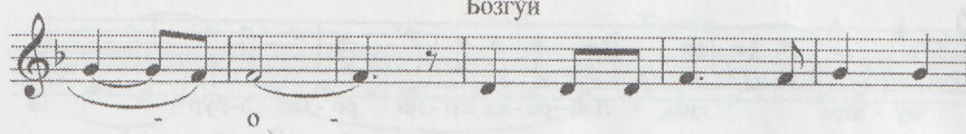
Сайрэт фа-но та-раб га хи - ни эй кўн гил-ки ул,

о - о - Бир бог-дур-ки ет - ма - гай ас-

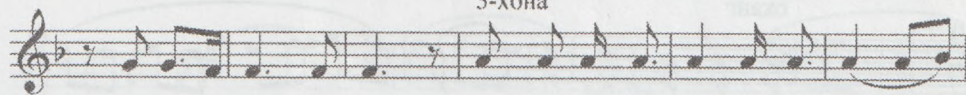
ло ҳа-зон ан - га о - о - о -



Бозгуй



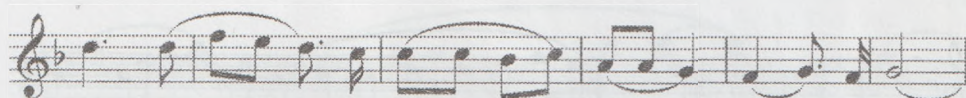
3-хона



Кир - гил ва - сеъ ер ти - ла - санг

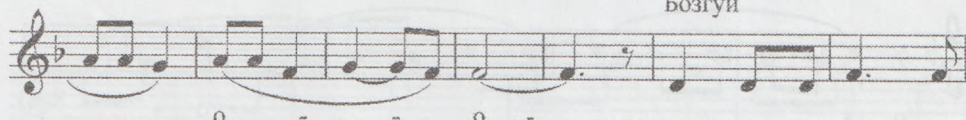


ажз мул - ки - га, Ким бир ка - ми -



на каср - ду - рур ос - мон ан - га.

Бозгуй



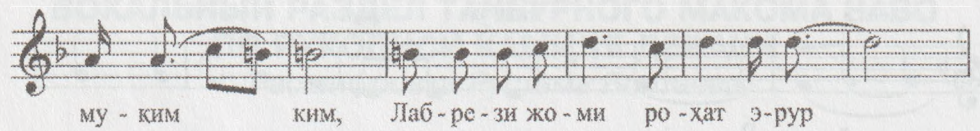
4-хона



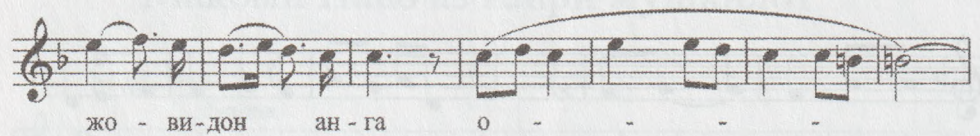
Дай - ри қа - но - ат ич - ра



му - дом о - ул

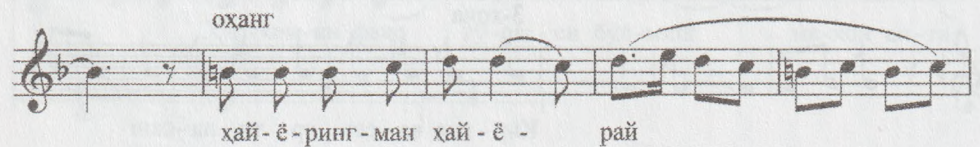


му - ким ким, Лаб - ре - зи жо - ми ро - хат э - рур

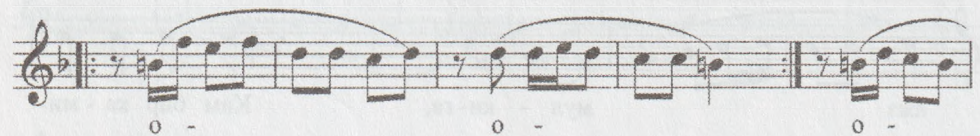


жо - ви - дон ан - га о - - - -

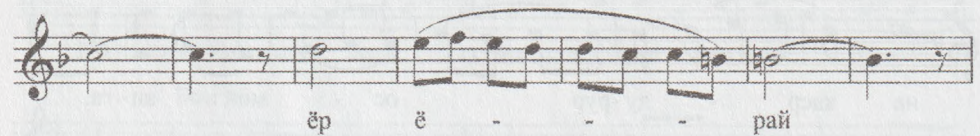
оҳанг



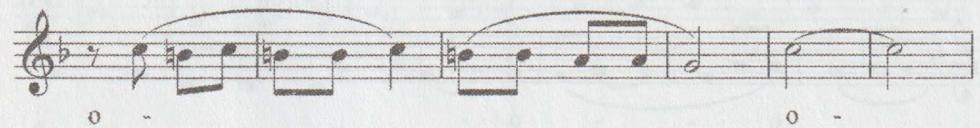
хай - ё - ринг - ман хай - ё - рай



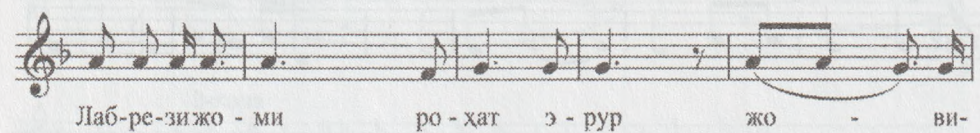
о - - о - - о - -



ёр ё - - - - рай

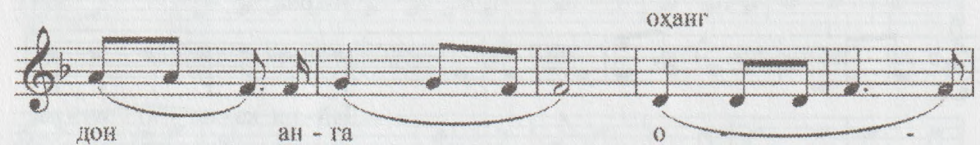


о - - о - -

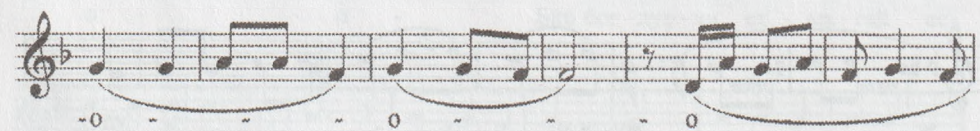


Лаб - ре - зи жо - ми ро - хат э - рур жо - ви -

оҳанг

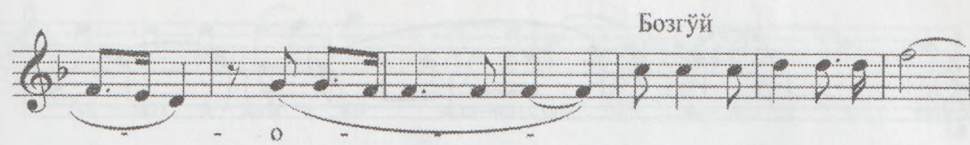


дон ан - га о - -



- о - - - - о - - - - о - -

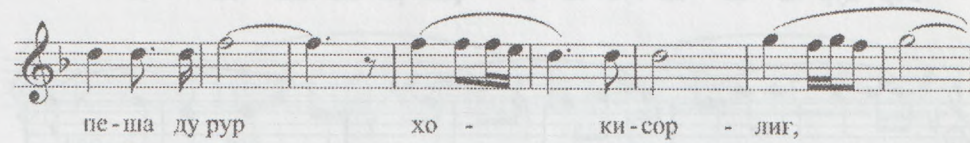
Бозгўй



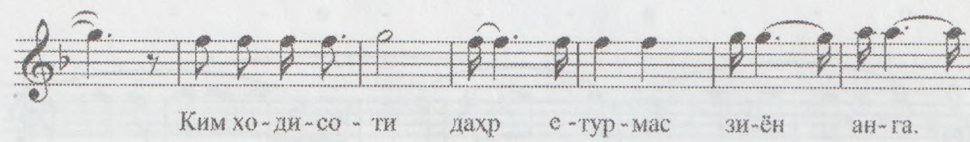
5-хона  
Бир суд-ман



пе-ша ду рур хо - ки-сор - лиг,



Ким хо-ди-со - ти даҳр е-тур-мас зи-ён ан-га.



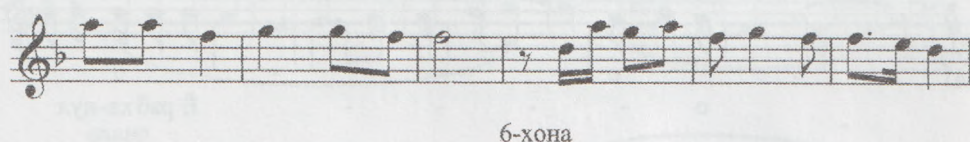
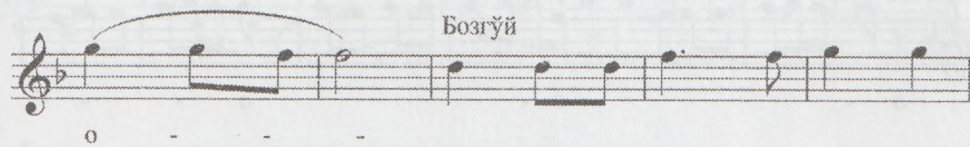
о - о - - - о -



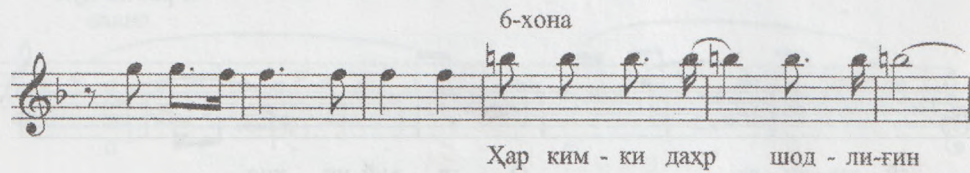
о - - - о - - -



Бозгўй

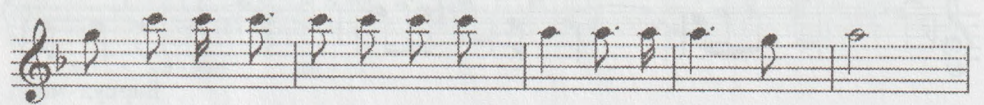


6-хона  
Ҳар ким - ки даҳр шод - ли-гин

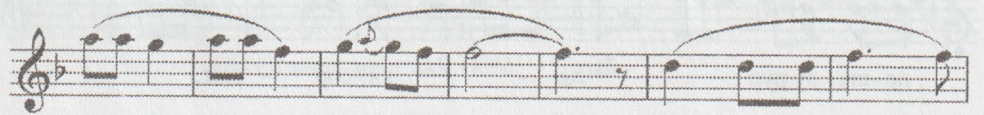




ай - ла - ди ха - вас,



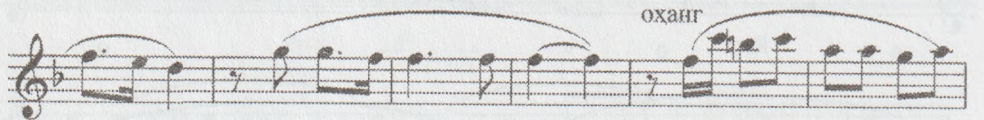
Бор - дур на - си - би гус - са - и фик - ри жа хон ан - га



o - - - o - - - - o - - - -



-o - - - - o - - - - o - - - -



оханг

- - - o - - - - o - - -

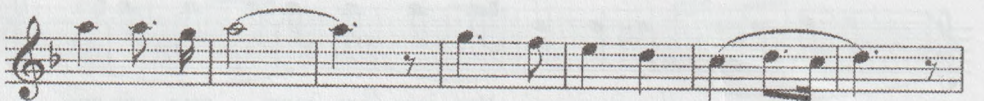


o - - - o - - - o - - -

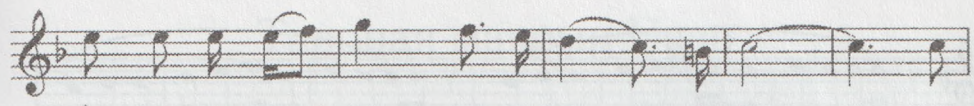


7-хона

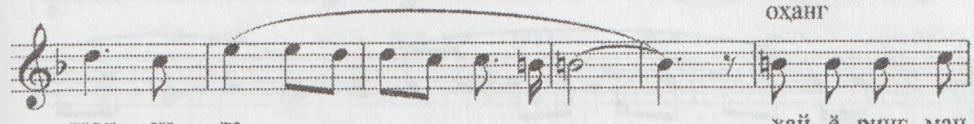
- - - o - - - - - Ё раб ха - нул



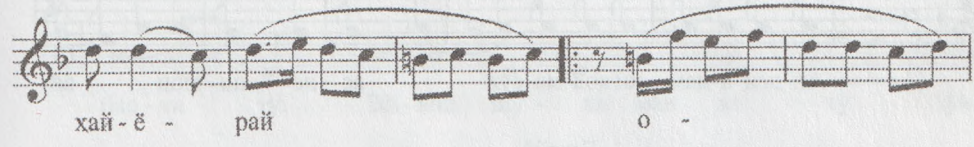
гў - ша - си - да О - га - хий - ни кил,



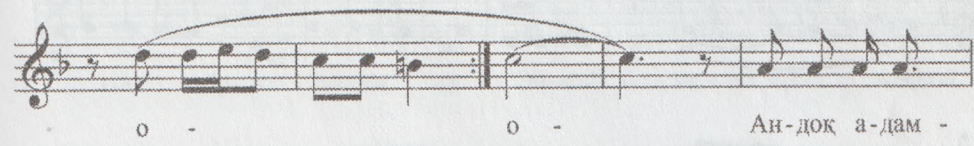
Ан - док а - дам - ки қол-ма-сун ас-ло ни-



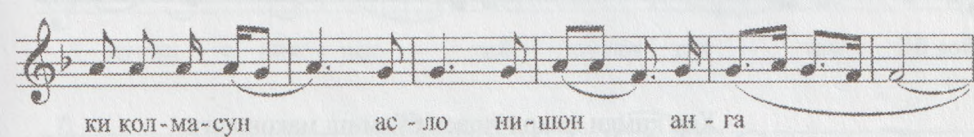
шон ан - га хай-ё-ринг-ман



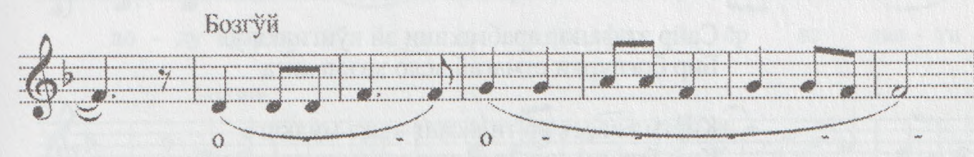
хай-ё-рай о -



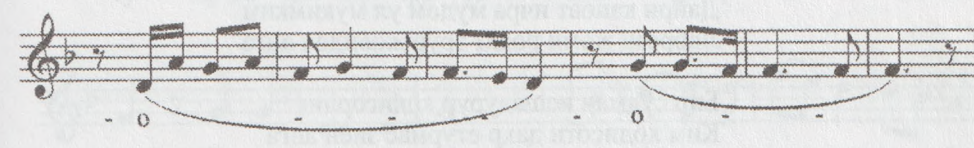
о - о - Ан-док а-дам -



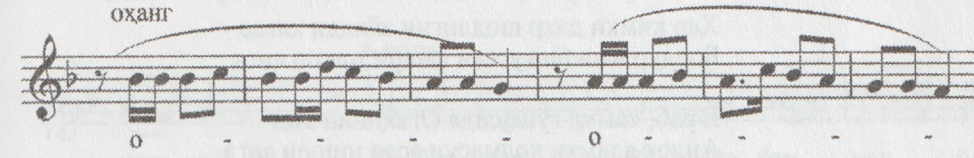
ки қол-ма-сун ас-ло ни-шон ан-га



Бозгўй о - о -



о - о -



оханг о - о -

0 - - - - 0 - - -

Ан-док а-дам - ки қол-ма-сун ас - ло ни - шон ан-

га

Бозғўй

Ҳар кимки фақр гўшаси бўлмиш макон анга  
Хотир ҳамиша даҳр ғамидин амон анга

Сайр эт фано тарабгахини эй кўнгилки ул  
Бир боғдурки етмагай асло ҳазон анга

Киргил васеъ ер тиласанг аъжз мулкига  
Ким бир камина қасрдурур осмон анга

Дайри қаноат ичра мудом ул муқимким  
Лабрези жоми роҳат эрур жовидон анга

Бир судман пешадурур хокисорлиғ  
Ким ходисоти даҳр етурмас зиён анга

Ҳар кимки даҳр шодлиғин айлади ҳавас  
Бордур насиби ғуссаи фикри жаҳон анга

Ё раб, ҳамул гўшасида Огахийни қил  
Андок адамки қолмасун асло нишон анга

# Таронаи мақоми Наво

1-хона

Эй- вой мо - дар ин шах - рем дил ди-ли-ё

бас - ти ту. Эй-вой шў - хи ман аз ту фи-

2-хона

гон ёр аз дас-ти ту Эй-вой бе - ма - хо - бот вой вой

ху-ни о - шик рех - тий о-лам рех - тий Эй вой

до - ду фар - ё - ду фи гон ёр аз дас - ти

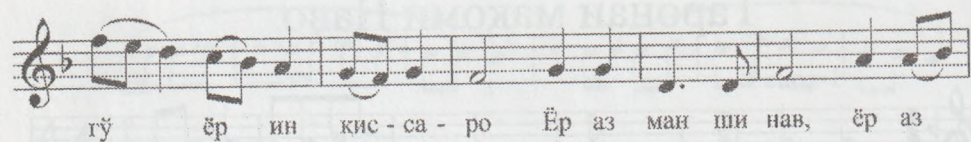
3-хона

ту Ёр со-кий би - ёр, ёр со кий би-ёр аз жо - ми

май Ёр мут-риб на воз, ёр мут - риб на - во - зай ёр бо

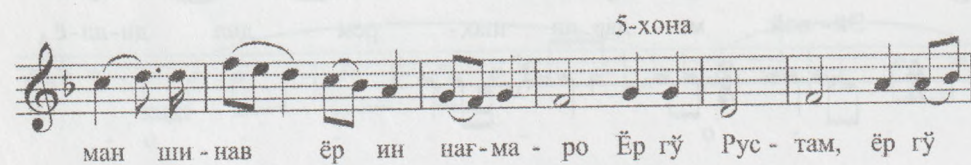
4-хона

чанг - гу най Ёр бар ман би - гў, ёр бар ман би

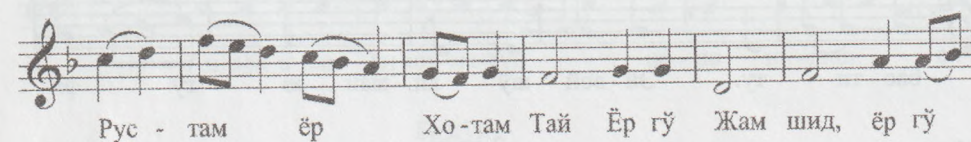


гү ёр ин кис - са - ро Ёр аз ман ши нав, ёр аз

5-хона




ман ши - нав ёр ин нағ - ма - ро Ёр гү Рус - там, ёр гү



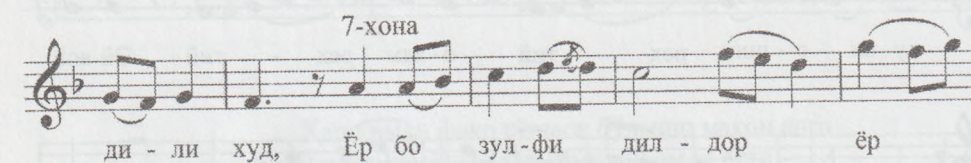
Рус - там ёр Хо - там Тай Ёр гү Жам шид, ёр гү

6-хона

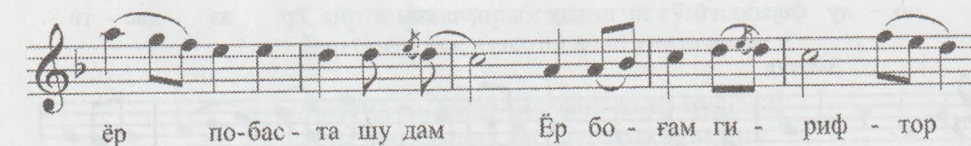


Жам - шид ёр Ко - вус Кай Бас - там ди - ли худ, Бас - там

7-хона

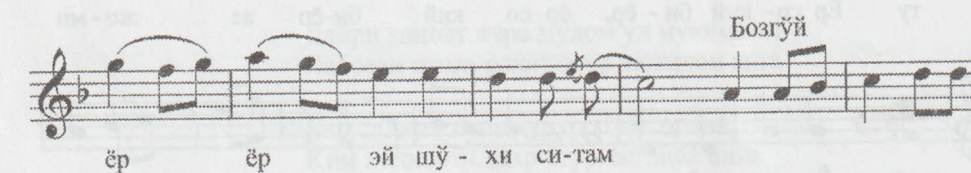


ди - ли худ, Ёр бо зул - фи дил - дор ёр



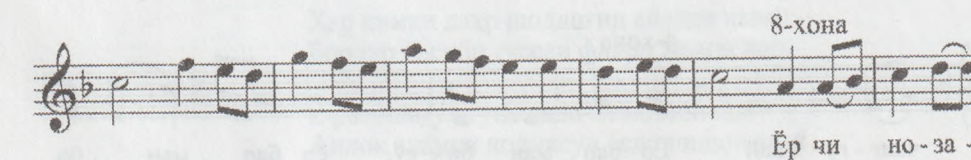
ёр по - бас - та шу дам Ёр бо - ғам ги - риф - тор

Бозгўй



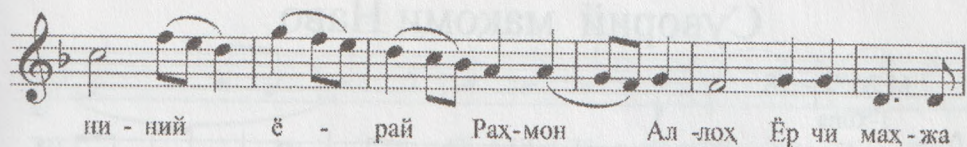
ёр ёр эй шў - хи си - там

8-хона



Ёр чи но - за -





ни - ний ё - рай Раҳ-мон Ал -лоҳ Ёр чи маҳ - жа



би ний ё - рай Суб - ҳан - ал - лоҳ

Эй вой мо дарин шаҳрем дил дилиё бастӣ ту  
Эй вой шӯҳи мани дод-у йиғони ёр аз дасти ту

Эй вой бемаҳабо вой-вой хуни ошиқ рехтӣ, олам рехтӣ  
Эй вой дод-у фарёд-у фиғони ёр аз дасти ту

Ёр соқӣ биё, ёр соқӣ биё ёр бо жому май  
Ёр мутриб навоз, ёр мутриб навозай ёр бо чангу най

Ёр бар ман бигӯ, ёр ман бигӯ ёр ин қиссаро  
Ёр аз ман шинав, ёр аз шинав, ёр ин нағмаро

Ёр гӯ Рустам, ёр гӯ Рустам ёр Хотам Тай  
Ёр гӯ Жамшид, ёр гӯ Жамшид ёр Ковус Кай

Бастам дили худ, бастам дили худ

Ёр бо зулфи дилдор ёрай бобаста шудам  
Ёр боғам гирифтгор ёрай эй шӯҳи ситам

Ёр чи нозаниний ёрай Раҳмон Аллоҳ  
Ёр чи маҳжабиний ёрай Субҳаналлоҳ

# Суворий мақоми Наво

M.M. ♩ = 78

1-хона

Ул ой бо - ши - да то - бон

гав - хар - му э - кан о - ё

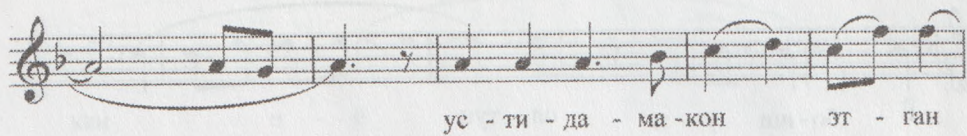
Хур - шид у - за бар - ча -

- шон ах - тар - му э - кан о - ё

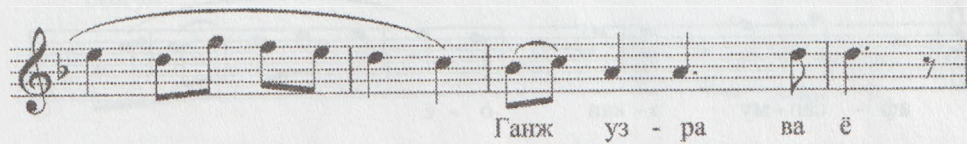
ах - тар - му э - кан о - ё

Бозгуй

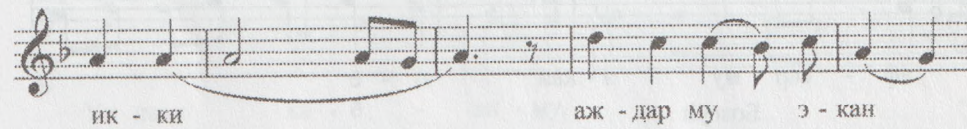
2-хона  
Ге - су - ла - ри му ул юз



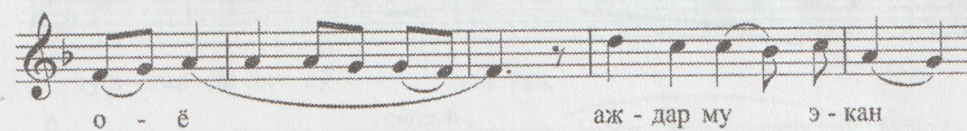
уе - ти - да - ма - кон эт - ган



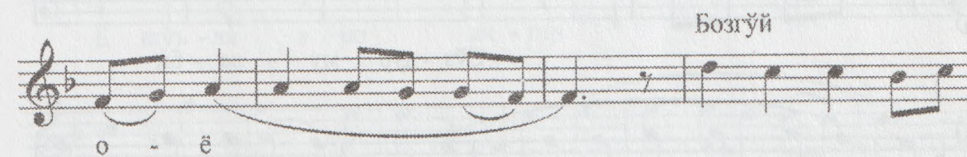
Ганж уз - ра ва ё



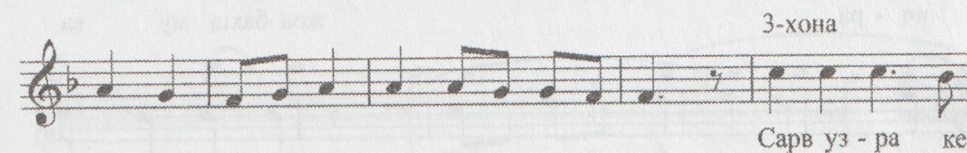
ик - ки аж - дар му э - кан



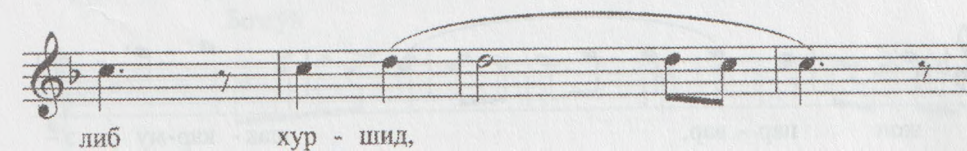
о - ё аж - дар му э - кан



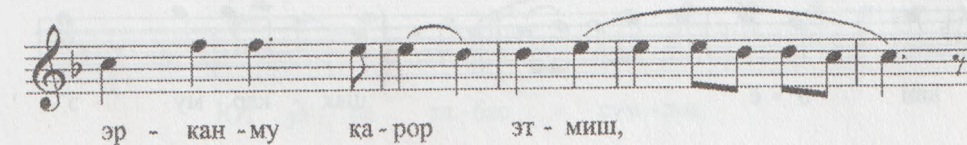
о - ё Бозгуй



3-хона  
Сарв уз - ра ке



либ хур - шид,



эр - кан - му ка - рор эт - миш,

Ё бо - ши у - за ол - тун

аф - сар - му э - кан о - ё

аф - сар - му э - кан о - ё  
Бозгўй

4-хона

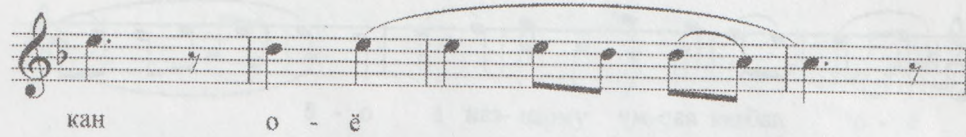
Сўз - дур му - ла - би

ич - ра жон - бахш му ва

ё - ран - гин Со - гар а - ро

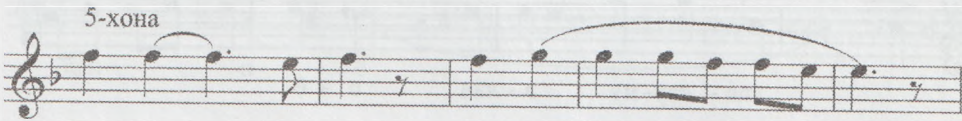
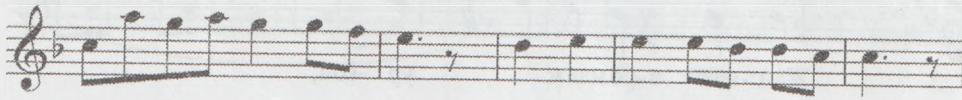
жон пар - вар, шак - кар - му э -

кан о - ё шак - кар - му э -



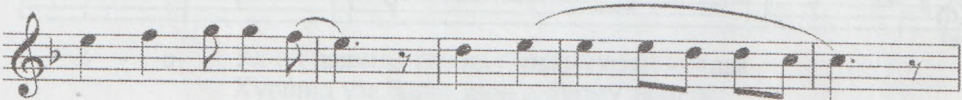
кан о - ё

Бозгуй

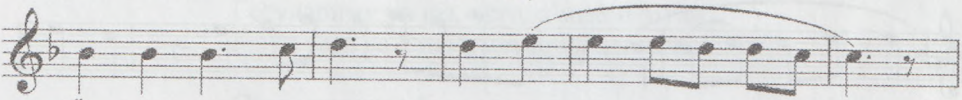


5-хона

Ул лаьл ха - ё - ли - му,



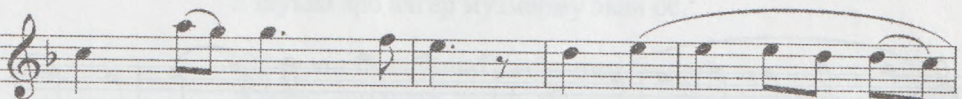
туш - ган ди-ли сў - зон - га,



Ё шўъ - ла а - ро ах - гар

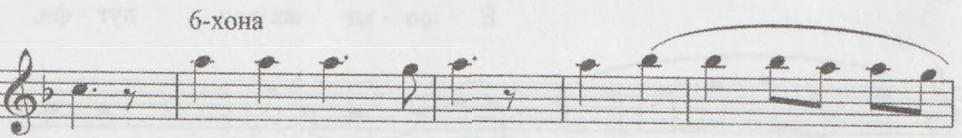
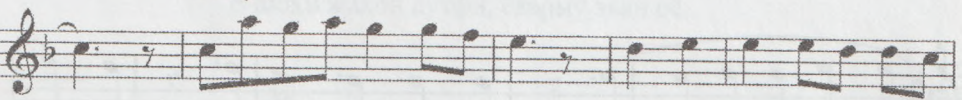


муз - мар-му э - кан о - ё



муз - мар - му э - кан о - ё

Бозгуй



6-хона

Юз уз - ра та - бас - сум - лиг,

лаб - лар-му э - кан о - ё

Жан - нат а-ромавж ур -гон,

кав - сар-му э - кан о - ё

кав - сар - му э - кан о - ё

Бозгуй

7-хона

Бўл -миш -му - жа -хон мул - ки,

О - га - хий сен -га тас -лим,

Ё шо - хи жа -хон лут - фи,

ё - вар - му э - кан о - ё

ё - варму э - кан о - ё

ё - вар - му э -

кан о - ё

Ул ой бошида тобон, гавхарму экан оё,  
Хуршид уза барча шон ахтарму экан оё.

Гесулариму ул юз, устида макон этган,  
Ганж узра ва ё икки аждарму экан оё.

Сарв узра келиб хуршид, эрканму карор этмиш,  
Ё боши уза олгун афсарму экан оё.

Сўз дурму лаби ичра, жонбахш ва ё рангин,  
Соғар аро жонпарвар, шаккарму экан оё,

Ул лаъл ҳаёлиму, тушган дили сўзониға,  
Ё шўъла аро ахгар музмарму экан оё.

Юз узра табассумлиғ, лабларму экан оё,  
Жаннат аро мавж урғон, кавсарму экан оё.

Бўлмишму жаҳон мулки, Огаҳий санга таслим,  
Ё шоҳи жаҳон лутфи, ёварму экан оё.

## Талқини Мустаҳзод мақоми Наво

M.M. ♩ = 79

Бозғўй 1-хона

Ҳаж ринг ту-ни да қол ми-шам

оч эй мо - хи-то бон хур шид ки-би

Бозғўй

юз Кўнг лум у - йи -

ни се - ли ға-минг ай - ла - ди вай - рон вас

Бозғўй

линг дин а-ни туз

Фар ёд ки ул тур - ди ға-минг О - га-ҳий янг - лиғ ман

Бозғўй

зор ҳа-зин - ни

Бир қат-ра қи-либ лаъ-ли ла бинг нў - ши - дин эҳ -

сон кел - кел ма-ни тир - гуз

Бозғўй

Ҳажринг тунида қолмишам оч эй моҳитобон хуршид киби юз  
Кўнглум уйини сели ғаминг айлади вайрон васлингдин они туз  
Фарёдки ўлтирди ғаминг Огаҳий янглиғ ман зор ҳазинни  
Бир қатра қилиб лаъли лабинг нўшидин эҳсон келгил мани тиргуз



# Муқаддимаи Талқини мақоми Наво

М.М. ♩ = 80

1-хона

Эй ши-рин ма-кол ё - рай эй но зук ха-ёл

ё - рай Бор ди кўн-гул кел ма ди дил -

дор ха нуз ё - рай Эй о - ра - ми жон

ё - рай эй пис та - да -хон ё - рай

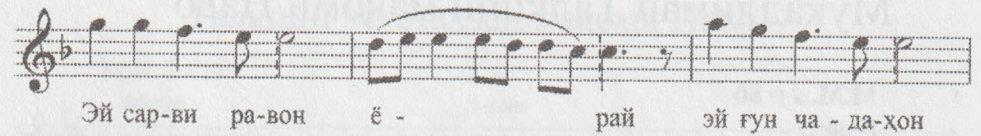
Вас линг га ма -гар топ ма ди ул бор ха -нуз

2-хона

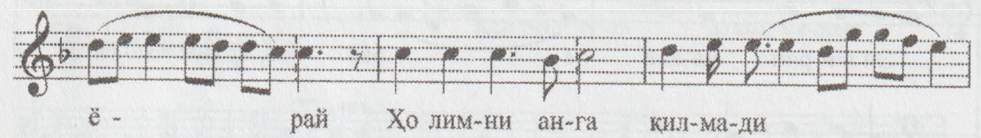
ё - рай Эй ши-рин за-бон ё - рай

эй мур-ча ми-ён ё - рай Ёр вас ли-га

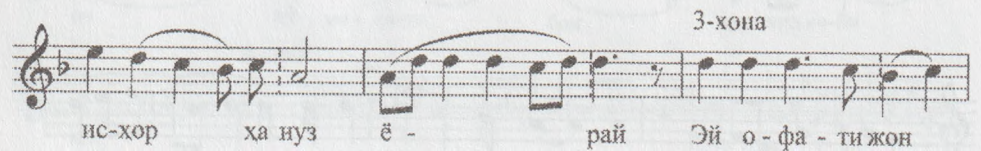
ет - гач маҳ - ви жа-мол ё - рай



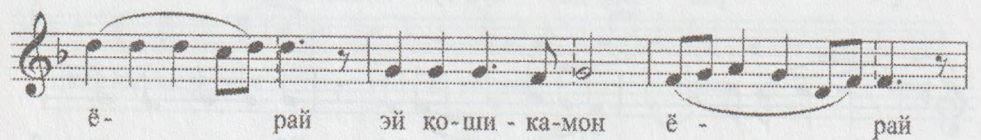
Эй сар-ви ра-вон ё - рай эй гун ча - да-хон



ё - рай Хо лим-ни ан-га қил-ма-ди



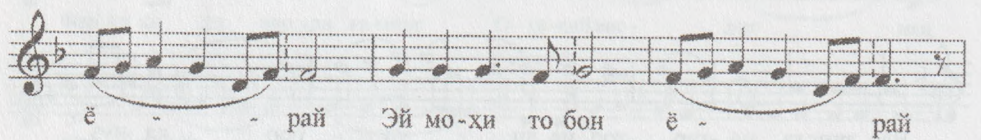
ис-хор ха нуз ё - рай Эй о - фа - ти жон



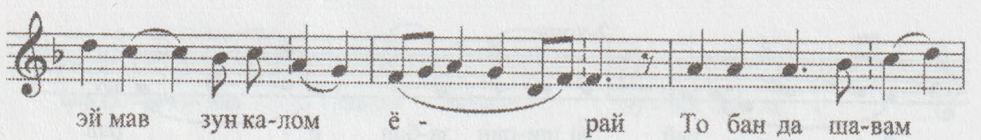
ё - рай эй қо-ши - ка-мон ё - рай



Ё-рам кай би-ё яд гул но - рам кай би ё я-ди



ё - рай Эй мо-хи то бон ё - рай

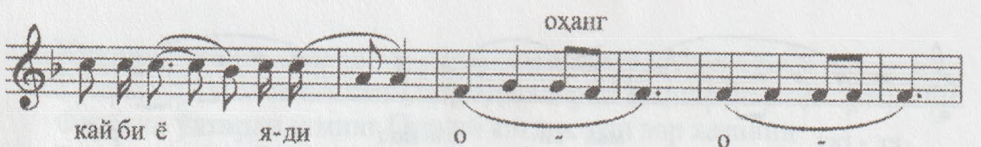


эй мав зун ка-лом ё - рай То бан да ша-вам

М.М. ♩ = 72

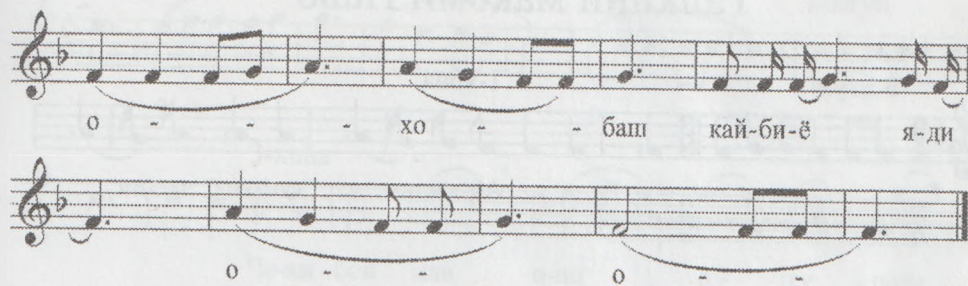


бар ка-фи по - я-ши хо баш



кай би ё я-ди о о

оҳанг



Эй ширин мақол ёрай эй нозук ҳаёл ёрай  
 Борди кўнгил келмади дилдор хануз ёрай  
 Эй оромижон ёрай эй писта дахон ёрай  
 Васлингга магар топмади ул бор хануз ёрай

Эй ширин забон ёрай эй мурча миён ёрай  
 Ёр васлиға етгач маҳви жамол ёрай  
 Эй сарви равон ёрай эй гунча дахон ёрай  
 Холимни анга қилмади изҳор хануз ёрай  
 Эй офати жон ёрай эй қоши камон ёрай

Ёрам кай биёяд, гулнорам кай биёяди  
 Эй моҳи тобон ёрай эй мавзун калом ёрай  
 То банда шавам бар кафи пояши  
 Хобаш кай биёяди хобаш кай биёяди

## Талқини мақоми Наво

М.М. ♩ = 72

Бозғўй 1-хона

Ай-ла-дим тун-ке- ча-хил

Бозғўй

ваг а-ро жо-нон и-ла ба-з(и)м

Қил - ғай ул нав - кибир хас-та ба-дан

жо-и-ла-ба-з(и)м о - - - о - - -

- о - - - о - - - о - - -

Бозғўй 2-хона

Махвў-луб ну-ри жа-мо -

ли-ға у- нут - дим ўз - ни о - - - о - - -

Бозғўй

Зар-ра қил - ғон ки-би

хур-ши-диду - рах - шон и - лаба-з(и)м о - - - о - - -

Бозгўй

о - - - о - - -

3-хона

Че-ки - бон ман о-ни о - гу - шим

а-ро ул ма - нихам о - - - о - - -

-о - - - о - - - о - - -

Бозгўй

Ўй-ла-ким во-кеъ ў-лур кат-ра-ға

ум-мон и-ла ба з(и)м о - о -

Бозгўй

о - - - о - - - о - - -

4-хона

Гах ку-чуб бе - ли-ни ман- гах со-либ

ул- бўй-ни-ма қўл о - о - - о - -

Бозгүй

Ай-ла-дим ко-ми-дил

ҳаз-зи фа-ро - вон и-ла ба - з(и)м

Бозгүй 5-хона

Манла-би - дин май и-чиб,

ул сў - зи-дин ну-кл со-чиб о - - о -

- о - - о - - -

Бозгүй

Киз-ди то тонг - ға-ча бу неъ - ма-ти

ал-вон и-ла ба - з(и)м о - - о -

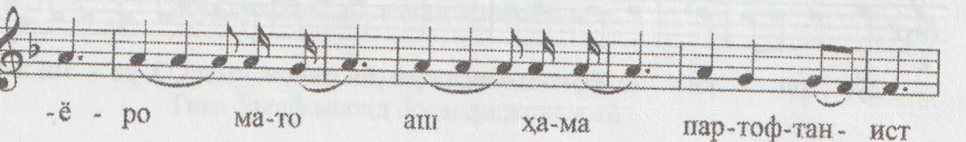
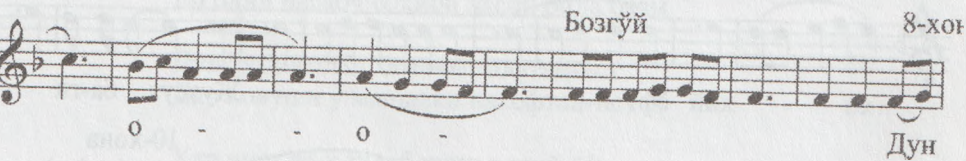
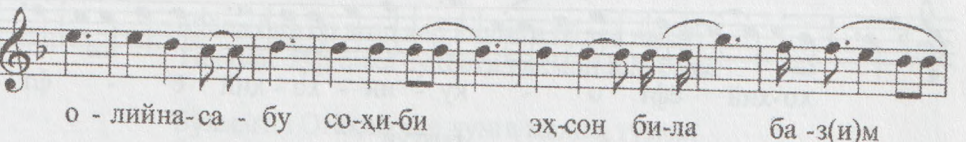
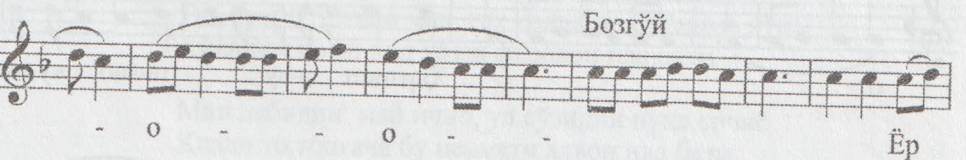
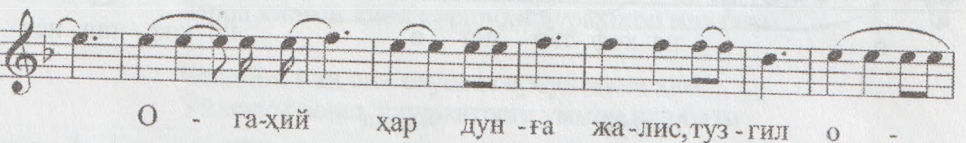
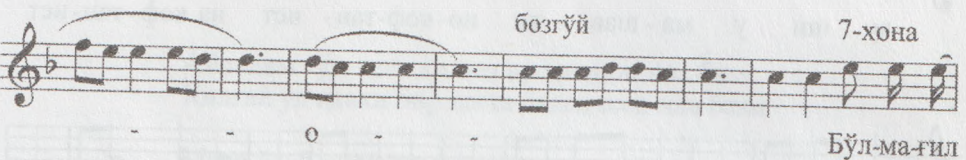
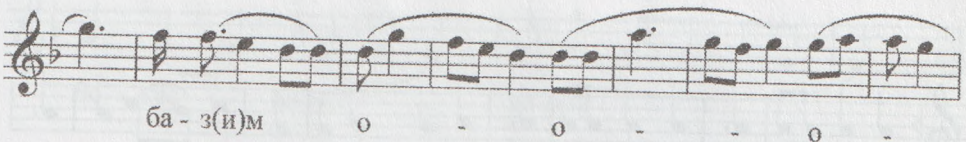
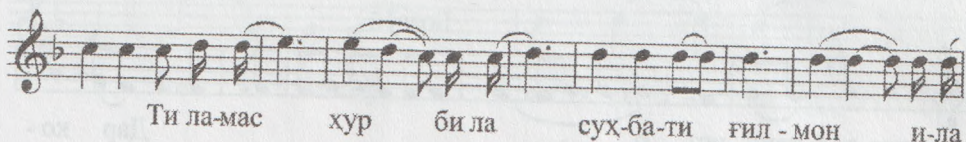
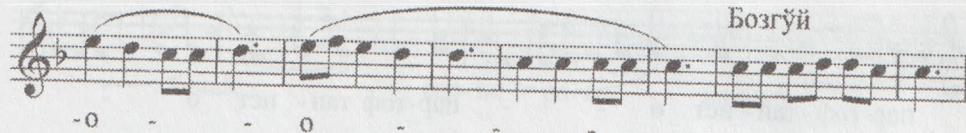
Бозгүй 6-хона

-о - Бўй - ла бир ёр а-гар

оҳанг

хар ки-ши га бўл - са на-сиб о -

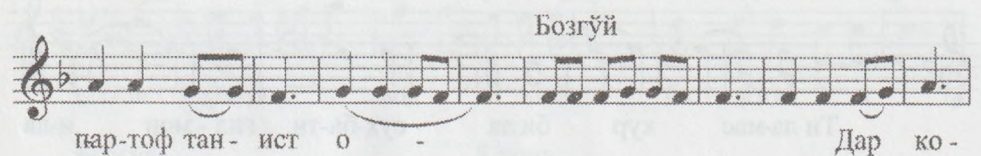
Бозгўй



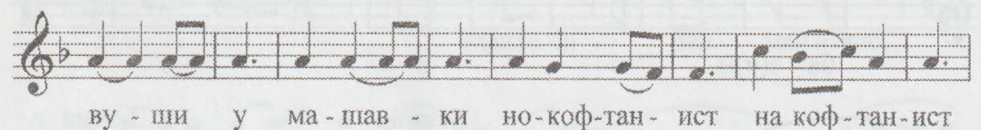


пар-тоф-тан-ист о - - пар-тоф тан-ист о -

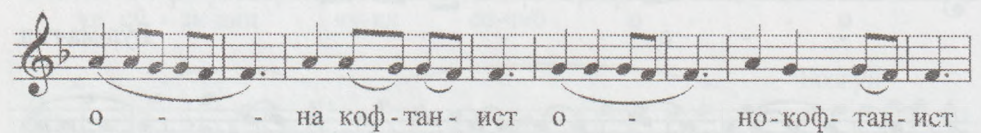
Бозгўй



пар-тоф тан-ист о - Дар ко -

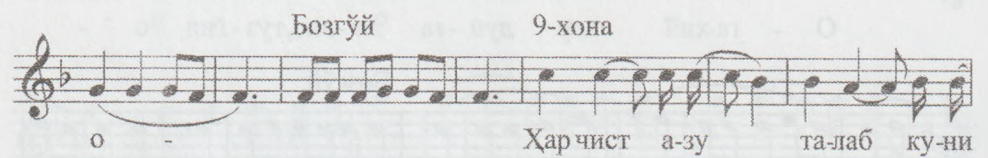


ву-ши у ма-шав-ки но-коф-тан-ист на коф-тан-ист



о - - на коф-тан-ист о - но-коф-тан-ист

Бозгўй 9-хона

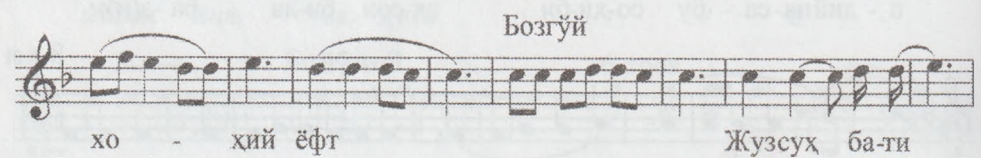


о - Харчист а-зу та-лаб ку-ни



хо-хий ёфт о - ку-ни-хо-хий ё - фт

Бозгўй



хо - хий ёфт Жузсуҳ ба-ти

10-хона



дўс-тон - ки но-ёф-тан-ист о - О-ра - ми жо



- на-май сар-ви - ра-во - на-май

Ти - ге - бе-каф ме - о - яд

бо - қас - ди-жо - на-май

Айладим тун-кеча хилват аро жонон ила базм  
Қилғай ул навки бир хаста бадан жон ила базм

Махв ўлуб нури жамолига унутдим ўзни  
Зарра қилгон киби хуршиди дурахшон ила базм

Чекибон ман они огушим ароул мани ҳам  
Ўйлаким воқеъ ўлур қатрага уммон ила базм

Гах кучуб белини ман, гах солиб ул бўйнима қўл  
Айладим коми дил ҳаззи фаровон ила базм

Ман лабидин май ичиб, ул сўзидин нуқл сочиб  
Қизди то тонғача бу неъмат алвон ила базм

Бўйла бир ёр агар ҳар кишига бўлса насиб  
Тиламас хур била суҳбати ғилмон ила базм

Бўлмағил Огаҳий ҳар дунға жалис, тузгил  
Ёр олий насабу соҳиби эҳсон била базм

Дунёро матоаш хама партофтан-ист  
Дар ковуши у машавки накофтан-ист

Ҳар чист аз-у талаб куни ҳоҳий ёфт  
Жуз суҳбати дўстонки ноёфтан-ист

Орами жонам ай, сарви равонам ай  
Тиге бакаф меояд боқасди жонам ай

## Насри таронаи Хоразм мақоми Наво

М.М. ♩ = 80

Бозгўй

1-хона

Эй да-хр бир

май хо-на дур ким, кул фат о - нинг жо - ми - дур

Эй кўз ё - ши бир-ла кўн гил ко - ни ма - йи гул -

- фо - ми - дур Эй кўз ё - ши бир-ла кўн-гил  
Бозгўй

ко - ни ма - йи гул - фо - ми - дур

2-хона

Ҳар ки ши-ким он - да кир - ди ич-мак ис - таб

жо - ми айш Не чатур лик ғус-са зах - рининг

ка даҳо - шо - ми - дур  
Бозгўй

Ким са не ич - гай ан - да ам-ни - ят

сах бо - си - ни Кўнг ли - да до - йим ҳа - во - дис

шех на - си ав - хо - ми - дур о

Бозғўй

-о -

Эй даҳр бир майхонадурким, кулфат онинг жомидур  
 Эй кўз ёши бирла кўнгил кони майи гулфомидур

Ҳар кишиким онда кирди ичмак истаб жоми айш  
 Неча турлук гусса захмининг қадаҳ ошомидур

Кимса не ичгай анда амният сахбосини  
 Кўнглида дойим ҳаводис шахнаси авҳомидур

## Насри Баёт мақоми Наво

M.M. ♩ = 85

Бозгўй

1-хона

Шу-кр-ки лутф

э-ти-бон кел - - ди ул ни - гор

бу - кун Ки топ-ди жо -

ни ҳа-зин тан а - ро ка - рор

бу - кун Ки топ-ди жон ҳа-зи-ни тан

а - ро ка - рор бу - кун

Бозгўй

2-хона

Кўн-гил ма - лул

э-ди хиж-рон ға-ми а - ро хар тун

То-либ ви - со - ли-ни бўл - ди

Бозгўй

та-раб ши - ор бу - кун

3-хона

Ю-зиназ-зо - ра-си- дин рав - шанўл-ди кўз

о - хир о - - - о - - -

-Бо-кибйў- ли - га че -кибне-ча ин - ти - зор

Бозгўй 4-хона

бу - кун Сў-зи-дин ай - ру

ти-лимлол ў - луб ай - ди юз шу-кр о - -

-о - - о - - - о - - - о - - -

Ки соч-ди хар сў-зи-дин дур-ри

шоҳ - вор бу оханг кун о - -

а - до-йинг ма - но о - - - -

Бозгуй

ёр - ё - рай

5-хона

Танг эр-ди гун- ча-дек ис-таб та-бас-су-мин

күнг - лум о - О-чил-ди гун -

ча-дин он док - кило-ла-зор бу - кун

Бозгуй 6-хона

Бе-ли ха - ё - ли би-ла қил

ка-би э-дим о - жиз Е-туш ди жил -

Бозгуй 7-хона

-ва-си-дин кув - ват ма-дор бу - кун

га-ми-да О - га-хий кеч га

е-туш май ұл - гай э - ди Та-рах хумай- лаб

а-гаркел-мас эр - са ёр бу - кун

оҳанг

0 - - - 0 - - - 0 - - -

- а - до - йинг - ма - но

0 - - - 0 - - -

Бозғўй

- 0 - - -

Шукрки лутф этибон келди ул нигор букун  
Ки топди жони ҳазин тан аро қарор букун

Кўнгил малул эди ҳижрон ғами аро ҳар тун  
Тоғиб висолини бўлди тараб шиор букун

Юзи наззорасидин равшан ўлди кўз охир  
Боқиб йўлига чекиб неча интизор букун

Сўзидин айру тилим лол ўлуб айди юз шукр  
Ки сочди ҳар сўзидин дурри шохвор букун

Танг эрди ғунчадек истаб табассумин кўнглум  
Очилди ғунчадин ондоқки лолазор букун

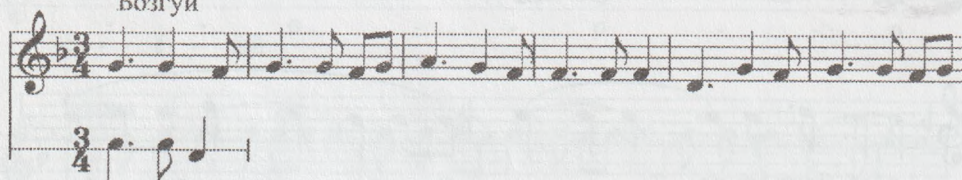
Бели ҳаёли била қил каби эдим ожиз  
Етушди жилвасидин қувват - мадор букун

Ғамида Огаҳий кечга етушмай ўлгай эди  
Тарахҳум айлаб агар келмас эрса ёр букун

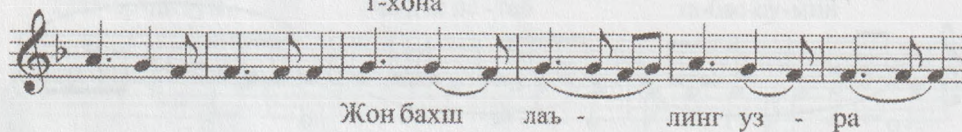
## Нақши мақоми Наво

М.М. ♩ = 100

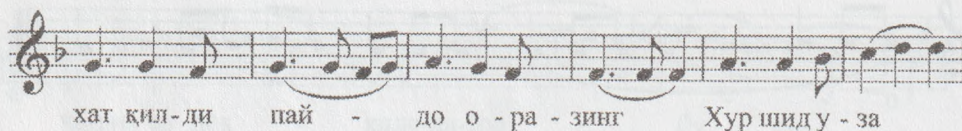
Бозғўй



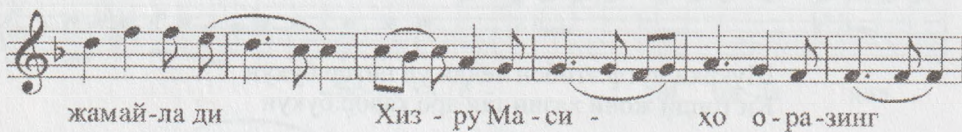
1-хона



Жон бахш лаъ - линг уз - ра

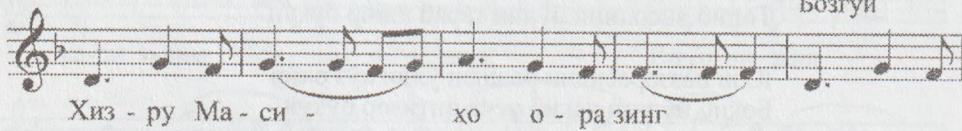


хат қил-ди пай - до о - ра - зинг Хур шид у - за



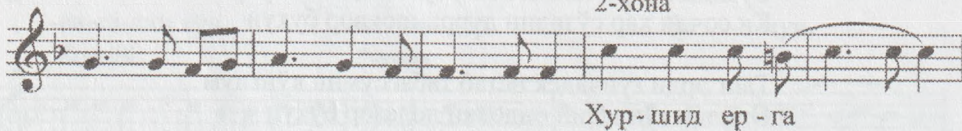
жамай-ла ди Хиз - ру Ма - си - хо о - ра-зинг

Бозғўй



Хиз - ру Ма - си - хо о - ра зинг

2-хона



Хур-шид ер - га

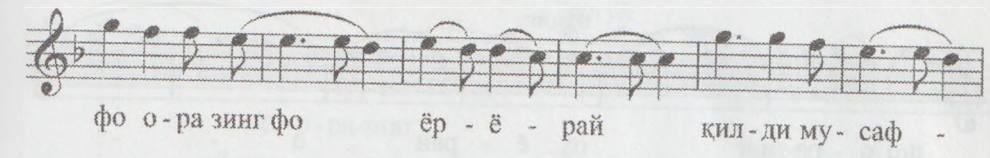


қир гу-сихар қун ка мо - ли шарм - дин

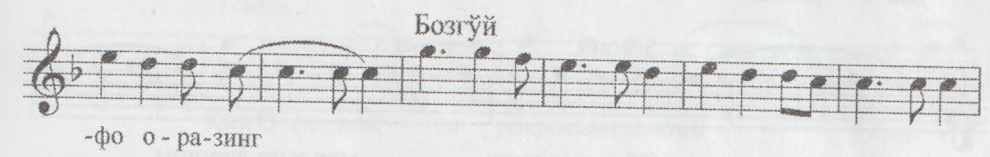


Хусн ав - жи уз-ра жил - ва то қил-ди му - саф

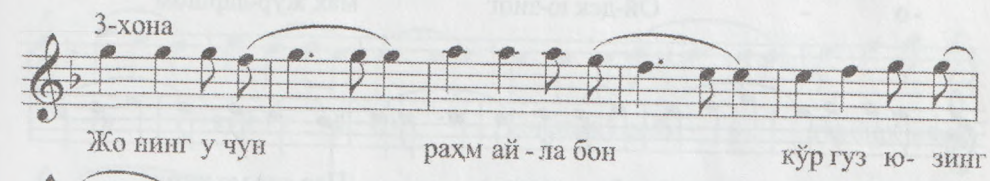




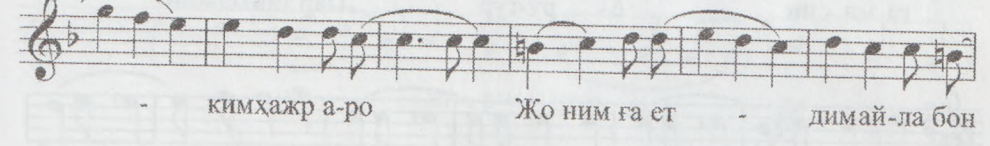
фо о-ра зинг фо ёр - ё - рай қил-ди му- саф -



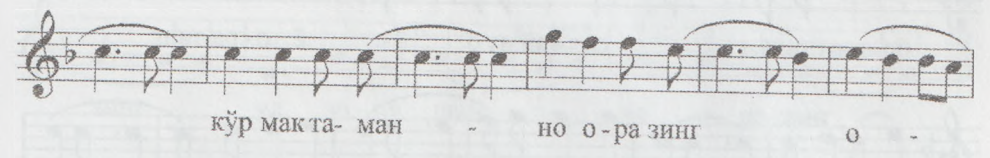
-фо о-ра-зинг Бозгўй



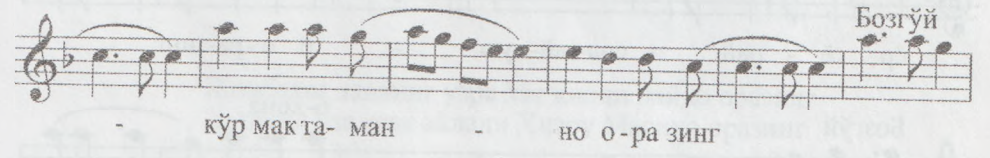
3-хона  
Жо нинг у чун раҳм ай - ла бон кўр гуз ю- зинг



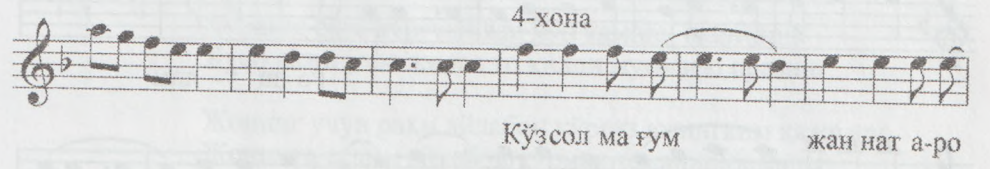
- кимҳажр а-ро Жо ним га ет - димай-ла бон



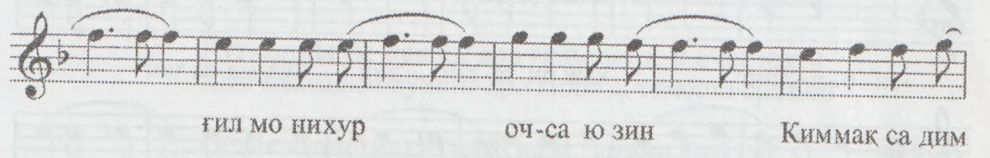
кўр мак та- ман - но о-ра зинг о -



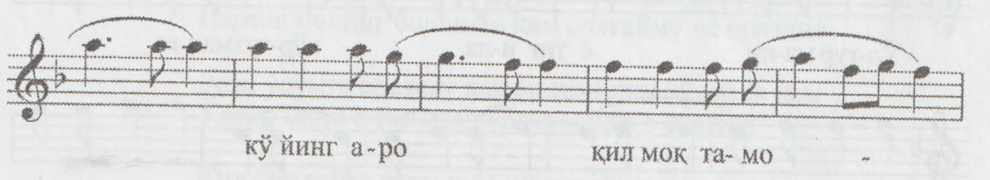
- кўр мак та- ман - но о-ра зинг Бозгўй



4-хона  
Кўзсол ма гум жан нат а-ро



гил мо нихур оч-са ю зин Киммақ са дим



кў йинг а-ро қил моқ та- мо -

оҳанг  
шо о - ра-зинг ох ё - рай о - -

5-хона  
- о - Ой-дек ю-зинг маҳ жур-ларшом

га ми - ни ё - ру-тур Пар тав ма-нинг

бо-шим гахам сол-ғай муо - ё о - ра-зинг

ёр ё - рай сол-ғай-муо - ё о - ра-зинг

Бозгўй 6-хона  
Ро-зи ў- лим -

-га о - ра-зинг хаж ри га- ми - дин бўл-ма-садам

Ўл-гур ма-ни ё тиг и-ла кўр-гузман-га

ё о - ра-зинг ёр ё - рай кўр-гуз ман-га

Бозгўй

ё о - ра - зинг

7-хона

Қил О - га - хий - га раҳм - кимиш - қинг ў - ти -

- га куй гу - си То - кимкў руб - дур бир на - зар

ул зо - ру шай - до о - ра -

зинг ул зо - ру шай - до о - ра - зинг

Жонбахш лаълинг узра хат қилди пайдо оразинг  
Хуршид уза жам айлади Хизру Масиҳо оразинг

Хуршид ерга кургуси ҳар кун камоли шармдин  
Хусн авжи узра жилва то қилди мусаффо оразинг

Жонинг учун раҳм айлабон кўргуз юзингким ҳажр аро  
Жонимға етдим айлабон кўрмак таманно оразинг

Кўз солмағум жаннат аро ғилмону хур очса юзин  
Ким мақсадим кўйинг аро қилмоқ тамошо оразинг

Ойдек юзинг маҳжурлар шом ғамини ёрутур  
Партав манинг бошимга ҳам солғайму оё оразинг

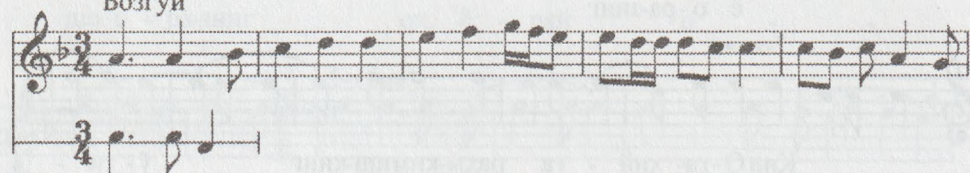
Рози ўлумға оразинг ҳажри ғамидин бўлмаса дам  
Ўлтур мани ё тиг ила кўргуз манга ё оразинг

Қил Огаҳийға раҳм ким ишқинг ўтиға куйгуси  
Токим кўрубдур бир назар ул зору шайдо оразинг

# Муқаддимаи Насри Ораз мақоми Наво

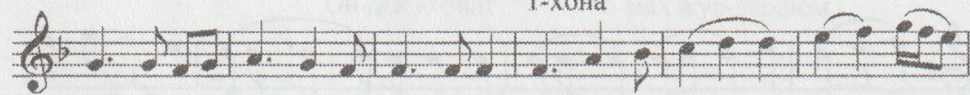
М.М. ♩ = 100

Бозгўй



3/4

1-хона



Ман ки ба хан жа -

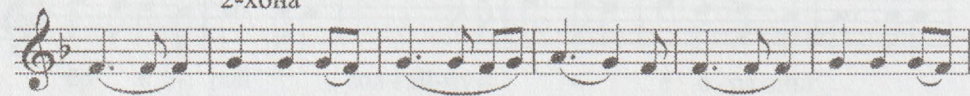


-ри сий - на - и худ ши - коф - там гайри

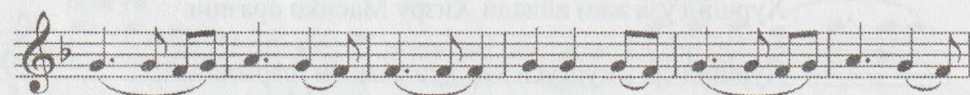


аз жа - фо - и мах - фа - шон чи - зи ди - гар на - ёф -

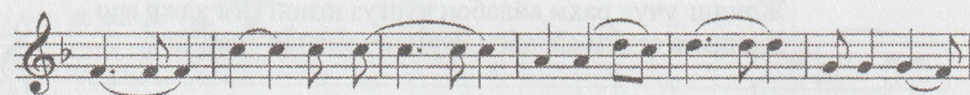
2-хона



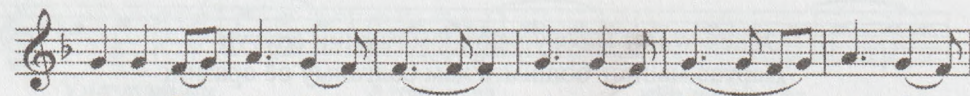
там Найлай - най - лай эй са - нам бас ки шў -



хи хан - дон - сан бас - ки шў - хи хан - дон -

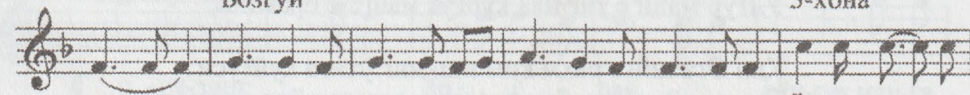


сан Эй ша фақ и - чи - да ма га - ре



оф - то - би то - бон - сан оф - то - би то - бон -

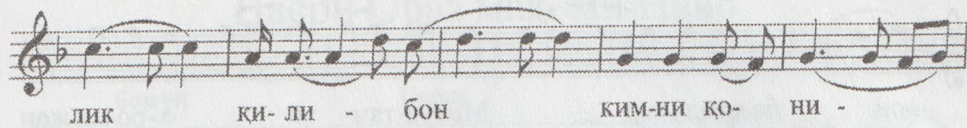
Бозгўй



сан

3-хона

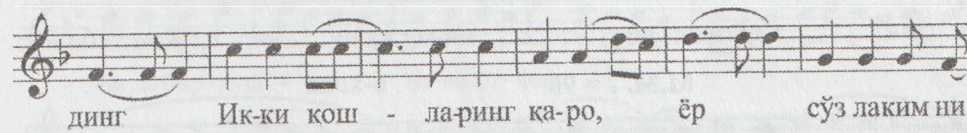
Ёр қа рок - чи



лик ки-ли - бон ким-ни қо- ни -

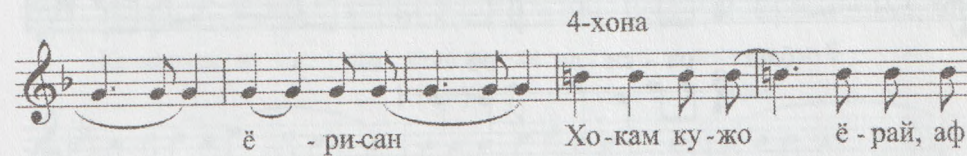


ни - тўк - динг ким-ни қо- ни - ни тўк -

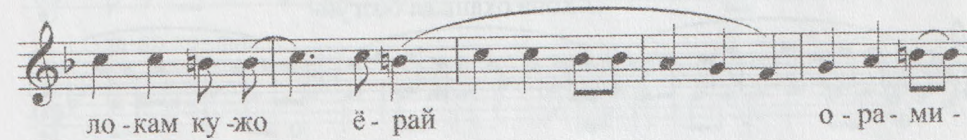


динг Ик-ки кош - ларинг қа-ро, ёр сўз лақим ни

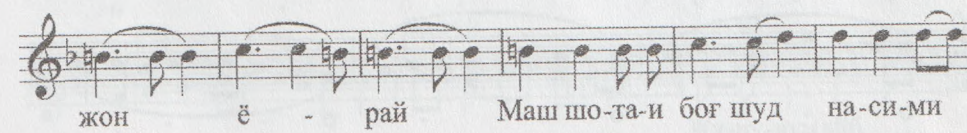
4-хона



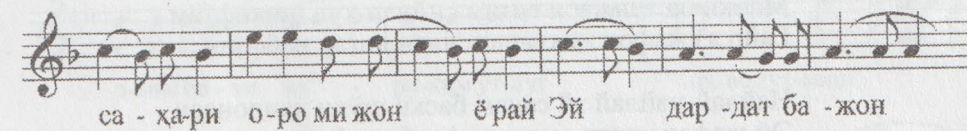
ё - ри-сан Хо-кам ку-жо ё - рай, аф



ло-кам ку-жо ё - рай о - ра - ми -

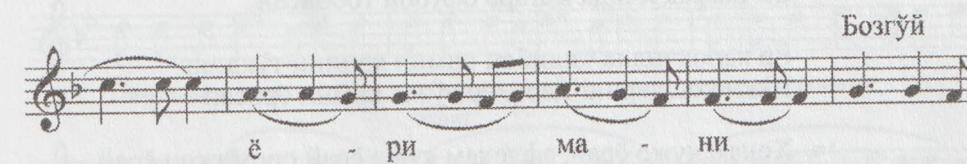


жон ё - рай Маш шо-та-и боғ шуд на-си-ми



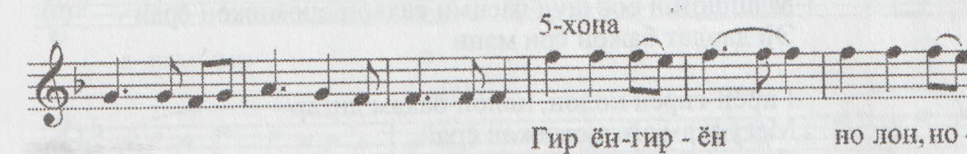
са - ҳари о-ро ми жон ёрай Эй дар -дат ба - жон

Бозгўй



ё - ри ма - ни

5-хона



Гир ёи-гир - ён но лон, но -

лон ба ҳамди гар Мегуфтам эй о-ро-ми-жон  
ё - рай дар дат ба жон ё- ри ма -  
ни ҳар гиз да во но-ме ку ни Жон ба ла  
M.M. ♩ = 90 6-хона  
баш ра - си да - ро о - - - - -  
7-хона оҳанг ва бозгӯй  
-о - - - - - о - - - - - о - - - - -

Манки ба ҳанжари ситам сийнаи худ шикофтам  
Гайр аз жафои махвашон чизи дигар наёфтам

Найлай-найлай эй санам баски шӯхи ҳандонсан  
Эй шафақ ичида магаре офтоби тобонсан

Ёр кароқчилик қилибон кимни қонини тўқдинг  
Икки қошларинг қаро, ёр сўзла кимни ёрисан

Хокам кужо ёрай, афлокам кужо ёрай оромижон ёрай  
Машшотаи боғ шуд насими сахари оромижон ёрай  
Эй дардат бажон ёри мани

Гирён-гирён нолон, нолон бахам дигар  
Мегуфтам эй оромижон ёрай  
Дардат бажон ёри мани ҳаргиз даво намекуни  
Жон ба лабаш расидаро

# Насри Ораз мақоми Наво

M.M. ♩ = 80

Бозғўй

1-хона

О - либ кўнг лим - ни дил-каш у ни

би ла бир хуш - на-во хо - физ

Ка-ман-ди и - шқ и-ла қил-ди а-си-ри муб

-га-ло хо- физ оханг

-о - - - - - о - - - - - о

-о - - - - - Бозғўй 2-хона

Жу-ну-нум айб

э-мас ба - зм ич - ра-ким ўт-луғ на-во туз-миш

Па-ри-дек жил - ва бир-ла кўр - гу-зуб юз минг

а-до хо-физ о - - - - - о - - - - -

Бозғўй 3-хона

о - - - - - Жа-хон бо-ғи -

га хар-гиз кел - ма-миш-дур хс-ун а-ро мун док

Ю-зи гул, со - чи сун-бул, сарв кад нас-рин

ли-ко хо-физ о оханг

-о - - - о - - - о - - -

Бозгуй 4-хона

-о - - - Е-тур-ди лах - за -

лах-за то - за жон үл-ган та-ним ич-ра

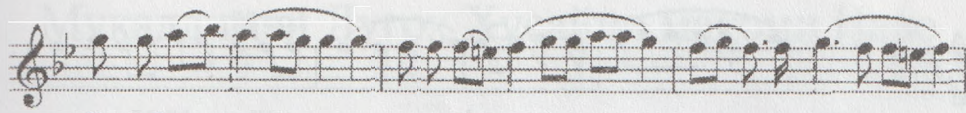
Ма-си-хо муй жи-зин из-хор э- тиб хар дам а-ро

Бозгуй 5-хона

хо - физ Ба-гиш-лаб жис -

-ми-ма кув-ват, е-тур-ди жо - ни-ма ро - хат



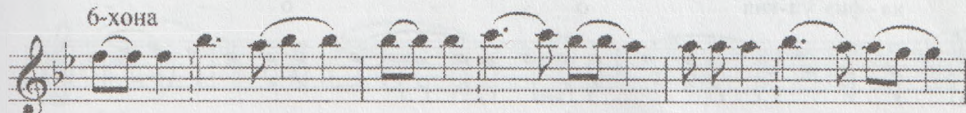


Ту-зиб но - зу а-до бир-ла дил - ку-шо



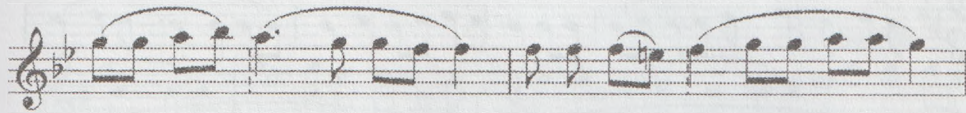
хо - физ о - - -

Бозгўй

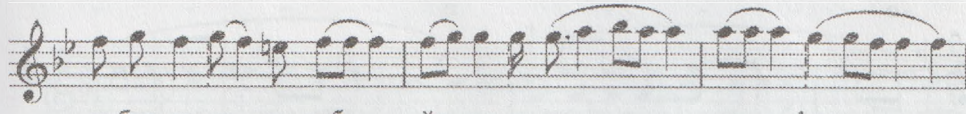


Тўқ-қиз аф - лок жис-ми то - ка - ту о-ро-ми - ни

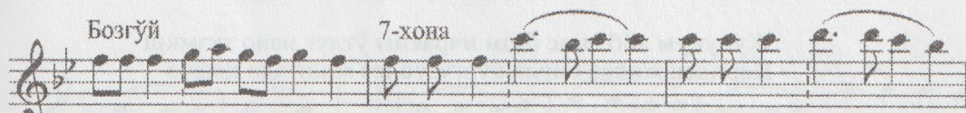
6-хона



ол - ди Му-ас-сир но - - -



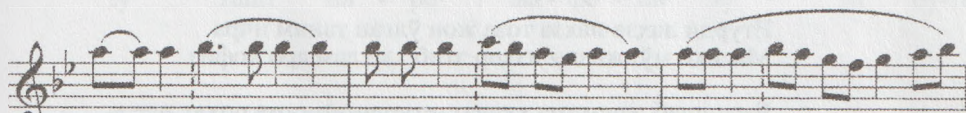
-ла бир-ла ет - ку-руб ўт - луғ са-до хо - физ



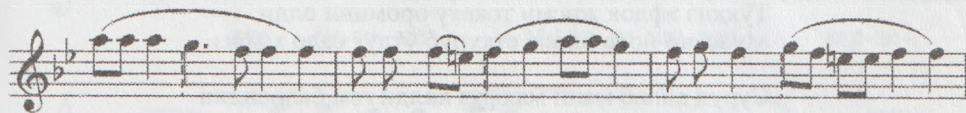
Су-руд ай-лаб ма-ни маҳ-фуз

Бозгўй

7-хона



қил ди ғам ба-ло-си-дин о - - -



-о - - - И-ло- хий бар - ча о-фат-дин

ан-га бўл-сун ху-до хо- физ

8-хона

Ха-ми-ша О - га-хий-ға о - фа-ти ғам-дин

оҳанг

ха- физ ўл-ғил о - - - о - - -

Қи-либ хо- ли - ға бу ғам хо - на ич-ра ра х(и) м

Бозғўй оҳанг

ё хо-физ о - - -

-о - - - о - - -

-о - - - о - - -

Олиб кўнглумни дилкаш уни била бир хушнаво ҳофиз  
Каманди ишк ила килди асири мубтало ҳофиз

Жунунум айб эмас базм ичраким ўтлуғ наво тузмиш  
Паридек жилва бирла кўргузуб юз минг адо ҳофиз

Жаҳон боғига ҳаргиз келмаминшдур хусн аро мундок  
Юзи гул, сочи суибул, сарв қад насрин лиқо ҳофиз

Етурди лаҳза-лаҳза тоза жон ўлган таним ичра  
Масихо мўъжизин изҳор этиб ҳар дам аро ҳофиз

Бағишлаб жисмима қувват, етурди жонима роҳат  
Тузуб нозу адо бирла навоийи дилкушо ҳофиз

Тўққиз афлок жисми тоқату оромини олди  
Муассир нола бирла еткуруб ўтлуғ садо ҳофиз

Суруд айлаб мани маҳфуз қилди ғам балосидин  
Илохий барча офатдин анга бўлсун худо ҳофиз

Ҳамиша Огахийға офати ғамдин ҳафиз ўлғил  
Қилиб ҳолиға бу ғамхона ичра раҳм ё ҳофиз

# Муқаддимаи Дугоҳ Хусайни мақоми Наво

М.М. ♩ = 86

Бозгӯй

1-хона

Эй зи ха-данг

гам за-ат эй зи худ на ку гам за-ат

сий-на и мо пур аз а-лам

Бозгӯй

Гашт ма-ро жа-фо-йи

2-хона

ту гашт ма-ро жа-фо-йи ту эй бу-ти

пур си-та-ме Мо ро қа-лан-дар кар-да-

и, мо-ро са-ман-дар кар-да-и

Бозгуй 3-хона

Чаш мон до -

-ри пур ху-мор миж-гон до -

-ри бе - шу - мор

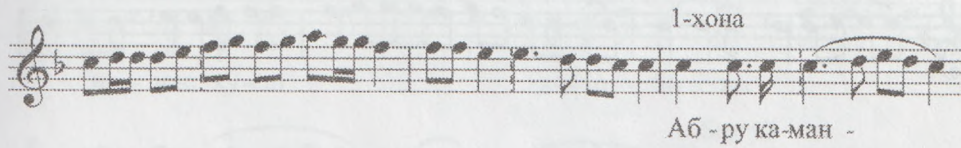
Эй зи хаданг гамзаат сийнаи мо пур аз алам

Гашт маро жафойи ту эй бути шўх пур ситаге  
Моро каландар кардаи, моро самандар кардаи

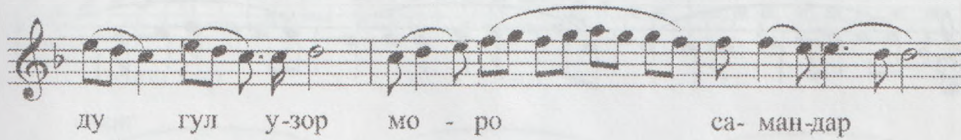
Чашмон дори пур хумор мижгон дори бешумор

# Дугоҳ Хусайни мақоми Наво

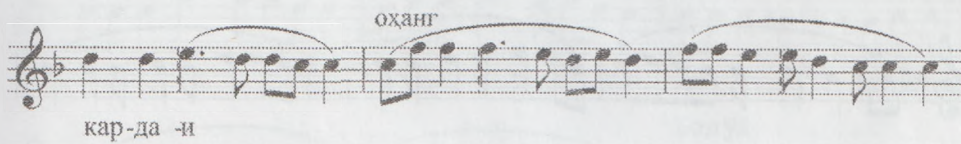
М.М. ♩ = 85  
Бозғўй



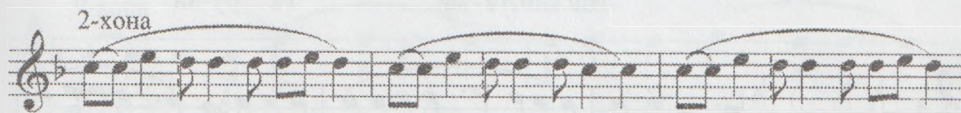
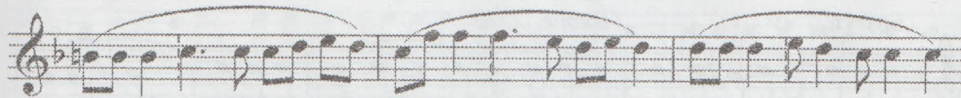
1-хона



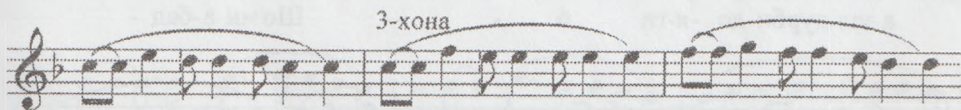
Аб - ру ка-ман -  
ду гул у-зор мо - ро са- ман-дар



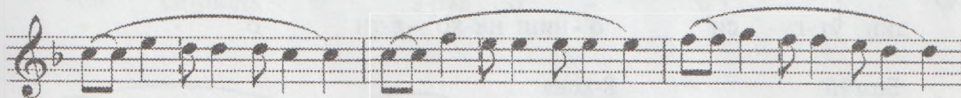
оҳанг  
кар-да -и



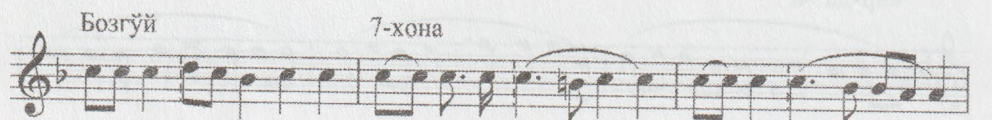
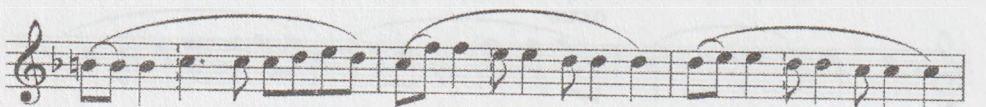
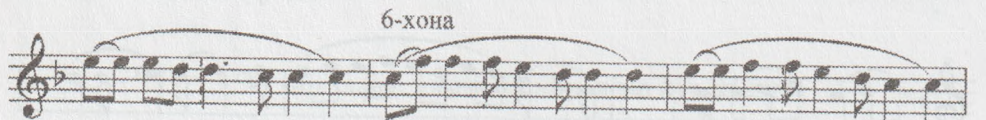
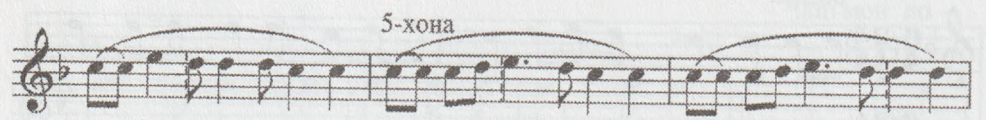
2-хона



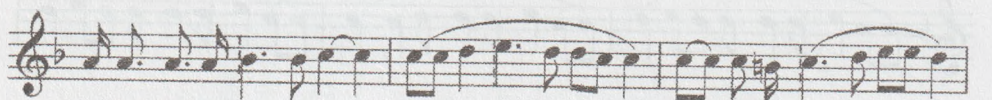
3-хона



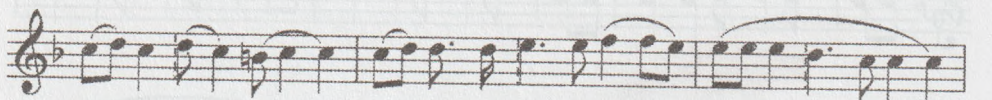
4-хона



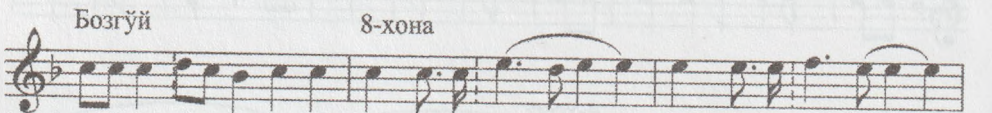
Иш кингга - ми - га рў - зи




а - зал - дурби - до - я - ти о - - - Шо ми а - бад -



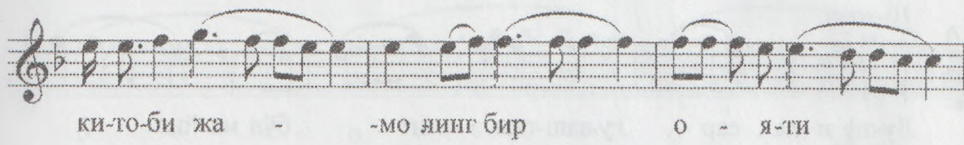
дин ўт - гу - си о - нинг ни - хо - я - ти о - - -



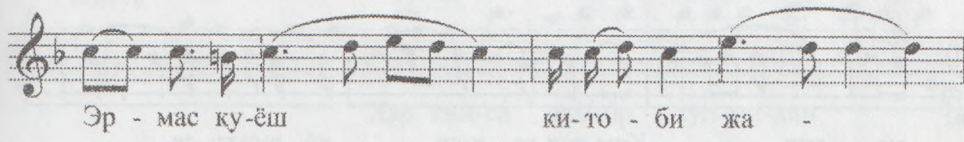
Хуф - фо - зи чарх қил - гу - си так - рор



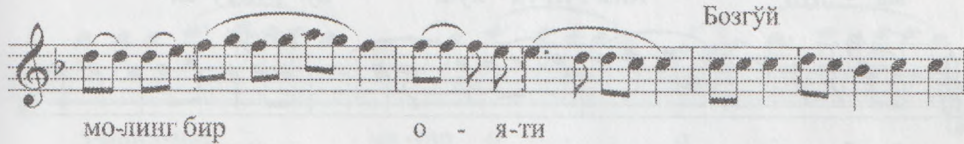
хар са-хар о - - Эр-маску-ёш



ки-то-би жа - -мо линг бир о - я-ти



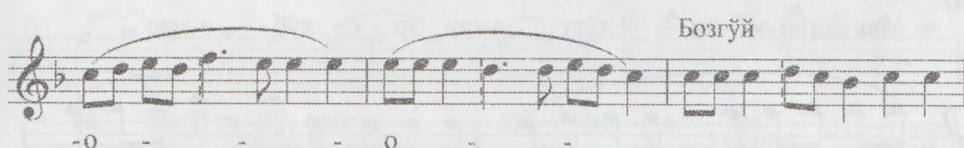
Эр - мас ку-ёш ки-то - би жа -



Бозгуй  
мо-линг бир о - я-ти



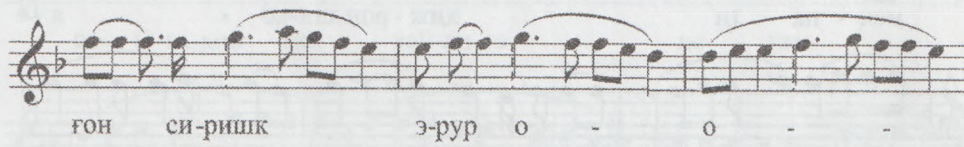
оханг  
о - - о - - о - -



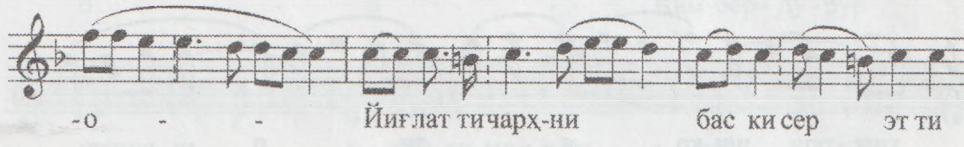
Бозгуй  
-о - - о - -



9-хона  
Хар тун ну-жум де-ма со - чил -



гон си-ришк э-рур о - о - -



-о - - Йиг лат тичарх-ни бас ки сер эт ти

Бозгўй

О - ХИМ ГО - Я - ТИ О -

10-хона

Лу-тф и-ла сар - гу-заш-тим э - шит бўл ма-йин

ма - лул Ким гул-га хуш кў- рунғу-си

Бозгўй

бул булхи-ко - я - ти О -

11-хона

Мақсадри-зо - йи дўст а-гар эр - са хўб э-мас

О - - - Аҳ - ли ва-фо - га

меҳ - на - ти хиж - рон ши-ко - я -

ти О - Аҳ-ли ва-фо - га меҳ на-ти

хиж - рон ши-ко - я - ти О - -



Бозгуй оханг

о - - - о - - -

Бозгуй 12-хона

Хар ким-са дах(и)р зул-ми-дин

э-минэ-мас ма-гар о - о - -

о - - - Хар ким - га ет -

са жом са-бу - хи Бозгуй хи - мо - я - ти 13-хона

о - - - Гар го-либ ўл -

-са О-га-хий гам хай-ли-га не гам

о - - о - - Ким бор-ду-рур

шеҳна-и о - дил хи-мо - я-ти о - -

Бозгўй оҳанг

Бозгўй

Бозгўй

Абру каманду гул узор моро самандар кардаи

Ишқинг гамига рўзи азалдур бидояти  
Шоми абаддин ўтгуси онинг ниҳояти

Хуффози чарх килгуси такрор ҳар саҳар  
Эрмас қуёш китоби жамолинг бир ояти

Ҳар тун нужум дема сочилғон сиришк эрур  
Йиғлатти чархни баски сер этти оҳим ғояти

Лутф ила саргузаштим эшит бўлмайин малул  
Ким гулга хуш кўрингуси булбул ҳикояти

Мақсад ризойи дўст агар эрса хўб эмас  
Аҳли вафоға меҳнати ҳижрон шикояти

Ҳар кимса даҳр зулмидин эмин эмас магар  
Ҳар кимга етса жом сабуҳи ҳимояти

Гар ғолиб ўлса Огаҳий гам хайлиға не гам  
Ким бордурур шаҳнаи одил ҳимояти

# Суворий Дугоҳ Хусайни мақоми Наво

М.М. ♩ = 80

1-хона

Кел - ди-лар ка - рам ай-лаб

кул-бам-ич - ра жо- нон-лар Хар би-ри - си

жо ним - дин ҳам а зи - зу мех мон - лар

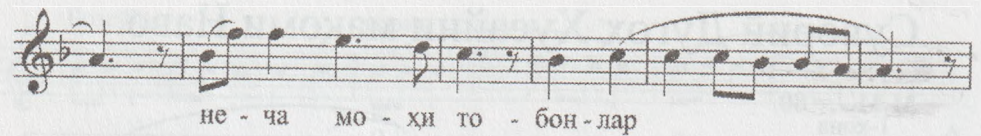
ҳам а-зи зу мех - мон-лар

Бозгӯй оханг

2-хона Тий-ра-и шо-ми ҳиж ро - ним рав-шан эт-ди

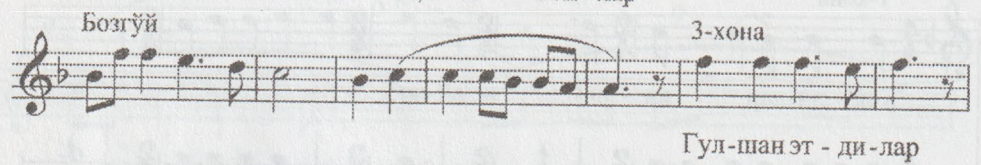
лар кун-дек Юз-ла-рин о-чиб хар ён

не - ча мо-хи то - бон - лар

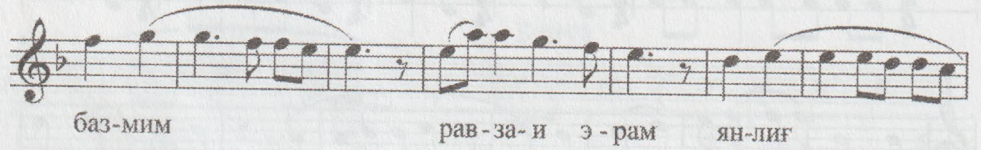


не - ча мо - хи то - бон - лар

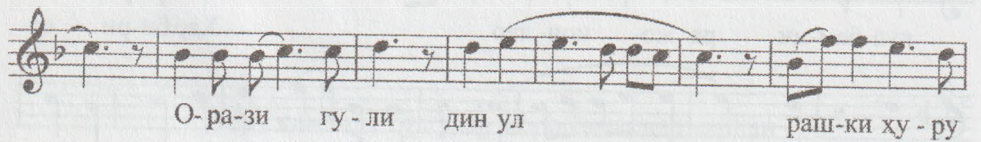
Бозгуй



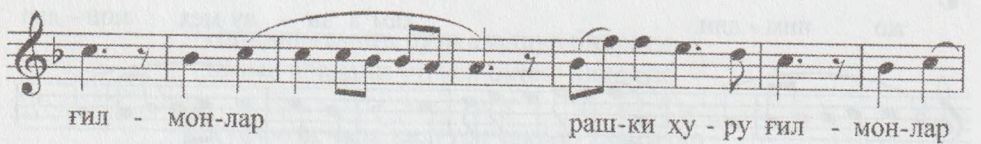
3-хона  
Гул-шан эт - ди - лар



баз-мим рав-за-и э-рам ян-лиғ

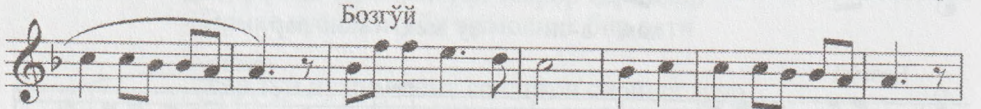


О-ра-зи гу-ли дин ул раш-ки ху - ру

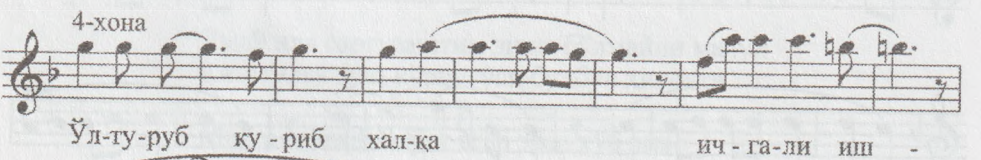


гил - мон-лар раш-ки ху - ру гил - мон-лар

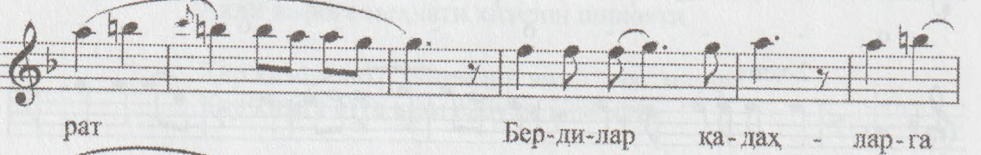
Бозгуй



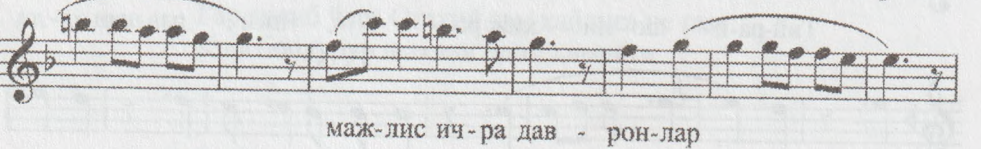
4-хона



Ёл-ту-руб ку-риб хал-ка ич - га-ли иш -

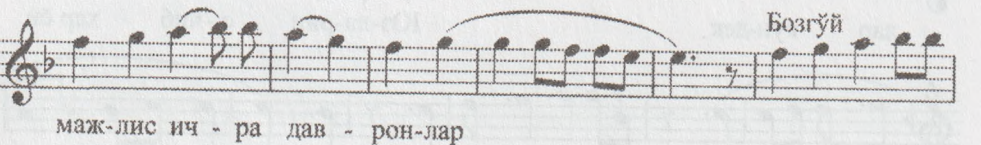


рат Бер-ди-лар қа-дах - лар-га



маж-лис ич - ра дав - рон-лар

Бозгуй



маж-лис ич - ра дав - рон-лар

5-хона

Нўш э-тиб не - ча со-ғар

хар би-ри бў-либ сар-хуш

Бо-да то - би-дин оч-ти оҳанг юз - ла-ри гу

лис - тон-лар о - - - о - -

о - - - о - - -

бхона

Маст-лик би - ла ўй-наб бир би-ри - га да-хл

ай-лаб Қил-ди-лар та-кал - лум-дин

лаб - ла-рин ду-раф - шон-лар

Бозгўй

оҳанг

о - - - о - - -

7-хона

-о - - о - - Кел-ти-риб тў  
ла со-ғар ҳам ман-га де-ди - лар ич  
Ман де-дим и - бо ай-лаб  
ким ма-ни кў-йинг жон-лар  
ким ма-ни кў-йинг жон-лар

Келдилар карам айлаб кулбам ичра жононлар  
Хар бириси жонимдин ҳам азиз меҳмонлар

Тийраи шоми хижроним равшан этдилар кундек  
Юзларин очиб ҳар ён неча моҳи тобонлар

Гулшан этдилар базмим равзаи эрам янглиғ  
Орази гулидин ул рашки хуру ғилмонлар

Ўлтуруб қуриб халқа ичғали майи ишрат  
Бердилар қадаҳларга мажлис ичра давронлар

Нўш этиб неча соғар ҳар бири бўлиб сархуш  
Бода тобидин очти юзлари гулистонлар

Мастлик била ўйнаб бир-бирига даҳл айлаб  
Қилдилар такаллумдин лабларин дурафшонлар

Келтуруб тўла соғар ҳам манга дедилар ич  
Ман дедим ибо айлаб, ким мани кўйинг жонлар

# Талқини Дугоҳи Хусайний мақоми Наво

М.М. ♩ = 70

Бозғўй 1-хона

Де-ди-лар

и-бо қил-май бо - да-ни су-мур- гил-ким

Кул ғаиш қа-бул эт-мак не бу-юр - са сул-тон

Бозғўй 2-хона

лар Ло-жа-рам

и-чиб бо-да ман а-лар - нинг ил-ки-дин

Ке-ча тонг - ға-ча қил дим иш - ра-ти

Бозғўй 3-хона

фа-ра вон - лар О-га-ҳий

бу а-жз - нинг-ким бор сен-га ҳа-нуз оз - дур

оҳанг

о - - - - о - - -

о - - - - о - - - Кил-са хўб -

лар шо - хи не - ча лут - фу эх -

сон - лар

Дедилар ибo қилмай бодани сумургилким  
 Қулға иш қабул этмак не буюрса султонлар

Ложарам ичиб бода ман аларнинг илкидин  
 Кеча тонгғача қилдим ишрати фаравонлар

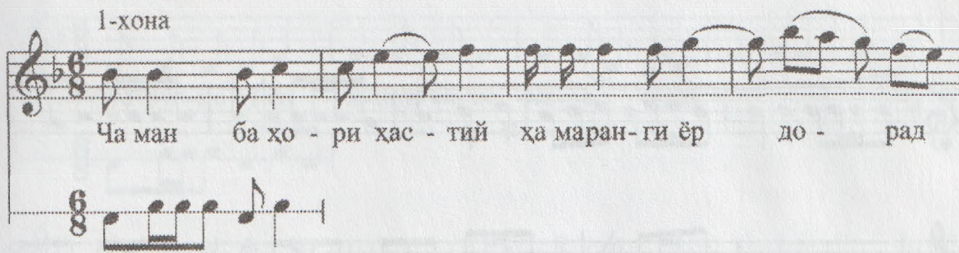
Огахий бу ажзнингким бор санга ҳануз оздур  
 Қилса хўблар шоҳи неча лутфу эҳсонлар



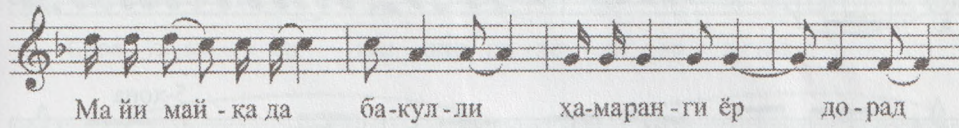
# Бирланжи Ийфори мақоми Наво

М.М. ♩ = 100

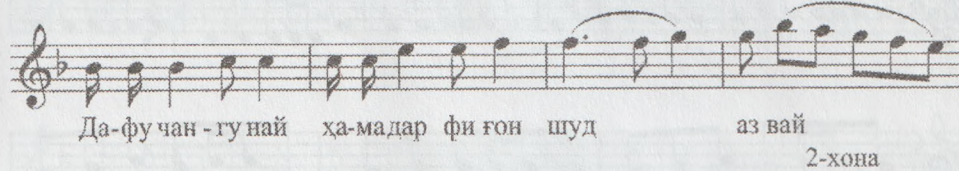
1-хона



Ча ман ба хо - ри хас - тий ха маран-ги ёр до - рад

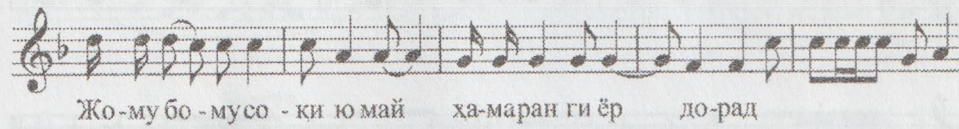


Ма йи май - қа да ба-кул-ли ха-маран -ги ёр до-рад

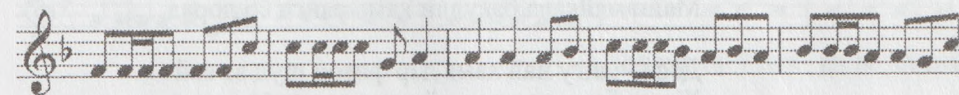
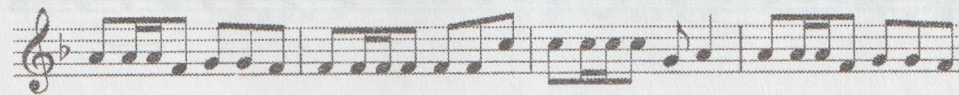


Да-фу чан - гу най ха-мадар фи гон шуд аз вай

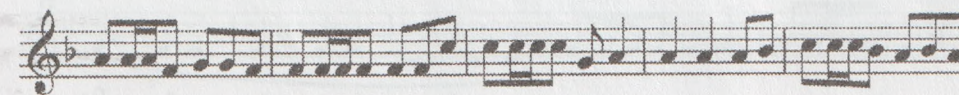
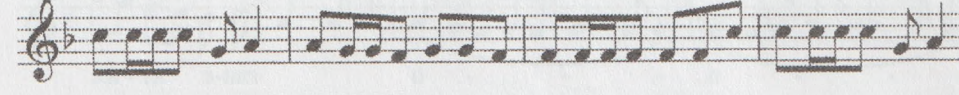
2-хона



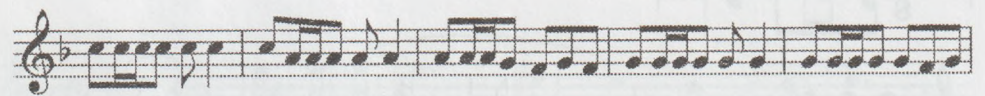
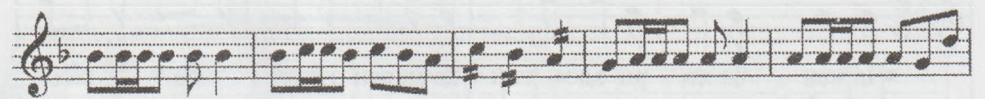
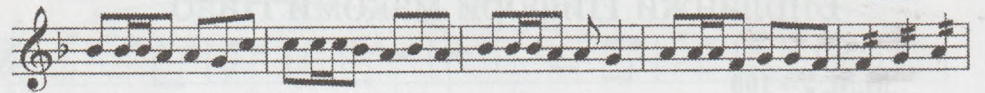
Жо-му бо - мусо - ки ю май ха-маран ги ёр до-рад



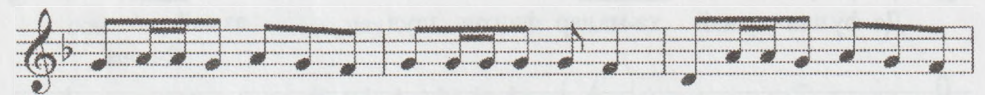
3-хона



4-хона



5-хона



Чаман баҳори хастий ҳама ранги ёр дорад  
Майи майқада бакулли ҳама ранги ёр дорад

Дафу-чангу най ҳама дар фиғон шуд аз вай  
Жому бому сокию май ҳама ранги ёр дорад

# Иккиланжи Ийфор

М.М. ♩ = 100

1-хона

Гул бўл-ма гу-си ю зинг жа-мо -ли -га э-ваз

Сарв ўл-мо-гу-си кад - динг ни - хо - ли - га э - ваз

о - - - - - о - - - - -

-о - - - - - о - - - - - о - - - - -

Бозгўй

2-хона

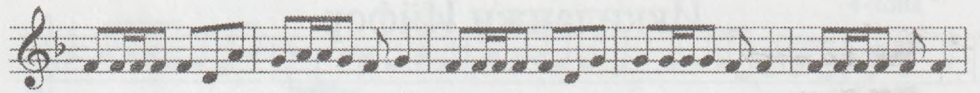
Жонбер са ў-лик - ка не ча-ким

о - би ха-ёт Бўл гу-си ка-чон ла-бингзу-ло -

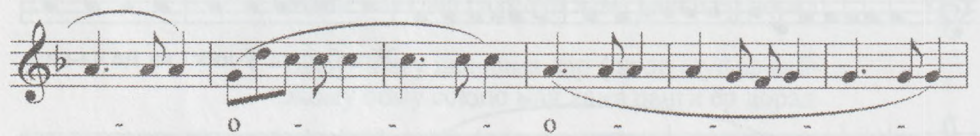
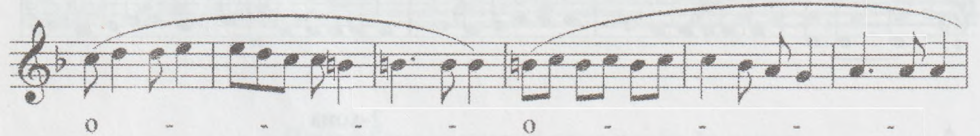
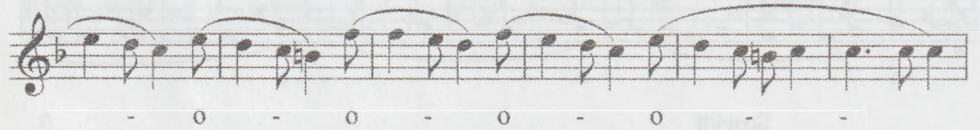
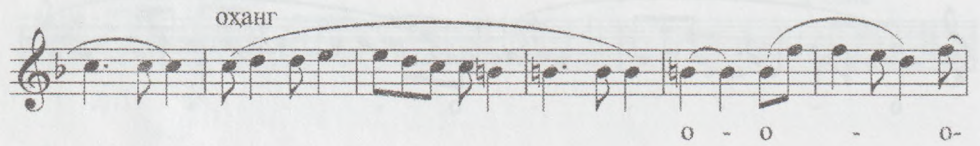
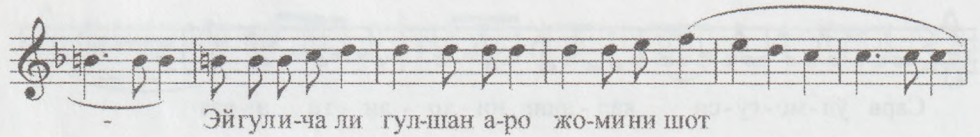
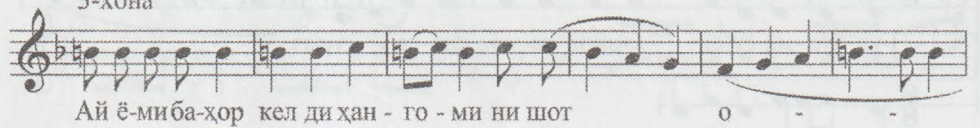
ли - га э-ваз о - - - - - о - - - - -

Бозгўй

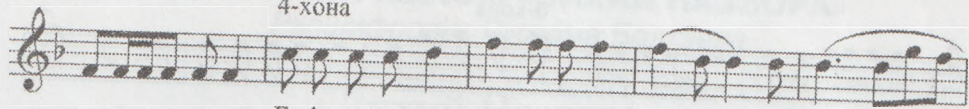
-о - - - - -



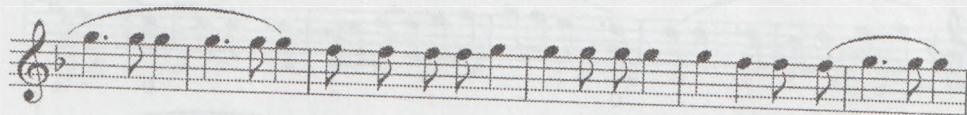
3-хона



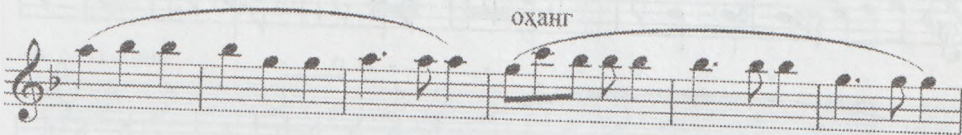
4-хона



Буфа сл-ду-руп ас-ру га-ни - мат бу-кун



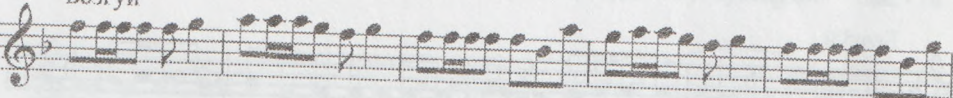
Кимтонг-ла-гакол - ма-гу-сиан - жо-ми ни-шот



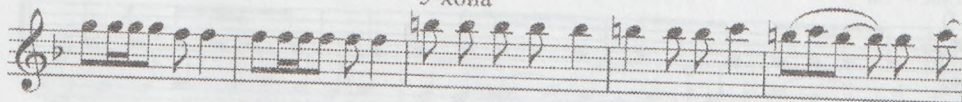
оханг



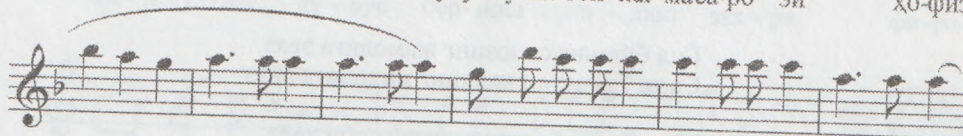
Бозгуй



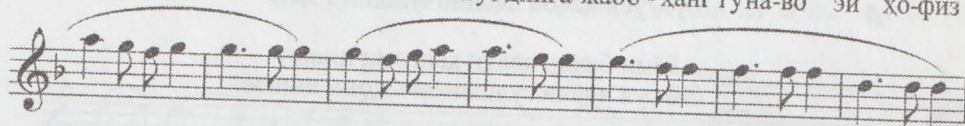
5-хона



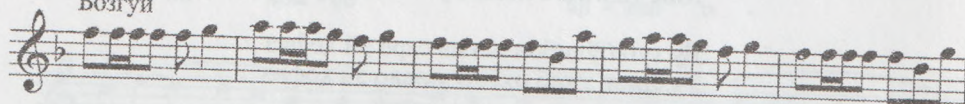
Бутунбуй-ли-бон наг-маса-ро эй хо-физ



Туз динга-жабо - ханг гуна-во эй хо-физ



Бозгуй



6-хона

Базмаҳ-ли-гадил-каш у-ниби-ла жон бер-динг

оҳанг

О-лам да и ло - ҳий минг я - ша

эй хо-физ

Бозғўй

Гул бўлмагуси юзинг жамолига эваз  
Сарв ўлмогуси қаддинг ниҳолига эваз

Жон берса ўлукка нечаким оби ҳаёт  
Бўлгуси қачон лабинг зулолига эваз

Айёми баҳор келди хангоми нишот  
Эй гул ичали гулшан аро жоми нишот

Бу фаслдурур асру ғанимат букун  
Ким тонглаға қолмагуси анжоми нишот

Бу тун бўлибон нағма саро эй ҳофиз  
Туздинг ажаб оҳангту наво эй ҳофиз

Базм аҳлига дилкаш уни била жон бердинг  
Оламда илоҳий минг яша эй ҳофиз

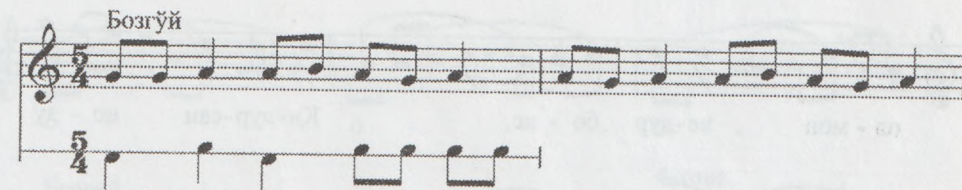
# ДУТАРНЫЙ МАКОМ «ЗИХИЙ НАЗЗОРА»

Расшифровка Рустама Болтаева

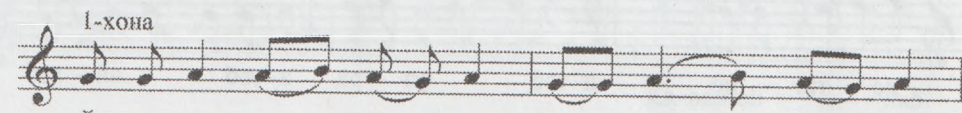
## Зихий Наззора

М.М. ♩ = 90

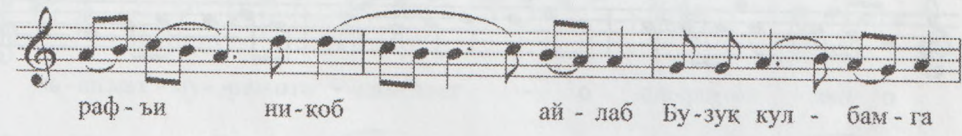
Бозгуй



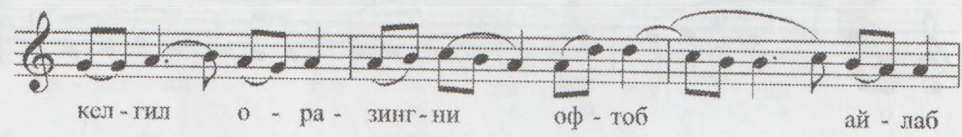
1-хона



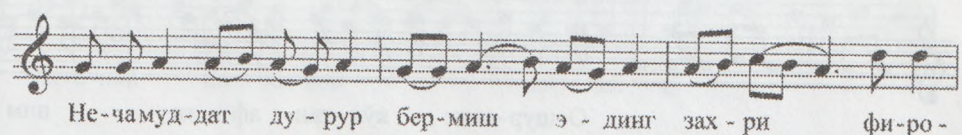
Ў - лар хо - лаг - да ман эй маҳ - ва - шим




раф - ьи ни - коб ай - лаб Бу - зук кул - бам - га



кел - гил о - ра - зинг - ни оф - тоб ай - лаб

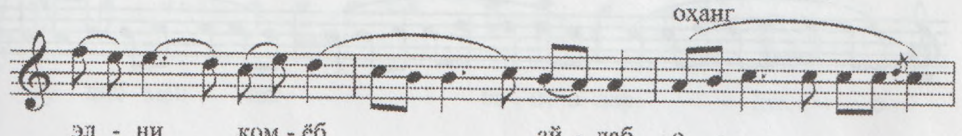


Не - чамуд - дат ду - рур бер - миш э - динг зах - ри фи - ро -




кинг - ни Ма - йи лут - финг би - ла ағ - ёр

оҳанг

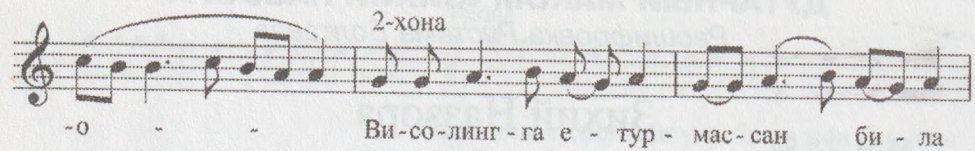


эл - ни ком - ёб ай - лаб о -

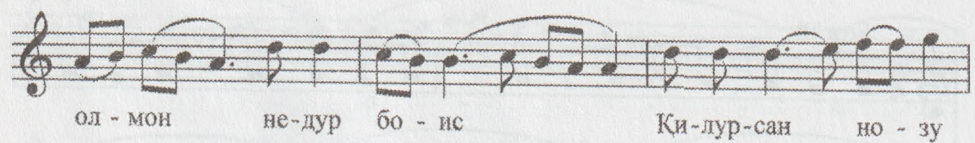


о - - - о - - - о - - -

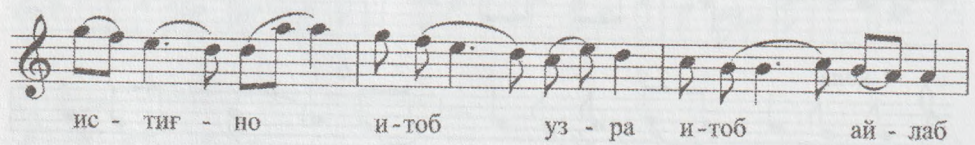
2-хона



-о - - Ви-со-линг-га е - тур - мас-сан би - ла

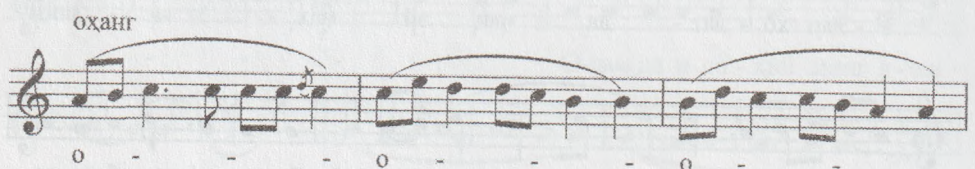


ол - мон не-дур бо - ис Ки-лур-сан но - зу



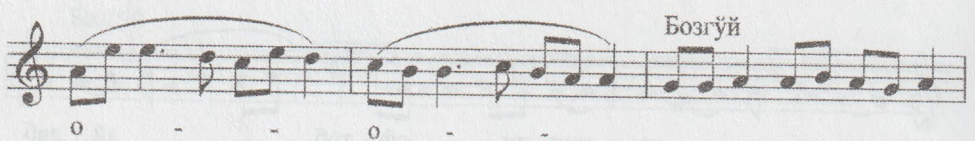
ис - тиг - но и-тоб уз - ра и-тоб ай - лаб

оҳанг



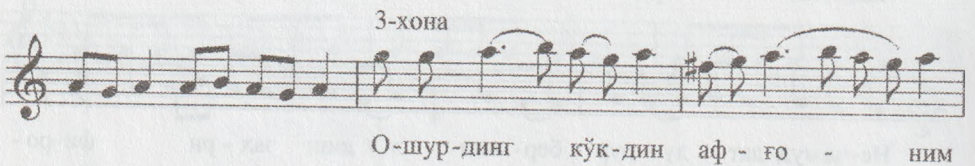
о - - - о - - - о - - -

Бозгўй



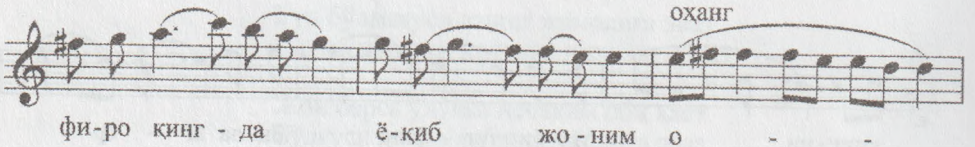
о - - - о - - -

3-хона



О-шур-динг кўк-дин аф - ғо - ним

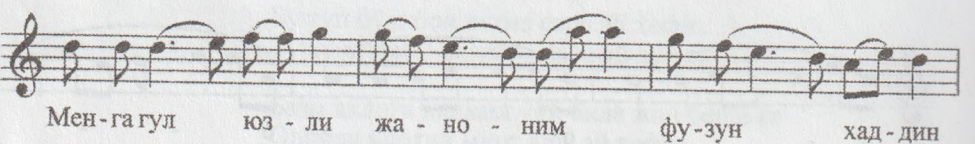
оҳанг



фи-ро кинг - да ё-қиб жо - ним о - - -




-о - - - о - - - о - - -



Мен-га гул юз - ли жа - но - ним фу-зун хад - дин



оханг

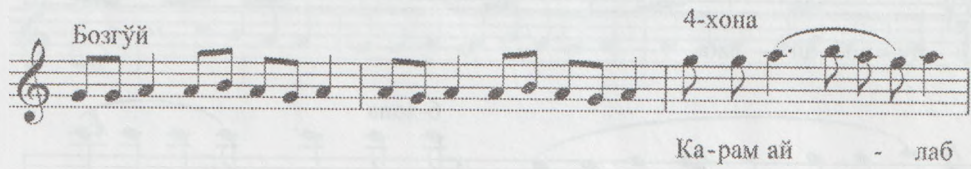


а - зоб ай - лаб о - - - о - - -



- о - - - о - - - о - - -

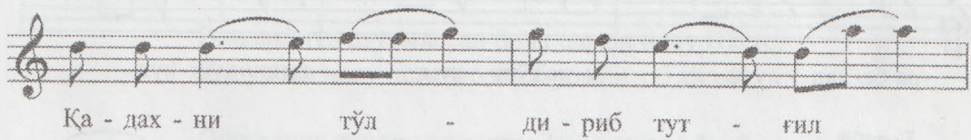
Бозгүй 4-хона



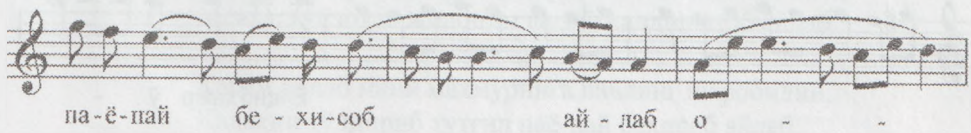
Ка - рам ай - лаб



ма - нимах - му - рин - га лаъ - линг ша - ро - би - дин

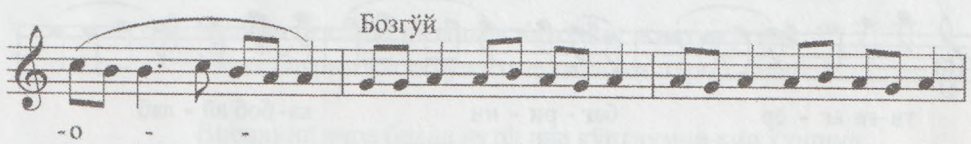


Ка - дах - ни тўл - ди - риб тут - гил



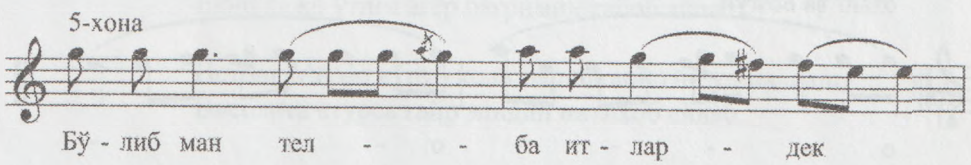
па - ё - пай бе - хи - соб ай - лаб о - - -

Бозгүй

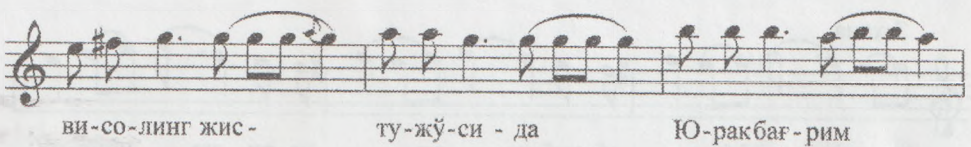


- о - - -

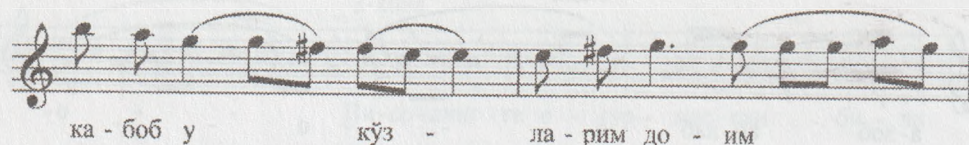
5-хона



Бў - либ ман тел - - ба ит - лар - дек



ви - со - линг жис - ту - жў - си - да Ю - ракбаг - рим



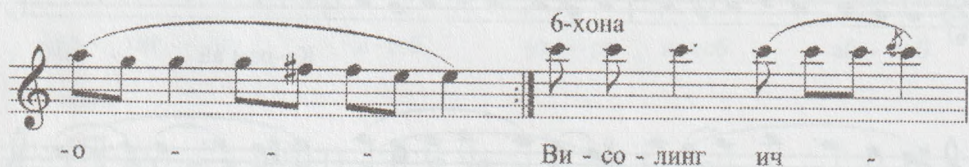
ка - боб у кўз - ла - рим до - им

оҳанг ва Бозғўй



пу - роб ай - лаб о - - - -

6-хона

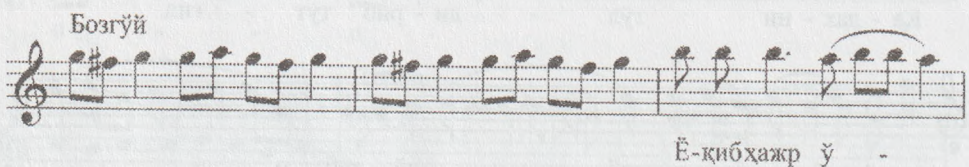


-о - - - - Ви - со - линг ич -



-ра бе-хад лутф и-лақўнг- лум - ниқилхуш-нуд

Бозғўй

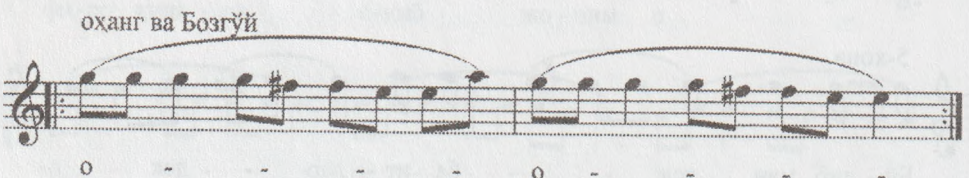


Ё-қибҳажр ў -



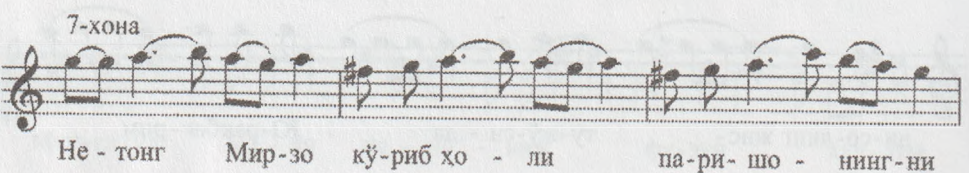
ти-ға ағ - ёр бағ - ри - ни ка-боб ай - лаб

оҳанг ва Бозғўй



о - - - - о - - - -

7-хона



Не - тонг Мир-зо кў-риб хо - ли па-ри- шо - нинг-ни

ул мах-ваш Ви-со-ли - га е-тур-са ғайр э -

ли - дин ин - ти-хоб ай - лаб о -

оҳанг

Бозғўй

о -

Ўлар ҳолатда ман эй махвашим рафъи никоб айлаб  
Бузуг кулбамга келгил оразингни офтоб айлаб.

Неча муддатдурур бермиш эдинг захри фироқингни,  
Майи лутфинг била ағёр элни комёб айлаб.

Висолингга етурмассан била олмон недур боис,  
Қилурсан нозу истиғно итоб узра итоб айлаб.

Ошурдинг кўкдин афғоним фироқингда ёқиб жоним,  
Менга, гул юзли жононим фузун ҳадин азоб айлаб

Карам айлаб мани махмуринга лаълинг шаробидин,  
Қадахни тўлдириб тутғил паё-пай беҳисоб айлаб.

Бўлибман телба итлардек висолинг жистужўсида,  
Юрак бағрим кабоб у кўзларим доим пуруб айлаб.

Висолинг ичра беҳад лутф ила кўнглумни қил хушнуд,  
Ёқиб хажр ўтига ағёр бағримни кабоб айлаб.

Нетонг Мирзо кўруб холи паришонингни ул махваш,  
Висолига етурса ғайр элидин интихоб айлаб.

# Талқини Зиҳий Наззора

М.М. ♩=70

Бозғўй

3/4  
4/8

1-хона

Дар - до - ки жа - хон э - ли - да йўк

шар - ми - сор - лиғ Кўр - ган - лар не

из - за - тим не мен - га бер - ди хор - лиғ

Эр - кан а - бас за - мон э - ли - дин дўст - дор -

лиғ Ях - ши ку - ним - да ҳар ки - ши ким

кил - ди ёр - лиғ Дўн - гач за - мо - на

ай - ла - ди душ - ман ши - ор - лиғ

Бозғўй

2-хона

Хар ким-са ўз ни-го-ри ви-со -

ли зи-мо - ни - да Из-зат ма-йи - ни

оҳанг

нўш э-тар иш - рат за-мо-ни-да о - о -

о - - - о - - - о -

Фар-ёд ким бў - ла ол-ма-дим

аг - ёр со - ни - да Эт-ти-лар а -

эиз рок кў-ру нур халқ ё - ни - да

Ман - дин ки кў-йинг ич - ра че - кар - ман бу хор -

Бозгўй

лиғ

3-хона

Бор-сен а-гар -

чи дахр э - ли - га фо - йик эт - ма рад

Уш - шок а - ро би - либ ма - ни хам со - лик

эт - ма рад Күр - гач бүй - дим а - гар о - шик

ю - зинг - ни эт - ма - рад Ма - гар - чи сух -

ба - тин - га э - мон ло - йик эт - ма - рад

Бу гул - шан ич - ра гул ул э - рур бүй - са

хор - лик Сан - сан са - ри - ри хусн у - за

ша - хан - шах эй ма - сех Гар хүй - лар ка - во -

кнб э - са сан мох эй ма - сех

Ко - мил - га күй - инг үл - га - ли ман - зил - гох

эй ма-сех Му-нис-ни ғам е-тур-ди  
ха-ло-кат - га эй ма-сех Му-нис-ни ғам  
е-тур-ди ха-ло-кат - га эй ма-сех  
Мак-ту-линг - га да-ме ки - ла кўр ғам - ғу-  
сор - лиғ Бозғўй

Дардоки жаҳон элида йўк шармисорлиғ  
Кўрганлар не иззатимни менга берди хорлиғ  
Эркан абас замон элидин дўстдорлиғ  
Яхши кунимда ҳар киши ким қилди ёрлиғ  
Дўнғач замона айлади душман шийёрлиғ

Ҳар кимса ўз нигори висоли замонида  
Иззат майини нўш этар ишрат замонида  
Фарёд ким бўла олмадим ағёр сониди  
Эттилар азизроқ кўрунур халқ ёнида  
Мандин ки кўйинг ичра чекарман бу хорлиғ

Борсан агарчи даҳр элига фойиқ этма рад  
Ушшоқ аро билиб мани ҳам содиқ этма рад  
Кўргач бўлдим агар ошиқ юзингни этма рад  
Ман гарчи суҳбатингни эмон лойиқ этма рад  
Бу гулшан ичра гул ул эрур бўлса хорлиғ

Сансан сарири хусн уза шаҳаншаҳ эй масех  
Гар хўблар кавокиб эса сан мах эй масех  
Комилға кўйинг ўлғали манзилгаҳ эй масех  
Мунисни ғам етурди ҳалокатга эй масех  
Мактулингга даме қилакўр ғамғусорлиғ

# Таржеъбанди Зиҳий Наззора

M.M. ♩ = 100

Бозгӯй

1-хона

Са - фол ич - ра бир жу -  
рва ло - йи - ман - га Э - рур хом  
ге - тий на - мо - йи ман - га

2-хона

Ке - тар - мак - ка худ - бин ли - гим ран - жи - ни  
қа - ни бо - да янг - лиғ

3-хона

да - во - йи ман - га Чу - ман - дер  
па - ри во - фо - си - дан - ман  
Фа - лак - дин е - туш - мас



4-хона

жа - фо - йи ман-га Фа-лак-дин жа -

-фо ет - са эй - муг - бач - ча

Не га-мим сан - дин ўл - са ва-фо - йи ман-га

5-хона

Бу - руи зух - ду тақ - во - -

-ни ай - лаб ши - ор Де - дим ким е -

туш - гай са - фо - йи ман - га

6-хона

Бо - риб хо - на кох ич - ра қил - дим ма -

ком о - - о - -

Бу маъ - ни худ ўл - ди

Бозгуй

ва - бо - йи ман - га

7-хона

Ё - қиб хил - ва - ту зик - ру саж - жо - да - ни

Зу - хур эт - ди хар дам

8-хона

ри - ё - йи ман - га Бу - лар - дин ў -

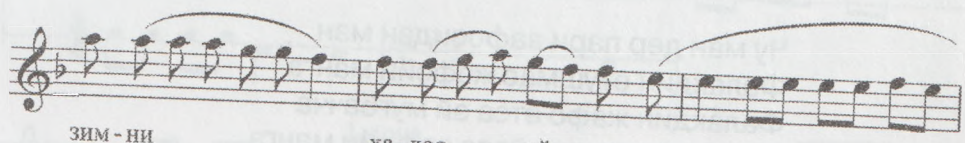
зим - ни ха - лос ай - ла - дим

Ки хо - сил ўл - ғай фа - но - йи ман - га

o



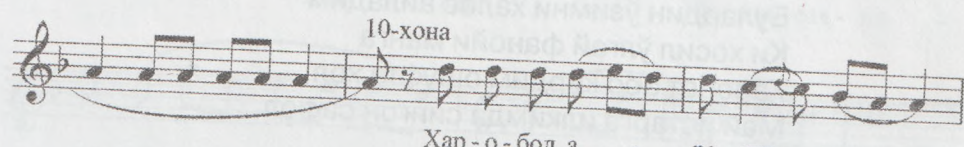
Бу - лар - дин ў -



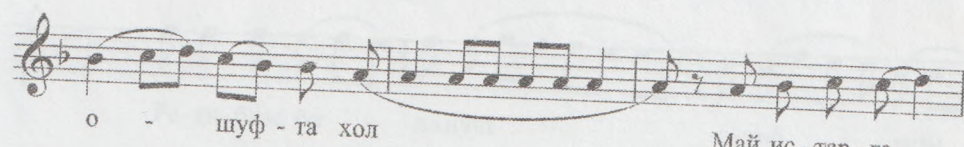
зим - ни ха - лос ай - ла - дим



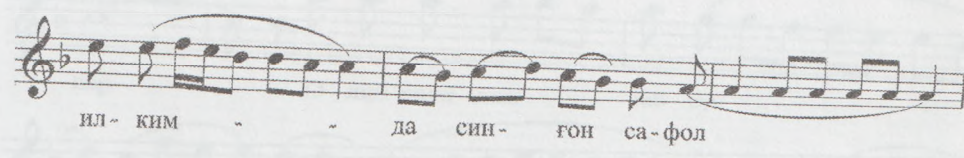
Ки хо - сил ўл - гай фа - но - йи ман - га



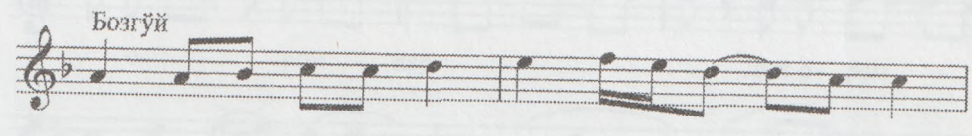
Ҳар - о - бод а - ро кир - дим



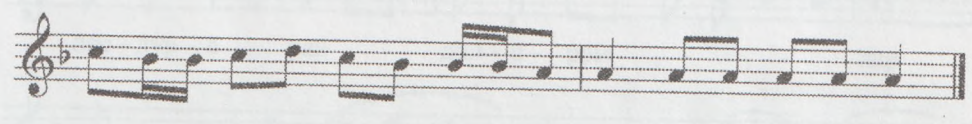
о - шуф - та хол Май ис - тар - га



ил - ким - да син - гон са - фол



Бозгўй



Сафол ичра бир журъа лойи манга  
Эрур хом гетий намои манга  
Кетармакка худбинлигим ранжини  
Қани бода янглиғ давои манга

Чу ман дер пари вафосидан ман  
Фалакдин етушмас жафойи манга  
Фалакдин жафо етса эй муғбачча  
Не ғамим сандин ўлса вафойи манга

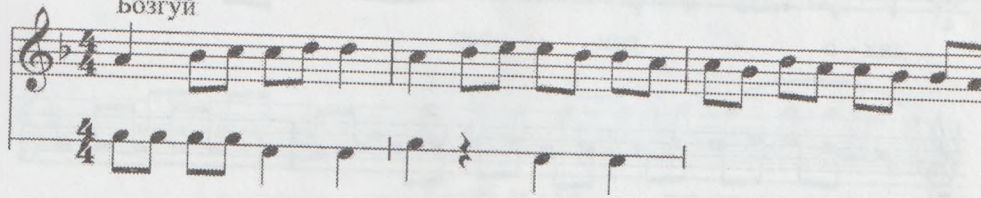
Бурун зуҳду тақвони айлаб шиор  
Дедимким етушгай сафойи манга  
Ёқиб хилвату зикру сажжодани  
Зухур этди ҳар дам риёи манга

Булардин ўзимни халос айладим  
Ки хосил ўлгай фанойи манга  
Харобот аро кирдим ошуфта хол  
Май истарга илкимда сингон сафол

# Қадим хамлик

M.M. ♩ = 90

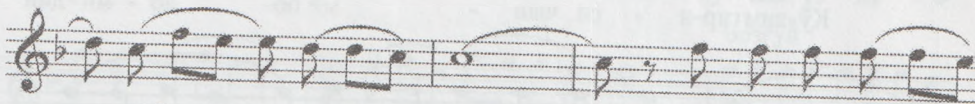
Бозғүй



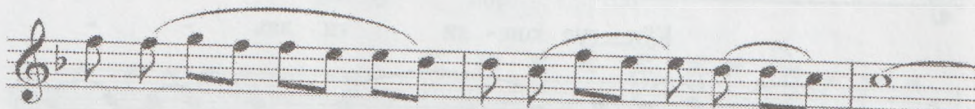
1-хона



Мен-га қил-май ир-сол



пай - ғом - лар Ча - ман саҳ - ни -



-да субх и - ла шом - лар



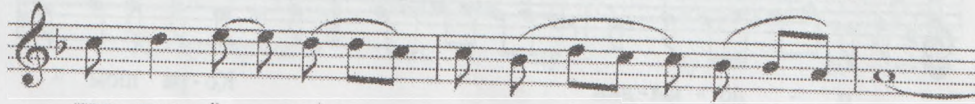
Ра-қи-бим би - лағуш э-тиб жом -



лар О - либ халқ - дин саб - ру



о - ром - лар Дил о - ром -



лар - дур - ё рай дил - о - ром - - лар



Дил - о - ром - лар - дур - ё - рай

Бозгўй

дил - о - ром - лар

2-хона

Кў-зимгир-я - си чаш - ми бо - до - ми - дин

Кўн - гул қон - ли - ги лаъ - -

-ли гул - фо - ми - дин Му - фай - яд -

-ли - ғим зул - фи - нинг до - ми - дин

Мен - га субх - лар фур - қат

о - ло - ми - дин Қо - ра шом -

лар - дур ё - рай ко - ра шом - лар

Бозгўй

3-хона

Ў - қуб аҳ - ли тақ - во

на - мо - зи ри - ё Ту - тиб ўз - ла -

Бозгўй

-ри-ни ко - ми-лу пор - со

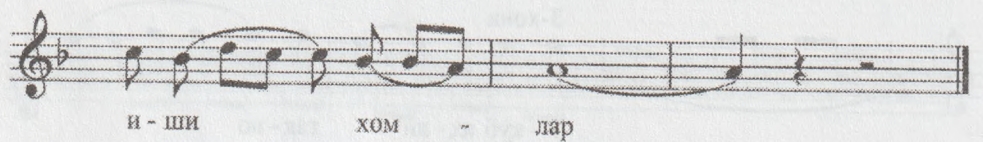
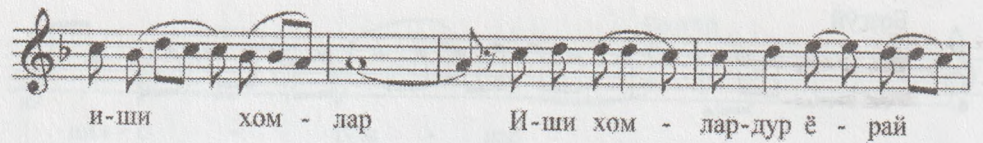
Ти - қиб на - си - я кав - сар - га

кўз бор - хо Қи - лур тар - ки

маъ - шу - ку май до - и - мо

Қи-луртар-ки маъ - шу - кумай до - и-мо

И-ши хом - лар-дур ё - рай



Менга қилмай ирсол пайғомлар  
Чаман сахнида субҳ ила шомлар  
Рақибим била нўш этиб жомлар  
Олиб халқдин сабру оромлар  
Дилоромлардур-ёрай-дилоромлар

Кўзим гиряси чашми бодомидин  
Кўнгул қонлиғи лаъли гулфомидин  
Муқайядлиғим зулфининг домидин  
Менга судхлар фурқат оломидин  
Кора шомлардур-ёрай-қора шомлар

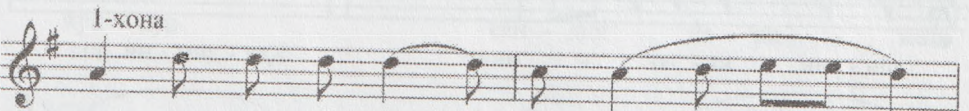
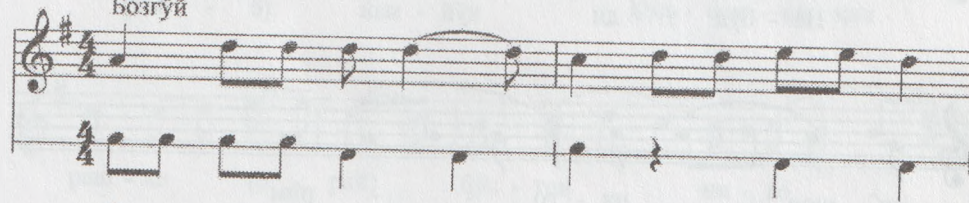
Ўқуб аҳли такво намози риё  
Тутиб ўзларини комилу порсо  
Тикиб насия кавсарга кўз борхо  
Қилур тарки маъшуқу май доимо  
Иши хомлардур-ёрай-иши хомлар



# Талқини Урганж

M.M. ♩ = 100

Бозгўй

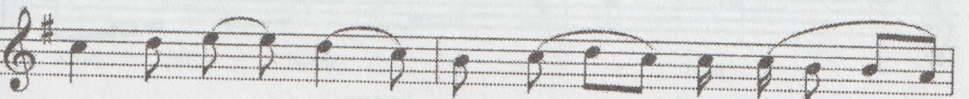


Ис - ти - мо э т шар - хи

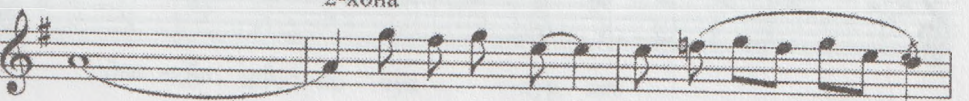


хо - ли зо - рим - ни

Хўб - лиғ са - ри -

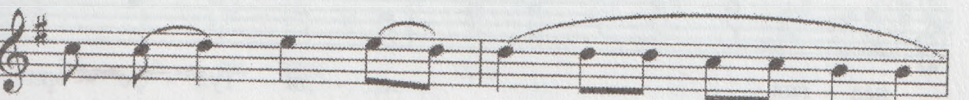


рин - да (ё - рай) сул - тон ни - го -

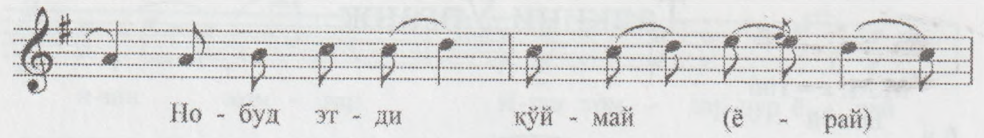


рим

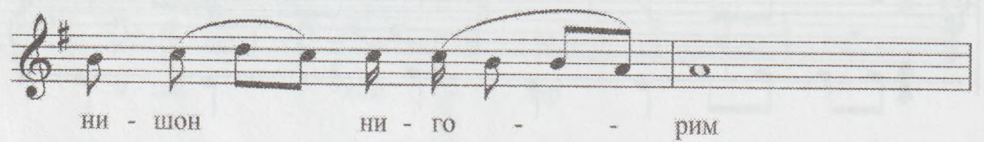
Бел - у оғ - зинг ға - ми



йў - ку бо - рим - ни

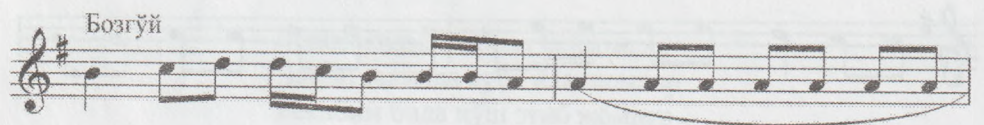


Но - буд эт - ди күй - май (ё - рай)

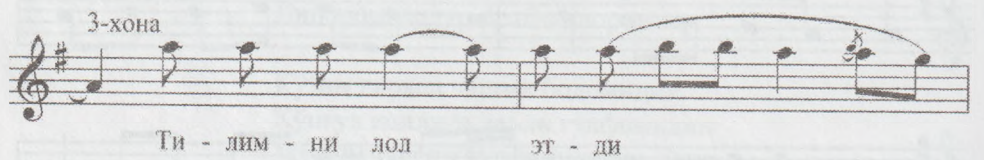


ни - шон ни - го - - - рим

Бозгуй



3-хона



Ти - лим - ни лол эт - ди

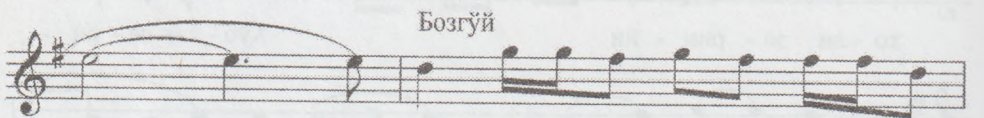


ши - рин ка - ло - - минг Қад - дим - ни дол

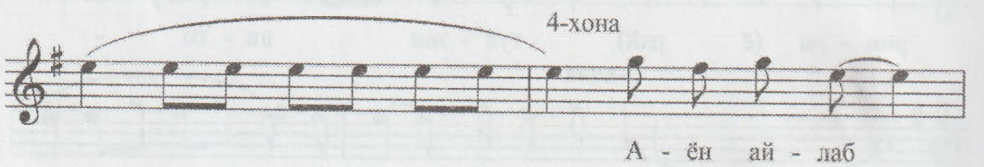


эт - ди (ё - рай) дил - каш хи - ро - минг


Бозгуй



4-хона



А - ён ай - лаб



кел - гил хад - ди гул - фо - минг

Кул - бам - ни қил

раш - ки (ё - рай) бўс - тон ни - го -

Бозгўй  
рим

5-хона  
О - лам ич - ра

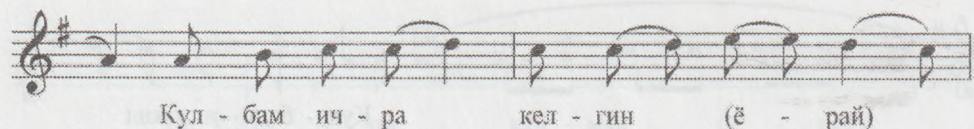
йўқ - дур сан - дин па - ри - ваш

Кўнг - ли - ма со - либ - дур

хиж - ро - нинг о - - таш

6-хона  
Хо - линг не - чук дур деб

эй зо - ри ғам - каш

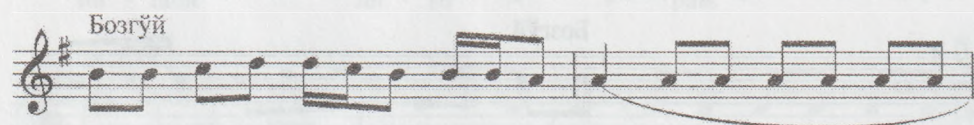


Кул - бам ич - ра кел - гин (ё - рай)



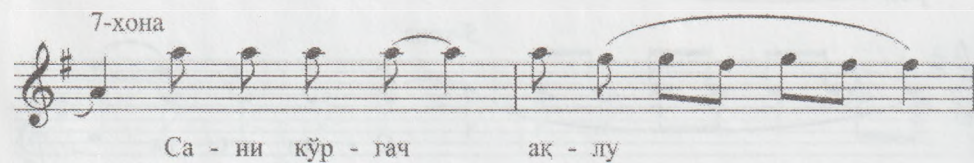
пин - хон ни - го - рим

Бозгўй



Бозгўй

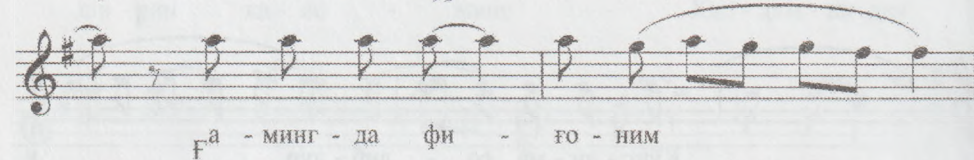
7-хона



Са - ни кўр - гач ак - лу

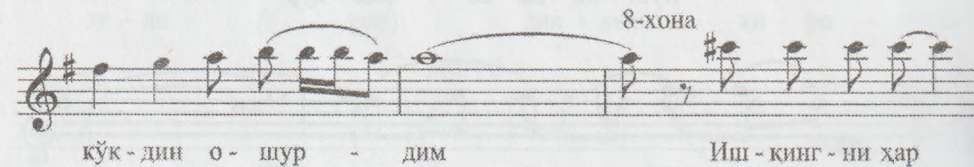


ху - шим чо - шур - - дим

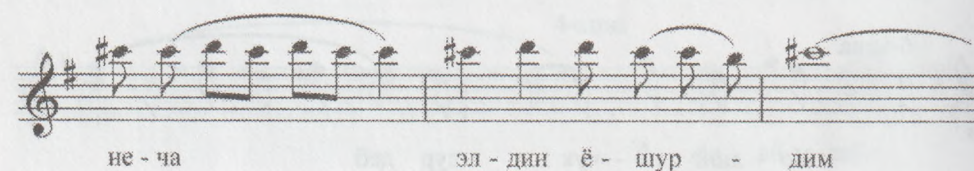


Фа - минг - да фи - го - ним

8-хона



кўк - дин о - шур - дим Иш - кинг - ни хар



не - ча эл - дин ё - шур - дим



Аш - ким эт - ди о - хир

а - ён ни - го - - - рим

а - ён ни - го - - - рим

а - ён  
Бозгуй ни - го - - - рим

9-хона

Ю - зинг - ни эй  
Лай - ли кўр - са хар о -

кил Ак - ли ху - шим бў - лур

Маж - нун дек зо - - - йил

10-хона  
Не янг - лиғ бўл - ма - сун

дил хас - та Ко - мил

О - йи - на - дек

сен - га (ё - рай)

хай - рон ня - го - рим

Истимоъ эт шархи холи зоримни,  
 Хўблиғ сариринда-ёрай- султон нигорим  
 Бел-у оғзинг гами йўқу боримни  
 Нобуд этди, кўймай-ёрай- нишон нигорим

Тилимни лол этди ширин каломинг  
 Қаддимни дол этди-ёрай-дилкаш хироминг  
 Аён айлаб келгин қадди гулфоминг  
 Кулбамни қил рашки-ёрай- бўстон нигорим

Олам ичра йўқтур садин париваш  
 Кўнглима солибдур хижронинг оташ  
 Ҳолинг нечукдур деб эй зори ғамкаш  
 Кулбам ичра келгил пинҳон нигорим

Ойнадек сенга-ёрай-хайрон нигорим  
 Кўнглума солубдур хижронинг оташ  
 Ҳолинг нечукдур деб эй зори ғамкаш  
 Кулбам ичра келгин пинҳон, нигорим

Сани кўргач ақлу хушим чошурдим  
 Ғамингда фиғоним кўкдин ошурдим  
 Ишкингни ҳар неча элдин ёшурдим  
 Ашким этди охир аён нигорим

Юзингни эй Лайли кўрса ҳар оқил  
 Ақлу хуши бўлур Мажнундек зойил  
 Не янглиғ бўлмасун дилхаста Комил  
 Ойнадек сенга хайрон нигорим

# Нақши талқини Урганж

М.М. ♩ = 90

Бозғўй

Musical notation for the instrumental introduction 'Бозғўй'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 6/8 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes.

1-хона

Musical notation for the first vocal line '1-хона'. It is in treble clef with a key signature of three flats and a 6/8 time signature. The lyrics are: Бу ке-ча базм эт - мак ха-вас

Musical notation for the second vocal line. It is in treble clef with a key signature of three flats and a 6/8 time signature. The lyrics are: ай - лаб дил о - ро - минг ке-лур

Musical notation for the third vocal line. It is in treble clef with a key signature of three flats and a 6/8 time signature. The lyrics are: Кўнг-лунг ку-шин сайд эт - га-ли

Musical notation for the fourth vocal line. It is in treble clef with a key signature of three flats and a 6/8 time signature. The lyrics are: зул - финг ки-либ до - минг ке-лур

Бозғўй

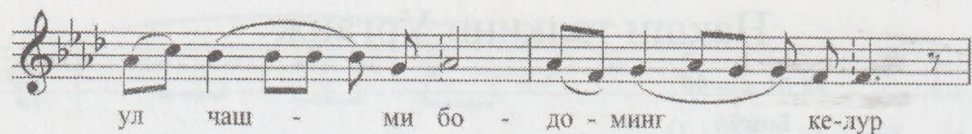
Musical notation for the instrumental interlude 'Бозғўй'. It is in treble clef with a key signature of three flats and a 6/8 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes.

2-хона

Musical notation for the fifth vocal line '2-хона'. It is in treble clef with a key signature of three flats and a 6/8 time signature. The lyrics are: Иш - қи - га бўл - ғач муб - та-ло

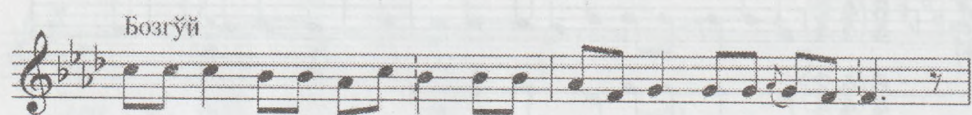
Musical notation for the sixth vocal line. It is in treble clef with a key signature of three flats and a 6/8 time signature. The lyrics are: ғам-гин э-динг шо - му са-хар

Musical notation for the seventh vocal line. It is in treble clef with a key signature of three flats and a 6/8 time signature. The lyrics are: Бу дам ки-йиб гул гун ка - бо

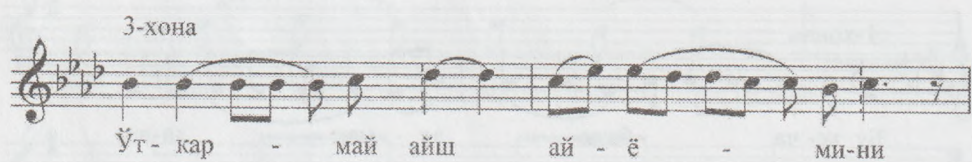


ул чаш - ми бо - до - минг ке-лур

Бозгуй



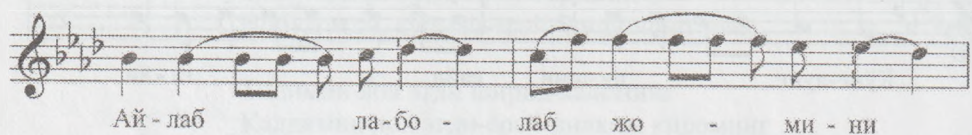
3-хона



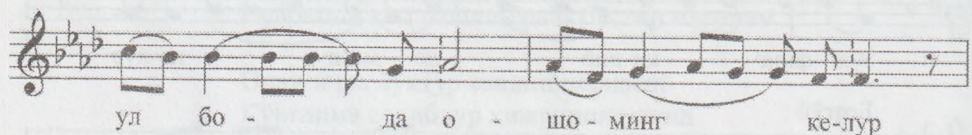
Ўт-кар - май айш ай - ё - ми-ни



бер-моқ у-чун эл ко - ми - ни

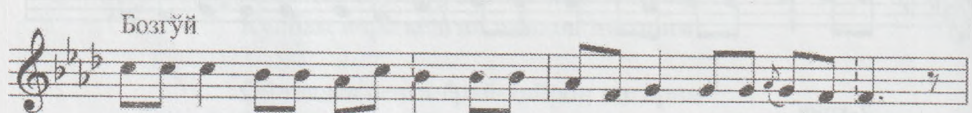


Ай-лаб ла-бо - лаб жо - ми - ни



ул бо - да о - шо - минг ке-лур

Бозгуй



4-хона

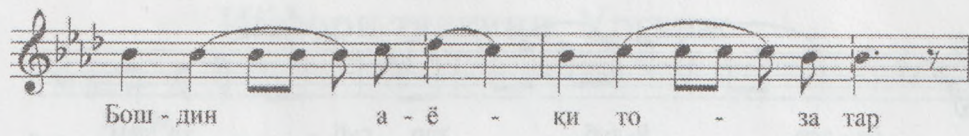


Базм ай - ла - бон шо - му са - хар

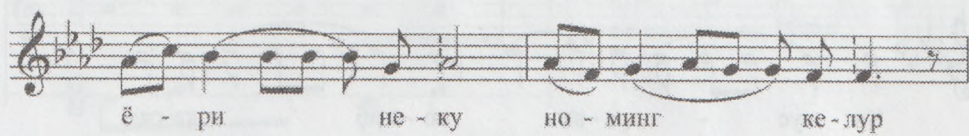


сўр-моқ - ка хо - линг - дин ха-бар



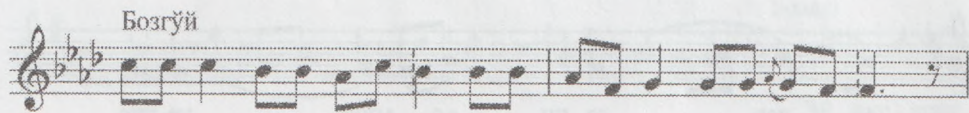


Бош - дин а - ё - ки то - за тар



ё - ри не - ку но - минг ке - лур

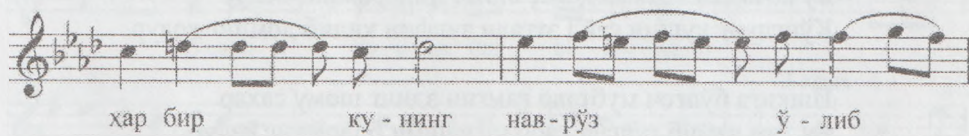
Бозгўй



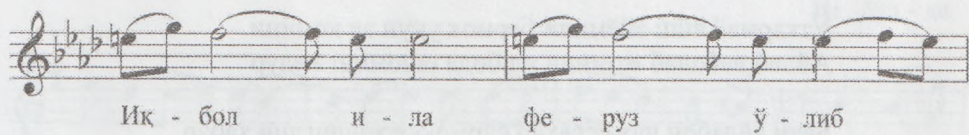
5-хона




Шо-минг да - мо - дам рўз ў - либ



хар бир ку - нинг нав - рўз ў - либ

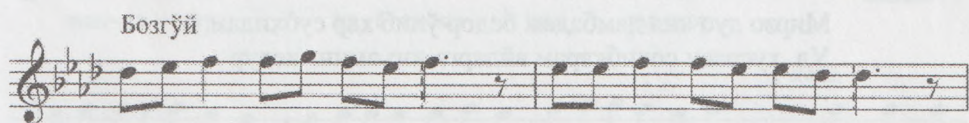


Иқ - бол и - ла фе - руз ў - либ



дав - лат - ли ай - ё - минг ке - лур

Бозгўй



6-хона



Мир - зо ду - о кил дам - ба - дам

бе - дор ў - луб хар суб - хи дам

Ул хус - ра - ви со - хиб ка - рам

ай - лар - га ин - ъо - минг ке - лур

Бу кеча базм этмак ҳавас айлаб дилороминг келур  
Кўнглунг кушин сайд этгали зулфин қилиб доминг келур

Ишкига бўлғоч мубтало ғамгин эдинг шому сахар  
Бу дам кийиб гулгун кабо ул чашми бодоминг келур

Ўткармай айш айёмини бермоқ учун эл комини  
Айлаб лаболаб жомини ул бода ошоминг келур

Базм айлабон шому сахар сўрмоққа ҳолингдин хабар  
Бошдин аёқи тоза тар ёри неку номинг келур

Шоминг дамодам рўз ўлиб ҳар бир кунинг наврўз ўлиб  
Икбол ила феруз ўлиб давлатли айёминг келур

Мирзо дуо қил дамбадам бедор ўлиб хар субҳидам  
Ул хусрави соҳибкарам айларга инъоминг келур

# Ийфори талқини Урганж

М.М. ♩ = 75

Бозғўй

1-хона

Эй хус - нинг

о-либ кўн-гил-дин о - ро - ми са-бот Вай лая-линг

Бозғўй

ў-либ бо-и-си тар - ви - жи ҳа-ёт

2-хона

Не бўл - ди

е-туш - санг бо - ши-ма Хизр ка- би Сан-сиз

Бозғўй

ман-га - дур ха-ё-ти жо- вид ма-мог

3-хона

Ҳар-дам-ки

Бозғўй

ҳа-ё - линг - ни ки-лур-ман эй шўх

4-хона

Ум - ми - ди

ви - со - линг - ни      ки - лур - ман      эй      шўх      Ўл - ган та -

ни - ма ра - вон      ки - рар ши - рин      жо - н(ай)      о -

о -      о -      о -      о -

- Чун ё - ди      зи - ло - линг - ни      ки - лур - ман

эй - шўх

Эй хуснинг олиб кўнгилдин орому сабот  
 Вай лаълинг ўлуб боиси тарвижи ҳаёт  
 Не бўлди егушсанг бошимма Хизр каби  
 Сансиз мангадур ҳаёти жовид мамот

Ҳар дамки ҳаёлингни қилурман эй шўх  
 Уммиди висолингни қилурман эй шўх  
 Ўлган танима равон кирар ширин жон  
 Чун ёди зилолингни қилурман эй шўх

## СОДЕРЖАНИЕ

Уникальному источнику достойное внимание .....	3
О Хорезмской танбурной нотации .....	6
About monographs Dr.Otanazar Matyakubov .....	9
ПРОЛОГ .....	10
ГЛАВА I. Транскультурация Шашмакома из Бухары в Хорезм в XIX веке .....	21
ГЛАВА II. Принципы танбурной нотации .....	51
ГЛАВА III. Методы расшифровки Хорезмской нотации .....	84
ЭПИЛОГ .....	112
SUMMARY .....	115
ПРИЛОЖЕНИЯ	
Факсимилье вокального раздела Танбурного Макома Наво по рукописи Камиля Девани .....	119
Вокальный раздел Танбурного Макома Наво по рукописи Камиля Девани <i>Расшифровка Рустама Болтаева</i> .....	150
Дутарный Маком «Зихий Наззора» <i>Расшифровка Рустама Болтаева</i> .....	213

## ДИСКОГРАФИЯ (CD)

### Из Танбурного Макома НАВО

1. Макоми Наво аз гайри мушкилот
2. 1-я тарона Макоми Наво
3. 2-я тарона Макоми Наво
4. Суворий Макоми Наво
5. Талкини Мустахзод Макоми Наво

### Из Дутарного Макома “Зихий Наззора”

6. Накши Талкини Урганжи

Расшифровка Рустама Болтаева

Исполнители: Рустам Болтаев (танбур, доира)  
Очилбек Матчанов (пение, дутар)

ОТАНАЗАР МАТЯКУБОВ

**ИСТОКИ И ПРИНЦИПЫ ХОРЕЗМСКОЙ  
НОТАЦИИ**

*монография*

Редактор  
*Бахтияр АШУРОВ*

Художественный редактор  
*Равшана ФАТХУЛЛАЕВА*

Компьютерная верстка  
Дилдора ЖУРАБЕКОВА

Технический редактор  
Умидбек ЯХШИМОВ





ОТАНАЗАР МАТЯКУБОВ

ИСТОКИ И ПРИНЦИПЫ  
ХОРЕЗМСКОЙ  
ТАНБУРНОЙ НОТАЦИИ



ISBN 978-9943-20-484-3



9 789943 204843