

В. М. ЗАКИРОВА

Институт искусствознания Академии наук Республики Узбекистан

О НЕКОТОРЫХ РАЗНОВИДНОСТЯХ ГИБРИДНЫХ ЖАНРОВ В УЗБЕКСКОМ КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Обновление жанрового фонда в композиторском творчестве Узбекистана рубежа XX–XXI веков во многом связано с появлением целого ряда «гибридов», образованных путем соединения европейских (симфония, концерт, опера, балет) и восточных (маком, мукам, катта ашула, дастан) музыкальных жанров, взаимопроникновение которых внутри композиции происходит на уровне стиля, формы, драматургии, языка, образно-эмоциональной сферы. Экспериментирование композиторов в данном направлении привело к появлению новых жанрообразований, таких как симфония-маком, концерт-маком, концерт-дастан, телеопера-дастан, полифонический маком (мукам), концерт-балет. В каждом из представленных «микстов» проявляется своя жанровая специфика, определяющая семантику сочинения и влияющая на его внешние контуры, стилевую направленность. В данной статье освещаются некоторые жанровые «гибриды», возникшие в инструментальной музыке композиторов Узбекистана, с целью выявления стабильных и мобильных признаков жанра, степени их влияния на логику композиционного развития. На примере «Полифонического макома» Нуриддина Гиясова и Симфонии-макома Мухаммаджана Атаджанова показан сложный процесс проникновения макомных элементов и, шире, монодийной природы традиционного жанра в полифоническую и симфоническую музыку, приведший к появлению новых жанровых разновидностей. Изучение данных сочинений позволило определить, каким образом произошла трансформация мышления композиторов Узбекистана за последние десятилетия, какова художественная значимость такого рода произведений, доказывающих неизбежность сближения традиций западной и восточной музыкальных культур в контексте национального композиторского творчества, что приобретает сегодня особый смысл, являясь одной из форм сохранения духовно-интеллектуальной связи поколений, преемственности традиций, переосмысленных в контексте современных тенденций искусства.

Ключевые слова: музыкальный жанр, гибридизация, композитор, традиция, форма, драматургия, семантика.

Для цитирования: Закирова В. М. О некоторых разновидностях гибридных жанров в узбекском композиторском творчестве // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 3. С. 130-139.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_130

V. ZAKIROVA

Institute of Fine Arts of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan

ON THE VARIETY OF HYBRID GENRES IN UZBEK UZBEK COMPOSERS' WORK

At the turn of the 20th – 21st centuries the genre fund in the music of Uzbekistan was renovated. This was largely due to the emergence of a number of “hybrids”, formed by combining European (symphony, concert, opera, ballet) and oriental (makom, mukam, katta ashula, dastan) musical genres. Their interpenetration in compositions occurs at the levels of style, form, dramaturgy, language, figurative and emotional sphere. Composers’ experiments in this direction led to the emergence of new genre forms, such as the symphony-makom, concert-makom, concert-dastan, teleopera-dastan, polyphonic makom (mukam), concert-ballet. This “mixes” manifest their own genre specifics, which determine semantics of the compositions, influencing their external contours and style. In this article, we focused on some genre “hybrids” in the instrumental music of Uzbek composers in order to identify stable and mobile features of the genre, the degree of their influence on the logic of compositional development. On the example of the “Polyphonic Maqom” by Nuriddin Giyasov and the Symphony-Maqom by Muhammadjan Atajanov we showed the penetration of maqom elements and, more broadly, the monodic nature of the traditional genre into symphonic and polyphonic music. This complex process led to the emergence of new genre forms – hybrids. The study of

these compositions made it possible to determine how the way of thinking of the composers of Uzbekistan has been transformed over the past decades, identify the artistic significance of such works, proving the inevitability of convergence in the context of national art of the Western and Eastern musical traditions. Today this convergence acquires special significance as one of the forms of preservation of spiritual and intellectual heritage and traditions of the past generations in the context of modern art trends.

Keywords: musical genre, hybridization, composer, tradition, form, dramaturgy, semantics.

For citation: Zakirova V. On the variety of hybrid genres in Uzbek composers' work // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 3. Pp. 130-139.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_130

В современном музыкознании проблема жанрообразования сохраняет свою актуальность и значимость. Обновление уже существующих жанров, пополнение фонда новыми жанровыми образцами все больше привлекает внимание исследователей, вызывая необходимость разобраться в характере и специфике каждого, определить их смысловое наполнение (внутренний код) и перспективность дальнейшего существования в композиторской деятельности, востребованности в исполнительской практике.

Узбекское композиторское творчество в данном отношении представляет собой широкое поле для научных изысканий. Именно здесь на протяжении почти всего XX века шел процесс формирования композиторской школы западного образца, освоения европейских классических жанров и форм, изучения специфики и технических возможностей исполнительских составов. Вместе с тем, многовековое традиционное искусство узбекского народа продолжало свое развитие, сохраняя непрерывную духовную связь поколений.

В результате, в Узбекистане на основе двух традиций, восточной и западной, сформировалось единое культурное пространство [1]. В условиях восточно-западного культурного притяжения отечественные композиторы стали активно экспериментировать с различными жанровыми сочетаниями, создавать оригинальные миксты. Возникли новые жанровые гибриды, представляющие собой симбиоз европейских, преимущественно симфонических, и восточных музыкальных жанров, что явилось настоящим прорывом в области композиторского творчества Узбекистана, показав неисчерпаемый потенциал данных жанров. Стало очевидным, что на первый взгляд полярные музыкальные жанры, формы, целые системы имеют точки соприкосновения и могут успешно вступать во взаимодействие друг с другом, в процессе чего происходит обогащение, наполнение новыми смыслами, а авторы получают возможность реализовывать свои самые смелые идеи.

Тяготение композиторов к гибридным жанрам стало проявляться в середине XX столетия. На начальном этапе развития композиторского творчества соединение традиционных и европейских классических музыкальных жанров и форм осуществлялось в виде частичного включения локального жанра в общую музыкальную канву. В качестве примера можно назвать фортепианный цикл «Прелюдии и фуги» Г. Мушеля, а также целый ряд небольших пьес отечественных авторов: в основу тематизма подобных сочинений положены фрагменты из макамов, катта ашула и других жанров традиционной музыки. Затем начали появляться произведения, в которых различные по природе жанры взаимодействовали «на равных» – как равнозначные участники симбиоза [2, с. 60]. Эксперименты композиторов в этой области привели к активизации глобального процесса «гибридизации» (термин М. Кагана [3, с. 374]) жанров.

Следует отметить, что гибридизация явилась ключевой нарративной стратегией не только в музыкальном искусстве Узбекистана. Данная тенденция обнаруживает себя в самом широком географическом и культурном пространстве. Современные исследователи сходятся во мнении о том, что «найти то или иное направление искусства в чистом, сепарированном от признаков остальных виде – задача весьма непростая» [4, с. 147]. Во многом этому способствует «...общее состояние культуры XX века, которая отличается множественностью точек зрения на мир, мобильностью концепций» [5, с. 170].

На рубеже XX–XXI веков процесс гибридизации жанров приобрел еще большие масштабы. Разнообразие музыкальных опусов вызвало необходимость научного осмысления происходящих в композиторском творчестве новаций. В данном отношении еще большую актуальность и востребованность обрели труды Б. Асафьева, А. Сохора, Е. Назайкинского, М. Лобановой, Ю. Холопова как фундаментальные исследования в области музыкальных жанров. Опираясь на них, современные ученые выстраивают свою концепцию по изучению и разработке теории

гибридных жанров, в особенности касающуюся таких сложных жанровых сочетаний, как макомы, мугамы, мукамы и жанры европейской классической музыки. О разработанности названной сферы музыкознания свидетельствует сформированный понятийный аппарат, то есть выработанные в науке специальные термины, в частности «гибридизация», «ассимиляция», «интеграция», «экстраполяция», «взаимодействие», «взаимопроникновение», «синтез», «симбиоз», «полижанровость», «смещение» [5, с. 170]. С учетом употребления указанных терминов в определенном контексте и подчеркивания в процессе анализа принципиально важных аспектов исследуемого объекта (жанровых микстов) достигается главная, на наш взгляд, задача музыкальной науки – дать всестороннее, глубокое и обоснованное определение современного состояния музыкальной культуры, в которой есть место самым разнообразным переплетениям, взаимодействиям и взаимовлияниям.

Опыт узбекских композиторов по созданию гибридных жанров показывает, что межжанровое взаимодействие в них обрело смысловое значение, то есть стало средством воплощения разнообразных тем и сюжетов, а также инструментом для реализации чисто технических (композиторских) задач. Например, композиторы Узбекистана, соединяя макомы (или иные жанры монодийной музыки) с полифоническими формами (фугой, прелюдией, пассакалией), стремились показать реальную возможность такого синтеза, находя общности во внутренней их природе. К слову, сходные тенденции можно обнаружить в композиторском творчестве соседних республик, в частности Казахстана, где создан свой уникальный гибридный жанр – симфонический кюй, исследованием которого занимается целая плеяда казахстанских музыковедов (Г. Котлова, У. Джумакова, М. Кокишева, А. Абдинуров, У. Джоломанова).

Значительный вклад в создание оригинальных жанровых микстов традиционной (восточной) и академической (европейской) музыки, несомненно, внесли азербайджанские композиторы, изучению творчества которых посвящены работы И. Эфендиевой, Д. Мамедбекова, Р. Мамедова. Достижения азербайджанских композиторов начиная с Фикрета Амирова – создателя симфонического мугама, а также С. Алескерова, В. Адигезалова имели важное значение для композиторов Центральноазиатского региона, в том числе и для Узбекистана. Знакомясь с произведениями азербайджанских коллег, отечественные авторы перенимали опыт по созданию подобных композиций, осваивали их подход к написанию симфонических мугамов. Во всех симфониче-

ских мугамах Ф. Амирова, по мнению Р. Мамедова, обнаруживается использование основных закономерностей и принципов мугамного развития: импровизационный склад музыкального изложения в сочетании с песенно-танцевальными тематическими фрагментами, следование логике развития внутри цикла при сохранении последовательности частей, применение вариантно-вариационного и секвенционного приемов развития музыкального материала [6, с. 89]. Со временем в композиторском творчестве Узбекистана стали появляться свои варианты гибридных жанров, в которых взаимосвязь различных по природе жанров, их взаимопроникновение осуществлялись в разной степени и на различных уровнях.

Однако специальные исследования данной области композиторского творчества в отечественном музыкознании до сих пор отсутствуют, за исключением отдельных статей, в которых анализируются сочинения композиторов, представляющие собой жанровый микст (это преимущественно труды Н. Янов-Яновской, Э. Абдуллаевой, В. Закировой, А. Кутлучуриной). При этом интерес самих композиторов к данной сфере творчества весьма велик и характеризуется смелым экспериментированием как с существующими в музыкальной практике жанровыми симбиозами (опера-балет, симфония-концерт, концерт-поэма, концерт-фантазия), так и с недавно появившимися: телеопера-дастан, концерт-дастан, симфония-маком, концерт-маком, полифонический маком. Гибридным жанрам в области концертной литературы посвящен специальный раздел диссертации автора данной статьи [7], остальные же виды находятся в процессе исследования.

Особый интерес, безусловно, вызывают разновидности гибридных жанров, которые возникли при взаимодействии макома и симфонии, макома или мукама и полифонических форм. Всесторонний анализ такого рода произведений важен для решения целого ряда ключевых задач современного музыкознания. Среди них – взаимодействие разных жанров, распределение функционального значения каждого в этом тандеме, сохранение их имманентных признаков и определение того, что в их жанровом облике отходит на второй план при потере принципиального значения для выражения семантики жанра. Частично ответить на волнующие вопросы мы попытались, обратившись к двум сочинениям, совершенно разным и по жанру, и по стилю, и по характеру работы с музыкальным материалом. Это «Полифонический маком» Нуридина Гиясова и Симфония-маком Мухаммаджана Атаджанова. На примере названных

опусов попытаемся проследить, как процесс взаимопроникновения восточных и западных музыкальных традиций повлиял на трансформацию мышления отечественных композиторов, подняв национальную композиторскую школу на новый уровень.

Одним из ранних и одновременно значимых опытов, в некотором смысле даже грандиозным по смелости замысла и технической реализации композиторских задач можно назвать «Полифонический маком» (1981) Нуриддина Гиясова. Это масштабный фортепианный цикл, в котором получили отражение многолетние искания автора в сфере соприкосновения восточной и западной музыки, выявления возможных между ними общностей, которые проявляются в процессе погружения во внутренний код каждого жанра. Появление столь необычного фортепианного цикла заставило многих отечественных музыкантов по-новому взглянуть на традиционную музыку и современное композиторское творчество, увидеть возможность синтеза восточной (центральноазиатской) монодии и полифонической музыки, способность монодийной мелодики развиваться и преобразовываться при помощи средств полифонического письма.

Ранее попытка соединения монодийных жанров и полифонических форм в рамках фортепианного творчества была осуществлена Акрамом Хашимовым, создавшим первый в республике полифонический цикл «Мукомбеши» (1987). Полифоническая тетрадь включает в себя несколько разнохарактерных пьес, объединенных единой ладовой, интонационно-ритмической природой двенадцати уйгурских мукамов. Иное дело – «Полифонический маком» Гиясова, где 24 фуги (двух-, трех-, четырех- и одна пятиголосная), объединенные в 4 группы (условно – *шубе*¹), неразрывно связаны между собой. Основная мысль, заключенная в теме первой фуги, получает свое дальнейшее развитие во всех последующих пьесах внутри одной группы, а затем преобразовывается, трансформируется в следующих группах – микроциклах, которые, в свою очередь, образуют макроцикл как некое подобие Шашмакома², но представленного в оригинальной авторской версии.

Композитор достаточно условно трактует Шашмаком, воспринимая его как некую модель, первооснову для создания данного полифонического цикла. С точки зрения композиционной структуры сочинение лишь фрагментарно напоминает традиционный жанр. Четыре *шубе* включают основную, или главную, фугу и пять ее производных, или дополняющих. Каждому *шубе* композитор дал название, взятое из первой группы *шубе* вокального раздела макомов:

Сарахбор, Талкин, Наср, Уфар. А производные фуги внутри групп идентичны названиям инструментальных разделов макомов: Тасниф, Тарджье, Гардун, Мухаммас и Сакиль (Рис. 1). В результате Гиясову удалось соединить две традиции исполнения макомов – инструментальную и вокальную, природа которых отразилась и на характере музыкального материала фуг.

Первые фуги микроциклов представляют собой тематическое ядро с характерной ладовой, метроритмической, регистровой составляющей. Следующие за ней производные части развивают главную мысль путем обновления, варьирования, небольшого преобразования основных интонационных элементов фуги.

В сочинении сочетается несколько типов музыкального формообразования: цикличность, внутри которой происходит деление на основные и производные части; выстраивание композиций по принципу АВА1; использование макомного принципа постепенного восхождения к кульминации (ауджу) как достижению высшего просветления, озарения (в соответствии с суфийской концепцией макомов) и затем возврата к изначальной точке (как звуковысотной, так и эмоционально-выразительной). Главная кульминация приходится на *шубе* «Наср» и во всей полноте звучит в пятиголосной фуге «Сакиль Наср». Затем эмоциональное напряжение переходит в заключительное *шубе* «Уфар» и постепенно успокаивается. Гиясов представляет ее в виде треугольника, объясняя логику композиционного строения данного сочинения, как, собственно, и ряда других своих опусов, например концертов-макомов, соответствующим образом (Рис. 2).

Основополагающий макомный принцип развития тематизма хона и бозгуй, суть которого состоит в сопоставлении изменяемого и неизменного разделов, получила свое отражение в данном фортепианном цикле на уровне формы (проявляется при чередовании темы и интермедий), а также на уровне тематизма – распределения изменяемых и неизменных ячеек внутри темы (Рис. 3).

В процессе работе над тематизмом композитор вычленяет отдельные ячейки-мотивы (условно – хона) и, трансформируя их, строит связующие и разработочные разделы композиции. Бозгуй же утверждает основной мотив.

Ладовая организация в цикле имеет принципиальное значение в осмыслении всей горизонтали сочинения. Здесь лад – это не просто звукоряд, а сложно устроенная система взаимоотношений тонов, из которой рождаются новые девятиступенные лады – основной и взаимодополненный (по определению самого Гиясова).

Основной состоит из двух тетрахордов: $1\text{т} - 1/2\text{т} - 1/2\text{т} - 1\text{т}$, построенных от *до* и *фа#* (Пример 1).

Производный от основного лад Гиясов называется взаимодополненным, в котором последовательность тонов и полутонов находится в зеркальном отражении по отношению к основному (Пример 2).

Гиясов очень ловко работает с ладовыми ячейками (тетрахордами, отдельными фрагментами звукоряда), комбинируя их и взаимозаменяя. Все это позволило ему создать 24 фути в едином (!) ладу in C и при этом ни разу не повториться с точки зрения интонационного строя, быть очень разнообразным в сочетании интервалов, мелодических оборотов, ритмических формул.

Образная сфера – концептуально одна из самых сложных для описания и, в особенности, толкования. Строго выверенный, логически продуманный, порой и математически просчитанный музыкальный текст произведения, а также постоянное осознание влияния макомного жанра на идейную концепцию цикла определили характер сочинения. На определение образной сферы произведения повлиял тип ладовой организации, примененной композитором. Поясним: лад в системе макомата – ключевая сторона семантической направленности каждого макома. Как утверждал исследователь узбекской традиционной музыки О. Ибрагимов, «священные мелодии» в первую очередь следует увязывать с понятием «путь» («пути») [8, с. 2], подразумевая духовный путь к Богу через самосовершенствование. Вот почему макомы имеют в своей основе не просто диатонические лады, а «совершенные», по утверждению ученого, звукоряды, символизирующие «путь», направленный к постижению Истины. В целом, каждую футу цикла следует рассматривать как некую грань эмоционального состояния, причем данную условно, будто намеком, без какой-либо нарочитой выразительности. Это скорее *энергетический* настрой для исполнения, нежели конкретный образ.

В совершенно ином ключе написана Симфония-маком (2020) Мухаммаджана Атаджанова: это программный четырехчастный цикл, основанный на хорезмском музыкальном фольклоре и отдельных фрагментах хорезмских макомов. Несмотря на конкретное жанровое определение сочинения, вынесенное композитором в заглавие, следует отметить, что по форме изложения и принципам развития музыкального материала данный опус в большей степени соответствует симфонической сюите или фантазии. Возникает вопрос: в чем же проявляется жанровый симбиоз и какие элементы каждого жанра использованы Атаджановым при создании композиции?

Ответ дает сам автор, отмечая, что «симфония-маком – это условное название, так как всякая мелодия, основанная на национальном мелесе, является макомом». То есть маком для композитора – другое название мелодии. Возможно, этим и объясняется выражение «национальный маком», используемый Атаджановым для характеристики темы, например, первой части Симфонии-макома³: под словосочетанием «национальный маком» автор сочинения подразумевает «национальная мелодия».

Таким образом, мы видим довольно свободную трактовку композитором традиционного жанра, когда в большей степени представлены внешние его стороны, нежели семантика макомов, их внутренняя природа. Атаджанов скорее упоминает жанр, но не воссоздает его в авторской интерпретации. Вместе с тем, нельзя отрицать того, что явные признаки каждого жанра (и симфонии, и макома) композитор представил достаточно разнообразно и художественно убедительно, это проявилось как на уровне формы, так и в характере музыкального изложения материала, его образном строе. Композиционная же драматургия цикла имеет явную близость к макому, проявляющуюся в темповом, регистровом, динамическом оформлении музыкальной ткани. Начинается сочинение с неторопливого движения в низком регистре, которое в процессе развития постепенно набирает темп, охватывает все более высокий диапазон, усиливая эмоциональное напряжение. Проходя через местные кульминационные зоны, достигается главная кульминация – аудж, после чего звучит яркий и апофеозный финал. Подобный тип драматургии, идущий от макомов, распространяется как на отдельную часть (особенно первую), так и на весь цикл.

Одновременно с этим в произведении четко прослеживаются традиции сонатно-симфонического цикла, где первая часть является экспозицией идейной фабулы сочинения, вторая часть – лирическое отступление, а четвертая часть – торжественный финал. Исключение составляет лишь третья часть, в которой на смену жанрово-бытовой музыке (характерной для классической композиции) приходит довольно экспрессивная, стремительная (*Prestissimo*) часть, будто пронизанная элементами мистического присутствия голосов предков как символического отражения подсознательного следования человека тем традициям, которые были заложены в прошлом и хранятся в памяти нынешних поколений. В соответствии с замыслом, Атаджанов подобрал для каждой части Симфонии-макома определенное название (Рис. 4).

Как можно заметить, в сочинении присутствует широкий круг тем и образов, имеющих, на первый взгляд, совершенно различную природу и смысловую направленность. С одной стороны, композитор обращается к историческому прошлому (воссоздает музыкальный образ сокровищницы арийцев), к традиционному музыкальному наследию хорезмийцев, привлекая в качестве тематического материала фрагменты из хорезмского макама Дутох, а с другой – иллюстрирует современное творение человека – фейерверк как символ праздника, искрящийся цветными красками жизни. Несмотря на полярность образов, они органично сочетаются друг с другом, словно композитор передает в музыке все то, что видит и чувствует сам.

Мелодико-ритмическая сторона сочинения основывается на интонациях, присущих узбекской традиционной музыке, в частности хорезмской. Для нее характерно, с одной стороны, гибкость и витиеватость музыкального высказывания, а с другой – поступенность шага с акцентировкой каждого звука, многократная повторность тематических фраз, стремительный взлет и резкая остановка. «Национальное» пронизывает музыкальную ткань Симфонии-макома, являясь ее родным языком, отражением мышления композитора, сформированного национальной музыкальной средой, родной культурой. При этом работа с тематизмом осуществляется самыми разнообразными способами, привлекаются и вариантно-вариационные методы развития, и полифонические приемы письма. В частности, во второй части нередко приемы имитационного изложения элементов темы, а также контрапунктическое проведение сразу нескольких тем (Пример 3).

В результате возникает красочное музыкальное полотно, будто сотканное из множества нитей, тесно переплетенных между собой. Вместе с тем, партитура Симфонии-макома не перегружена сложными комплексами, ее фактура достаточно прозрачна и больше напоминает гомофонно-гармоническую, в которой всегда выделен ведущий голос, излагающий тему, а остальные инструменты оркестра составляют его сопровождение. Временами оркестр звучит как расширенное в тембровом отношении фортепиано, что связано с внутренним тяготением Атаджанова в фортепиано – излюбленному инструменту, для которого написаны многие его известные сочинения. Он мыслит как пианист, отчего и в работе с оркестровым составом сохраняет подход к оформлению музыкального материала в ха-

рактере фортепианной музыки – например, таких ее жанров, как фантазия, рапсодия.

Анализ Симфонии-макома Атаджанова и множества аналогичных гибридных композиций показывает, что проблема жанровой идентификации является чрезвычайно сложной и требует детального изучения, осмысления и толкования. Одним из важнейших аспектов построения теории жанра в узбекском музыковедении выступает проблема национального стиля, которая неоднократно становилась предметом исследования в прошлом и настоящем. И если еще полвека назад понятие национального стиля относилось к ряду тех, которыми «легко и часто оперируют и которые на деле трудно поддаются четкой и убедительной расшифровке» [9, с. 144], то сегодня мы все отчетливее видим, как проявляет себя национальный стиль в контексте узбекского композиторского творчества, какое практическое воплощение он получает в музыкальном произведении.

В отечественной музыкальной науке вопросу национального стиля уделяется особое внимание, так как очевидна значимость музыкального наследия узбекского народа для современного искусства, несомненно его влияние на жанры и формы композиторского творчества, на мелос и ритмику создаваемых произведений. Глобально – это, конечно, проявление национального мышления композиторов, определяющее логику работы с музыкальным материалом, отношение к форме как к «живой» субстанции.

Создавая произведения определенного жанра или жанрового симбиоза, композиторы претворяют в них элементы традиционного музыкального языка, особенности фактурного, темброво-динамического своеобразия народных инструментов. Все это не только наполняет музыку спецификой звучания, определяя ее содержание, круг образов, эмоциональный тонус, но и влияет на жанровое определение композиции, вызывая необходимость сочетания разных жанров для полноценного воплощения в музыке идейного замысла.

В заключение подчеркнем, что процесс гибридизации жанров в узбекском композиторском творчестве достиг заметных результатов, представив музыкальной науке интереснейший материал и открыв широкое поле для научных исследований, высветил многие проблемы внутрижанровой модификации семантики, того генетического кода, который композиторы стремятся разгадать в процессе реализации новых творческих идей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Термином «шуйбе» в восточном музыкознании обозначаются инструментальный и вокальный разделы макомов. При анализе сочинения Гиясова мы используем данный термин с целью подчеркнуть наличие нескольких групп пьес, представляющих собой микроциклы.

² Шашмаком (букв. «шесть макомов») – ведущий музыкально-циклический жанр традиционного искусства узбекского и таджикского народов. Маком – крупный вокально-инструментальный цикл, распространенный в традиционной музыке узбекского и таджикского народов.

³ Из личной беседы автора статьи с композитором.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Рис. 1. Композиция «Полифонического макома» Н. Гиясова

микроцикл-1	микроцикл-2	микроцикл-3	микроцикл-4
Сарахбор Таснифи Сарахбор Тарджеи Сарахбор Гардуни Сарахбор Мухаммаси Сарахбор Сакили Сарахбор	Талкин Таснифи Талкин Тарджеи Талкин Гардуни Талкин Мухаммаси Талкин Сакили Талкин	Наср Таснифи Наср Тарджеи Наср Гардуни Наср Мухаммаси Наср Сакили Наср	Уфар Таснифи Уфар Тарджеи Уфар Гардуни Уфар Мухаммаси Уфар Сакили Уфар

Рис. 2. Графическое моделирование формы сочинения

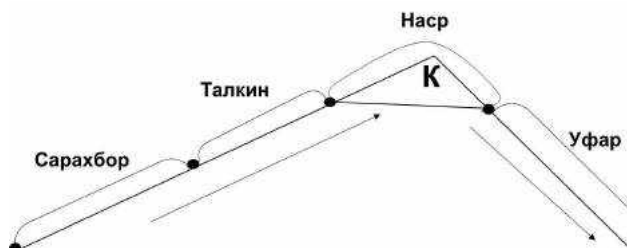
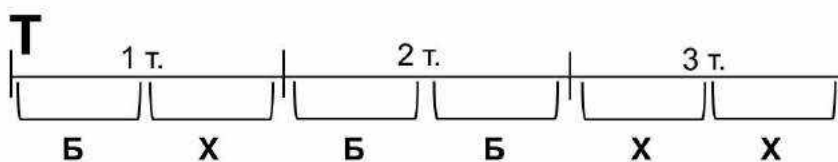
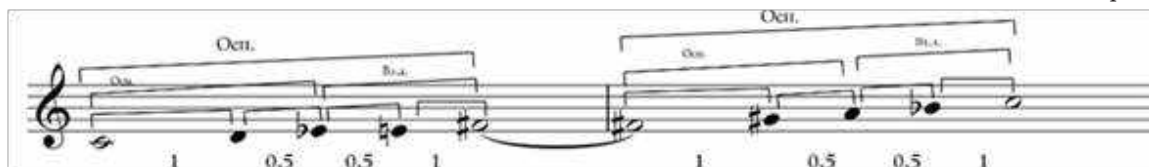


Рис. 3. Схема распределения интонационных ячеек внутри темы



Пример 1



Пример 2



Рис. 4. Строение Симфонии-макома М. Атаджанова

Allegro	●	I часть - «Урганжий» (Орий ганж, дословно «Сокровищница Арийцев»)
Moderato	●	II часть - «Хоразм Дугохи» («Хорезмский маком Дугох»)
Prestissimo	●	III часть - «Оханграбо» («Призвук»)»
Vivo	●	IV часть - «Ёғдулар» («Фейерверк»)

Пример 3
Атаджанов М. Симфония-маком
I часть, фрагмент

The image shows a musical score fragment for the first part of the symphony-maqqam. It includes staves for Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (C. A.), Clarinet in C (Cl.), Bassoon (Bsn.), Contrabassoon (Cbsn.), Horn in F (Hn.), and Horn in C (Hn.). The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The fragment starts at measure 79 and shows various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'a2'.

Схема 1
Композиционное строение макомного цикла



ЛИТЕРАТУРА

1. Янов-Яновская Н. С. Одна культура – две традиции // Янов-Яновская Н. С. Узбекская музыка и XX век. Ташкент: Изд-во лит. и искусства, 2007. С. 213–230.
2. Янов-Яновская Н. С. Национальные традиции и современное композиторское творчество (о становлении восточных композиторских школ) // Янов-Яновская Н. С. Узбекская музыка и XX век. Ташкент: Изд-во лит. и искусства, 2007. С. 58–80.
3. Каган М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л.: Искусство, 1972. 440 с.
4. Сущенко Е. В. Жанровый синтез как типичная особенность искусства: истоки возникновения, направления реализации // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. 2018. № 3. С. 147–151.
5. Самвелян Т. Э. К понятию музыкального жанра и полижанровости (полижанровость в произведениях Ф. Шопена) // Вестник общественных наук. 1999. № 2. С. 9–27. URL: <https://arar.sci.am/dlibra/publication/42704/edition/38249/content?ref=struct> (дата обращения: 28.07.2023).
6. Мамедов Р. Т. Гибридный жанр азербайджанской музыки – «симфонический мугам» // Konservatoriya. 2017. № 3. С. 84–94. URL: <http://konservatoriya.az/wp-content/uploads/2017/09/Konservatoriya-2017-3-84-94.pdf> (дата обращения: 18.08.2023).
7. Закирова В. М. Концертные жанры в творчестве композиторов Узбекистана: дис. ... д-ра филос. по музыкальному искусству (17.00.02). Ташкент, 2018. 145 с.
8. Ибрагимов О. А. Семантика макомов: автореф. дис. ... д-ра иск. Ташкент, 1998. 33 с.
9. Орджоникидзе Г. Ш. Некоторые характерные особенности национального стиля в музыке // Музыкальный современник: сб. ст. М.: Сов. композитор, 1973. Вып. 1. С. 144–181.

REFERENCES

1. Yanov-Yanovskaia N. Odnа kultura – dve traditsii [One culture – two traditions]. In: Yanov-Yanovskaia N. Uzbekskaia muzyka i XX vek [Uzbek music and 20th century]. Tashkent: Publishing house of lit. and art, 2007. Pp. 213–230.
2. Yanov-Yanovskaia N. Natsional'nye traditsii i sovremennoie kompozitorskoie tvorchestvo (o stanovlenii vostochnyx kompozitorskix shkol) [National traditions and contemporary composer's work (on the formation of oriental composer schools)]. In: Yanov-Yanovskaia N. Uzbekskaia muzyka i XX vek [Uzbek music and 20th century]. Tashkent: Publishing house of lit. and art, 2007. Pp. 58–80.
3. Kagan M. Morfologiya iskusstva: Istoriko-teoreticheskoie issledovaniie vnutrennego stroieniia mira iskusstv [Morphology of art: Historical and theoretical study of the internal structure of the art world]. Leningrad: Iskusstvo, 1972. 440 p.
4. Sushchenko Ie. Janrovyy sintez kak tipichnaia osobennost' iskusstva: istoki vozniknoveniia, napravleniia realizatsii [Genre synthesis as a typical feature of art: origins, directions of implementation]. In: Istoricheskiye, filosofskiyie, politicheskiye i yuridicheskiye nauki, kulturologiya i iskusstvovedeniie [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history]. 2018. No. 3. Pp. 147–151.
5. Samvelyan T. K poniatiiu muzykal'nogo zhanra i polizhanrovosti (polizhanrovost' v proizvedeniiaakh F. Shopena) [On the concept of musical genre and polygenre (polygenre in the works of F. Chopin)]. In: Vestnik obshchestvennykh nauk [Bulletin of social sciences]. 1999. No. 2. Pp. 9–27. URL: <https://arar.sci.am/dlibra/publication/42704/edition/38249/content?ref=struct> (date of application: 28.07.2023).
6. Mamedov R. Gibridnyi zhanr azerbaidzhanskoi muzyki – «simfonicheskii mugam» [Hybrid genre of Azerbaijani music – «symphonic mugham»]. In: Konservatoriya [Conservatory]. 2017. No. 3. Pp. 84–94. URL: <http://konservatoriya.az/wp-content/uploads/2017/09/Konservatoriya-2017-3-84-94.pdf> (date of application: 18.08.2023).
7. Zakirova V. Kontsertnye zhanry v tvorchestve kompozitorov Uzbekistana [Concert genres in the works of composers of Uzbekistan]: Ph. D. (Musical art) Thesis. Tashkent, 2018. 145 p.
8. Ibragimov O. Semantika makomov [Maqom semantics]: Abstract of Dr. Sci. (Art) Thesis. Tashkent, 1998. 33 p.
9. Ordzhonikidze G. Nekotorye harakternye osobennosti natsional'nogo stilia v muzyke [Some characteristic features of the national style in music]: collected articles. In: Muzykal'nyi sovremennik [Musical contemporary]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1973. Issue 1. Pp. 144–181.

Закирова Венера Мансуровна

доктор философии по музыкальному искусству, старший научный сотрудник
Институт искусствознания Академии наук Республики Узбекистан
Узбекистан, 100029, Ташкент
z.venera-10@mail.ru
ORCID: 0000-0002-5878-6590

Venera M. Zakirova

Ph. D. (Musical art), Senior Researcher
Institute of Fine Arts of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan
Uzbekistan, 100029, Tashkent
z.venera-10@mail.ru
ORCID: 0000-0002-5878-6590