



Малохат Мухитдинова
Александра Медведева

КЛАСТЕРНЫЙ ПОДХОД К ИЗУЧЕНИЮ МАКОМАТА В СРЕДНЕМ ОБРАЗОВАНИИ

Монографическое исследование

 **LAP LAMBERT**
Academic Publishing

Книга должна быть
возвращена не позже
указанного здесь срока

Количество предъявляемых
вкладов _____

Малохат Мухитдинова
Александра Медведева

Малохат Мухитдинова
Александра Медведева

**КЛАСТЕРНЫЙ ПОДХОД К
ИЗУЧЕНИЮ МАКОМАТА В
СРЕДНЕМ ОБРАЗОВАНИИ**

Монографическое исследование

QIZILTON RESPUBLIKASI O'QUY VA O'RTA
MAKSAUS TALIM VAZIRLIGI CHIRCHIQ DAVLAT
PEDAGOGIKA UNIVERSITETI
AXBOROT RESURS MARKAZI

LAP LAMBERT Academic Publishing RU

Imprint

Any brand names and product names mentioned in this book are subject to trademark, brand or patent protection and are trademarks or registered trademarks of their respective holders. The use of brand names, product names, common names, trade names, product descriptions etc. even without a particular marking in this work is in no way to be construed to mean that such names may be regarded as unrestricted in respect of trademark and brand protection legislation and could thus be used by anyone.

Cover image: www.ingimage.com

Publisher:

LAP LAMBERT Academic Publishing
is a trademark of
Dodo Books Indian Ocean Ltd., member of the OmniScriptum S.R.L.
Publishing group
str. A.Russo 15, of. 61, Chişinău-2068, Republic of Moldova Europe
Printed at: see last page
ISBN: 978-620-0-26432-9

Copyright © Малохат Мухитдинова, Александра Медевева
Copyright © 2022 Dodo Books Indian Ocean Ltd., member of the
OmniScriptum S.R.L. Publishing group

Мухитдинова Малохат Саиджаборовна
Медевева Александра Алексеевна

«КЛАСТЕРНЫЙ ПОДХОД К ИЗУЧЕНИЮ
МАКОМАТА В СРЕДНЕМ ОБРАЗОВАНИИ»
(Монографическое исследование)

ВВЕДЕНИЕ

«Действительно, искусство макома — это бесценное духовное сокровище - на протяжении столетий отразившее глубокие чувства, надежды и мечты, благородные устремления человека»¹

Ш.Мирзиёв

Узбекистан – суверенное государство в Центральной Азии с богатыми вековыми традициями, культурой, искусством. В этом наследии особое место занимает этническое искусство узбекского народа – маком.

Актуальность представленного исследования очевидна и обусловлена рядом аспектов. Одним из них является новый подход в методике преподавания макома на базе средней школы, а также создание новой технологической цепочки в освоении макома как музыкально-этнического и общенационального явления. Для этого предполагается создание кластера как инновационного приёма.

Следующий аспект — это сохранение и приумножение национального сокровища – духовного и культурного наследия нашего народа, первоочередная задача современности. В условиях духовного возрождения, роста национального самосознания проблема фундаментального подхода к изучению классической музыки приобретает важное значение, так как она является одним из составляющих элементов музыкальной культуры Узбекистана. Об этом свидетельствует ряд положений и указы Президента Республики Узбекистан Ш.М.Мирзиёева, направленные на реформирование в сфере музыки и искусства, в том числе, сохранение Шаппакома как основного жанра профессиональной узбекской музыки.

¹ Из выступления Президента Республики Узбекистан Шавката Мирзиёева на церемонии открытия Международного форума искусства макома, 2018 год.

В Постановлении «О мерах по дальнейшему развитию национального искусства макома» (2017 г.) отмечается, что «Национальное искусство макома является неотъемлемой частью культурного наследия узбекского народа своей древней историей, глубокими философскими корнями, неповторимым художественным стилем и богатыми творческими традициями занимает важное место в нашей духовной жизни. Это уникальное искусство, которое развивалось на протяжении столетий благодаря таланту и неустанному творческому труду великих поэтов и философов, композиторов, певцов и музыкантов, популярно не только в Узбекистане и странах Востока, но и в других регионах мира». Безусловно, исследование мастерства и профессионализма в музыке узбекского народа, как и у многих других народов Востока, сложилось ещё в древние времена. Совершенствуясь в течение столетий, искусство макома достигло высокого развития как в исполнительской культуре, так и в бытовавших жанрах вокальной и инструментальной музыки. Музыкально-исторические и теоретические разработки, философско-эстетические взгляды учёных-музыкантов далёкого прошлого всегда вызвали у наших современников большой интерес. В течение более чем одиннадцати столетий учёные с мировыми именами занимались исследованием происхождения, становления и развития макома как уникального явления в музыке. Среди них ал-Кинди и Абу Наср Фараби, Ибн Сина и Сафруддин Урмавий, Махмуд Ширази и Абдулкадыр Марраги, Абдурахман Джамин и Зайнулобидин Хусейни, Нажмиддин Кавкази и Джамал Али Чанги и др.

Как показал теоретический анализ философской, педагогической и музыкальной литературы в период с IX по XI века, великие учёные и музыканты Востока Фараби, Абу - Райхан Бируни, Абу Али ибн Сина в своих трудах обращались к музыке, тем самым признавая её огромное значение в жизни людей.

Основоположник музыкальной науки на Ближнем и Среднем Востоке, великий учёный-эпикологист Абу Наср Фараби (873-950г.г.) в своих трудах

по музыке пользовался термином маком. Его смысловое содержание равно лишь,начальному, то есть понятию высотного расположения тона. Именно такое значение вкладывали в это слово его знаменитые последователи Абу Али ибн Сина (980-1057), Ибн Зайла (XI в.) в своих трактатах по теории и эстетике музыки. Благодаря многоаспектным исследованиям выдающегося узбекского ученого-востоковеда, историковеда и макововеда Исхака Ражабова стало известно, что в середине XVIII в. в Бухаре при дворе хана в творческой практике бастакоров, певцов и инструменталистов сложились (они под названием Шаппаком. Известные бастакоры и композиторы Узбекистана Тилибджан Садыков и Мухтар Ашрафи, Мутал Бурханов и Икрам Акбаров, Тухтасин Джалилов и Юнус Ражаби, Фахриддин Садыков и Камиллджан Джабаров, Дони Закиров и Саиджан Каланов, Фаттоххон Мамадалиев и Орифан Хотамов, Мирсалих Талгиев и Мирхалил Махмудов, Мустафо Бафоев и др. обращались и продолжают активно претворять в своих произведениях жизненные соки макальных источников, добываясь хороших творческих результатов. Если в начале века это были работы информационного характера – нотные сборники и книги (А.Фитраты, М.Харратова, Н. Миронова, В.Успенского, Е. Романовской, Ил. Акбарова), то с середины XX века появляются целые исследования по различным направлениям истории, теории и исполнительства узбекских макомов. Благодаря деятельности Юнуса Ражаби, Исхака Ражабова формируются новое направление в теории музыки Узбекистана – макововедение. Отметим исследования И.Ражабова, В.Беляева, Ф.Кароматилли, Т.Вызго, М.Ахмедова, С.Галицкой, Ю.Плахова, Т.Гафурбекова, О.Матъякубова, Р. Юнусова, О. Ибрагимова, Р.Султановой и др.). Несмотря на широкий спектр рассмотрения аспектов классической музыки «Шаппаком» проблема погружения в классическую музыку в общеобразовательных школах остается недостаточно разрешенной. На современном этапе гармонического развития молодого поколения важной проблемой является преподавание предметом эстетического цикла, которые способствуют постижению детьми целостной

художественной картины мира, развитию ассоциативного мышления. В ходе воспитания музыки происходит процесс «самообогащения личности». Чтобы воспитать у подрастающего поколения способность наслаждаться искусством, понимать и оценивать прекрасное, вырабатывать эстетический вкус, нужно использовать методически целенаправленно организованную работу по развитию музыкального воспитания. Проблема современных учеников состоит в том, что на сегодняшний день большая степень «эмоциональной глухости», невосприимчивости к эстетике, что в дальнейшем приводит к проблемам в обучении. Повышение качества образования должно осуществляться не за счет дополнительной нагрузки на обучающегося, а через совершенствование форм и методов обучения, отбора содержания музыкального образования, через внедрение новых и применение проверенных образовательных технологий, ориентированных не только на передачу готовых знаний, но и на творческое освоение и формирование личностных качеств обучаемых.

Цель исследования - определить эффективные методологические приемы, формы и подходы преподавания музыкально-теоретических основ Шаппакома в школе в процессе становления национального самосознания подрастающего поколения.

В соответствии с целью в работе поставлены следующие задачи:

- определить социально-исторические факторы развития традиционной профессиональной музыки;

- охарактеризовать историческое значение первой записи «Шаппаком» (1934 г.) для последующего изучения классической музыки;

- проанализировать опыт работы ученых-теоретиков и педагогов в области традиционной профессиональной музыки;

- обосновать эффективные педагогические методы и приемы для формирования знаний о макоме, как жанре профессиональной узбекской музыки у учащихся средней школы.

Объектом исследования являются уроки музыки в узбекистанских образовательных учреждениях.

Предмет исследования заключается в анализе теоретических источников, практического опыта учителей музыки, а также научных публикации, теле-радиопередачи и др. **Гипотеза** - применение кластерного подхода при изучении макамата на базе средней общеобразовательной школы - возможно при условиях:

- а) исследования макамов в контексте той культурной среды, где происходило их формирование в определенную музыкальную систему;
- б) уточнения смыслового значения и практического применения термина "маком" и слов данной тематической и ассоциативной групп, наиболее часто фигурирующих в контексте макамата (понятийное поле);
- в) выделения конкретных форм и методов обучения;
- г) кластерный подход как один из методов изучения макама.

Методологической основой исследования являются принципы историзма, объективности, комплексного и целостного подхода к изучаемому явлению, в работе мы опираемся на основные достижения отечественной исторической науки, на труды таджикских, узбекских и зарубежных исследователей по истории и теории музыки народов Востока. В процессе работы использованы сравнительные и музыкально-аналитические принципы. Важной методологической основой изучения развития профессиональной традиционной музыки таджиков «Шашмаком» стало обобщение данных предыдущих исследований, различных гипотез о «Шашмакоме», а также учет социально-исторических факторов. В работе были использованы нотные записи Шашмакома (1924, 1950-1967 гг.), фундаментальные труды и исследования В. Л. Успенского, В. М. Белиева, И. Раджабова и др.

Практическая значимость исследования обусловлена возможностью практического использования полученных в нём результатов в образовательных целях на уроках музыки в средней школе.

Структура работы состоит из введения, основной части, состоящей из двух глав, заключения, списка использованной литературы, приложения.

Во введении обосновывается выбор темы, её актуальность, степень разработанности, научная новизна, определяются цель и задачи исследования, дается обзор источниковедческой базы исследования. В первой главе обосновывается традиционная музыка - маком» представлен краткий исторический обзор развития макамата на территории Средней Азии; данные понятия, названия частей макамов, их виды; ладовая структура макама, строение, форма; влияние великих мыслителей и культурных деятелей Востока на формирование макама, как профессионального жанра восточной музыки; особенности записи макамов. Глава состоит из 9 параграфов.

Во второй главе «Методологические приёмы и кластерный подход к преподаванию теории макама в средней школе» рассматриваются педагогические работы выдающихся педагогов, их новаторские идеи в области методики обучения; определение проблематики преподавания макама в средней школе; разработка приёмов и методов обучения теории макама на уроках музыки. Подробно рассмотрен кластерный подход к изучаемой теме. Глава состоит из 4 параграфов.

В заключении содержатся основные выводы по теме работы.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

КЛАССИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА – МАКОМ.

1.1. Из истории макомов.

С незапамятных времен музыка присутствовала в быту народов Центральной Азии. Мелодии украшали простейшие местные напевы «термен», «голан», разнообразные трудовые, бытовые и обрядовые песни – «сер-опр», «кошник», «ялла» и др. На следующем историческом этапе среди оседлых народов региона зарождаются и процветают не только художественные ремесла, но и привлекают внимание и развиваются литература, особенно поэзия, музицирование и другие виды искусства.

Вопрос формирования профессиональной музыки исходит из устной традиции народов региона сам по себе весьма непростой. Он непосредственно связан с привлечением талантливых выходцев из народа на службу при дворе правителя. Обретение ими специальных умений и навыков, учет накопленного опыта работы коллег старшего поколения, бережное сохранение в памяти и передача ценных достижений юным талантам, наконец, создание новых образов классической музыки становится нормой в привычном обучении «мастер – ученик». С течением времени в городских кварталах, густонаселенных сельских местностях появляются небольшие профессиональные объединения музыкантов для культурного обслуживания населения.

Общезвестно также, что не только воля и желание правителей, но и религиозные ограничения имели большое значение в духовной жизни общества. Более того, они, как правило, были тесно переплетены друг с другом. Многие зависели от отношения правящей элиты к тем или иным видам художественного творчества, в частности, от официальной позиции в музыке и музыкантам. Социальное же расхождение общества оказывало влияние на возможность пользоваться теми или иными благами высокого музыкального искусства своего времени. Безусловно, активный этап

становления профессионализма в музыке в основном был связан с культурной жизнью двора, образованной прослойкой конкретного общества, ее потребностями в творческом потенциале.

Нельзя в этом случае упускать фольклорные песни постепенно превратившие свои собственно прикладные функции. Благодаря умению и мастерству талантливых музыкантов музыка становится той эстетической категорией, которая достойна отдельного слушательского внимания и эстетического (оригинальное сочетание поэзии и музыки, слова и напева, выходящее далеко по красоте певческого голоса и участие эмоционального народного музыкального инструмента создавало благоприятные условия для достижения высокого уровня классики. Важными критериями оценивания профессионализма в музыкальном исполнительстве становятся, наряду с индивидуальным даром, обученность у мастера и степень владения им сложного и разнообразного специального репертуара.

В социокультурных условиях жизни и быта далеких предков народов Центральной Азии закономерный этап формирования профессиональной музыки устной традиции относится примерно к I – II векам, к периоду правления династии Кушан. К этому выводу пришли в историческом искусствоведении республики сравнительно давно. Основанием для этого в основном косвенные источники по музыкальной культуре народов региона: каменные изваяния и красочные настенные изображения на керамических емкостях, терракотовые фигурки с изображением музыкантов, относящиеся к музыкальным инструментам.

Еще раз принять, что на территории Средней Азии вплоть до IX в. термин «маком» не встречается. Однако этот факт отнюдь не опровергает предположения о наличии развитых по форме песенных и инструментальных образцов дворцовой музыки, которые звучали при дворе правителей и в домах привилегированной элиты.

Музыкальное искусство узбекского народа, как известно, является неотъемлемой частью культуры и искусства народов Средней Азии. На

протяжении длительного пути своего развития на родной интонационной основе рождены различные профессиональные формы и жанры творчества. Глубина содержания, тематическое и стиливое богатство музыки бахматара получили наиболее яркое воплощение. В оригинальности способов выражения целого мира художественных идей, человеческих чувств, переживаний и страстей, по силе их эмоционального воздействия ей, по всей вероятности, не найти равных.

В культурных очагах региона уже в раннем средневековье сформировались такие самобытные бесценные музыкальные традиции, что обрести и передавать их последующим поколениям становился для музыкантов и обязанностью, и профессиональным долгом. В стиливом отношении традиционное восточное исполнительство по принципам непосредственно связанное с ним пение и инструментальное исполнительство послужили крепким фундаментом для последующих циклических макомовых структур.

Научно-творческое наследие легендарного певца, инструменталиста, сочинителя и теоретика музыки Барабада, на других языках и наречиях его имя звучит Барбад, Фахлбад, Пахлбад, Фахлиз Марвий, имеет особо важное значение в истории музыкальных культур народов Турана и Ирана, что вдохновенное искусство Барабада воспето в классической поэзии Среднего и Ближнего Востока. Им сочинены были не только свадебные ода-мидхи, но и лирические, исторические, военные песни, посвященные ратным победам. Н наследии Барабада насчитывалось 360 песен, 30 инструментальных мелодий, а также 7 ладов «хуравоний» - что считается своеобразным отражением распространённых на Востоке космологических представлений. Отмечается, что это связано с 360 днями, 30 неделями и 7 днями недели. Как известно, Барабад выдвинулся в качестве профессионального музыканта на Среднем Востоке, и именно в этом качестве вошёл в историю музыки.

В итоге эпохальных изменений в идеологии и общества система Барабада перестала функционировать, хотя, что немаловажно, она оказала заметное

влияние на зарождавшееся впоследствии макомное искусство современных народов Востока. По всей вероятности, лучшие их образцы старинной восточной музыки получили достойное место в структурах персоязычного макомата и даштахов. Все они, естественно, подверглись значительной переработке, обретаю вторую жизнь в новых условиях.

Материально-исторические и теоретические разработки, философско-эстетические взгляды учёных-музыкантов далёкого прошлого всегда вызвали у современников большой интерес, так как в течение более чем тысячелетия эстетический учение с мировыми именами занимались этой сложной проблемой (Сулэйман аль-Кинди и Абу Наср Фараби, Ибн Сина и Сафиддин Кервизи, Мамауд Ширван и Абдулкадыр Марраги, Абдурахман Джами и Абулфатхи Муслим, Нажмиддин Кавкази и Дервиш Али Чанги).

В музыкальной науке и практике народов Центральной Азии термин *маком* в основном обозначал не только ладовые круги. Созданные на их основе собственные инструментальные мелодии и песни также получали название *макомования*. В дворянских условиях исторического прошлого такая развивалась как каноническое и одновременно импровизационно-свободное, строго упорядоченное и вариативно-множественное в простях и сложном виде. Можно сказать, что разработанная Урмави теория «12 макомов» имела, по существу, универсальный характер, поэтому успешно применялась и совершенствовалась на мусульманском Востоке более пяти столетий.

Материальная культура узбекского народа имеет многовековую историю, и она свидетельствует народное, профессиональное музыкальное искусство этой цивилизации. Древняя самобытная культура народов Средней Азии для нас является видом народной и высокообразованной. Об этом красноречиво говорят многочисленные памятники материальной культуры, которые являются драгоценными, сохранившиеся письменные источники, а также исторический факт, несущий в себе следы древнего происхождения. Именно в эти древние века появилось на свет древнейшее музыкально - поэтическое

творчество преимущественно мифологического, героико-эпического характера. Героические сказания, эпические песни наполнены яркими описаниями борьбы мужественных среднеазиатских народов за свою независимость. Создавались циклы легенд о богатырях Рустаме, Синдуре и др. Музыка участвовала и в различных культовых обрядах, связанных с поклонением божествам, описания которых даны в «Авесте» – священной книге древних народов Средней Азии, которая составлялась много веков. Гимны «Авесты» – речитативны, которые состояли из куплетов и повторяющегося рефрена. Обряды, связанные с поклонениями божествам, сопровождался пением и танцами вокруг огня. Первоначально много назывался «парда» и исполнялся круглые сутки. Его первоначальной сюжетной основой был период зороастризма. Родиной зороастризма является верховная река Заравшан, где вечно горят подземные угольные пласты на глубине одного километра. Горят они более трёх тысяч лет. На этом месте есть огнелища тора Чинторта, высотой более 5000 метров. Из сотен пещер этой горы вырываются клубы жёлтого дыма. По преданию, эта гора сожжена богом Ахурамаздой, при сотворении мира, и здесь находится его трон, здесь зародился зороастризм 2700 лет назад.

По зороастрийской религии бог Ахурамазда (Омузда) олицетворяет добро, небесный свод, династию, истину и жизнь, а злой дух Ахриман олицетворяет зло, тьму, ложь, жестокость, войны, землетрясения, стихийные бедствия, смерть. Борьбе и победе добра над злом и посвящена первоначальная тема Парда – Макомов. Арабские завоеватели положили конец зороастризму и стали прославлять исламизм. Были уничтожены храмы разбиты статуи богов, насаждалась новая религия – ислам, но местные население сопротивлялось, постоянно были восстания против захватчиков. Сначала ислам пытались запретить музыку. Но мусульманские богословы понимали, какую роль может сыграть музыка в качестве лучшего средства воздействия на людей, поэтому они допускали её в сферу религии.

Музыка народов на основе искусства городских, профессиональных музыкантов, которые своими корнями уходит в искусство народное. Другая группа музыкантов – традиционная и восходит к доисламской эпохе – это музыка кустарей народов Средней Азии. В ту глубокую старину, когда не существовало религия солнцепоклонников, а затем зороастризм, люди поклонялись божеству неслыханным силам (отсюда – астрология).

Музыка народов, первоначально связанная с культовыми песнопениями и священными танцами солнцепоклонников, со сменой дня и ночи, прошла века, пережила свой кризис, но как бы, доказывая своё происхождение, вплоть до настоящего времени традиционно исполнялась в те же часы и в том же месте. В Бухаре, Самарканде, Анджамане и в других городах средневекового Востока, в специальных помещениях – наккара - ханз над дворцовыми, крепостными или городскими воротами, где происходила смена стражи, на специальных кругах суток исполнялась музыка 12 макомов. Наименование этой композиции показывает, какая роль в оркестре отводилась ударному инструменту – наккара (нагара), своеобразному варианту литавр с перекладными винтами корпусом, обтянутым пузырями или очень тонкой кожей.

Настоящий ритмический ритмический звук наккара передавал усилье - ритмическую формулу исполняемой части макома. Руководителем такого ансамбля в наккара – ханз обычно был опытный, уважаемый музыкант - лидер. Учитель может привести в пример случай конфликта из-за назначения места исполнения в XVI в. По незнанию хранившегося обычая, музыкант не знал был «накара» - игрок на литаврах, но на этот раз им было назначено виртуоза игры на сурине (духовом инструменте типа гобоя) - музыкант. Однако традиции восторжествовали, заготовленный ханский указ был отменен, и кто от века неслыханно было, чтобы сурнайчи не мог стать лидером ансамбля - ханза.

В традициях интерпретации источников сообщают, в какой степени традиции исполнялись все 12 классических макомов:

1. РАХАВИ – играли и пели с зари до восхода солнца
2. ХУСЕЙНИ – играли, встречая появление дневного светила.
3. ИРОК – исполнялся в утренние часы до полудня.
4. РОСТ – играли, пока солнце подходило к зениту.
5. КУЧИК – возвещал о том, что солнце в зените и продолжал звучать до последней дневной стражи.
6. БУСЛИК – исполнялся, вслед за маком «Кучько».
7. УШШОК – играли до того времени, пока солнечный диск не начинал желтеть.
8. ЗАНГУЛЯ – разносился по округе в вечернюю пору
9. ХИДЖАЗ – продолжался до первой ночной стражи.
10. БУЗРУК – исполнялся до полуночи.
11. НАВО – возвещал о наступлении полночи.
12. ИСФАГАНИ – звучал в ночной тиши, в предрассветные часы.

С появлением утренней зари всё начиналось сначала. То, что мы назвали было 12, это, разумеется, не случайно. По предположениям учёных, оно может быть связано с числом месяцев в году, с 12 знаками зодиака. Также не случайно и то, что сообразно делению суток на 24 часа каждый из 12 макомов делился в свою очередь на 2 части или 2 отдела, так называемых «Шорбе». Каждый из этих отделов имел специальное наименование. Всё это не могло быть отделено от того факта, что макомы в средневековом Узбекистане исполнялись круглосуточно. Вполне очевидно, что в средние века такое применение уже полностью пересмысленной музыки придало ей значение курантов. Она перестала играть некогда принадлежавшую ей культовую роль. Выйдя из стен храмов, словно для того, чтобы не забывали её происхождение, эта музыка, где бы она ни звучала – над крепостными стенами или на торжественных празднествах – должна была исполняться с определённым церемониалом.

В последние времена и в связи с историческими событиями уже давным-давно были забыты многие мифологии, учение о борьбе Ахурамазды с Анграманью, когда солнцелюбивый стремился своими молитвами и воспеванием одержать победу животворящего Солнца над враждующим с ним Мраком. Но, тем не менее, из века в век по всей Средней Азии, в частности ставшей мусульманской страной, по-прежнему лились мелодии этой-той непонятной пираты – макомов. После ухода последней дневной стражи с городских стен, когда солнцу грозило вечернее угасание, чтобы встретить его в борьбе с надвигающейся ночью разносились бравадные макомы Ироков и Бусликов, которые своей музыкой «...вызывают в сердцах некое неустрашимое и храбрости...». В самые тяжёлые часы борьбы полурочно, вопреки современной нам логике, требующей покоя, из макомов «...раздавался «...героический маком БУЗРУК, возбуждающий в сердцах между военных полководцев...». Затем шёл полуночный маком Наво, с характерной «бесстрашией» в борьбе...». Кого с кем? Солнца с ночью, а может быть и побуждало её, несень, торжествующие звуки макома Хусейни, который означал победу и мелодичные макомы утра – Ирок и дня – Рост. Эти макомы являлись своего рода оазисом, снова озарённого живительными лучами макомов. Такое понимание первоначального, внутреннего, смыслового содержания макомов раскрывает нам смысл сведений о сохранившемся макомовом делении средневекового быта, который своей театральностью представлял исполнение макомов ещё раз подтверждал их происхождение из народной музыкальной культуры. Каждый маком не только был приурочен к определённой временной сутки, но и требовал от своих исполнителей определённых, различных по цвету одежд и в соответствующем им «фракционной (цветовой)» Так, например, маком Ирок исполнялся музыкантами в белых одеждах при наличии белого занавеса, а дневной маком Рост – в зелёных и жёлтых одеждах музыкантов при жёлтом занавесе. До полуночи макомов не было, который требовал от оркестрантов и певцов красных одежд и именно же цвета занавеса, а выступавший ему на смену после

получили Наво, ш... в тёмных халатах и с соответствующим знаком парда. Прошёл века, канонический порядок чередования декораций в костюмов стал не так строго соблюдаться. Полное непонимание пением забытого первоначального их смысла, равно как и всей этой церемонии приводило к перестановкам, к исполнению того или иного макома уже на определённом времени, к которому оно ранее строго и точно было приурочено. Забыты были и декорации. До сих пор в устных преданиях встречаются указания, что в древние времена музыкально-вокальные песни звучавшие на празднествах, исполнялись в специально отведённых для пения и музыкантов местах, закрывавшихся особыми занавесами, которые именовались «ПАРДА». Занавес открывался, когда начиналась новая песня, в закрывался, когда она оканчивалась. А в старинных рукописях и трактатах по музыке указывается, что каждый цикл пес носил название «парда», то занавес. Примерно с VIII в. после завоевания и усиления влияния арабских термины «парда» стал заменяться арабским словом «макам». В бухарском произношении «МАКОМ», дословно значит – место, местопребывание музыкантов и певцов, исполнявших циклы мелодий. Эти мелодии объединены общей идеей и эмоциональным душевным состоянием человека и выражены в звуках музыкальных инструментов, пении певцов. Слово маком понимали ещё и как «место» на грифе, т. е. лад. Перемена наименования знаменовала потерю утрату общественного значения парда. Теперь термин «парда» означал понятие «лад» на узбекском языке.

В период с IX в. по XI в. великие учёные и мыслители Востока такие как Фараби, Абу-Райхан Бируни, Абу Али Ибн Сина в своих трудах обращались к музыке, тем самым признавая её огромное значение в жизни людей. В это же время в творчестве придворных музыкантов и поэтов основным жанром были (ода), прославлявшая правителя, но кроме того, сочинялись также песни отражавшие перемены взгляды и настроения, а иногда и сатирического нота (Рудаки). В это время возрастает интерес к старинным эпическим легендам и преданиям (Фирдоуси). По произведением известных поэтов можно судить о

... флейта, уд.

... в Средней Азии становится ареной жестоких войн. Рушатся древние стены древних городов, и вместе с ними исчезает традиция ... И лишь со второй половиной ... в объединением Средней Азии под властью Амира Темура ... музыкальное искусство. пышные придворные церемонии ... и др. Расширилась музыкальная жизнь в среде ... музыкальные инструменты. В период правления Улугбека наступил ... Улугбек покровительствовал ... в музыке всё больше проникают элементы народного ... Улугбек покровительствовал ... Великий Навои, который сам был ... также создаёт поэтические произведения и ... Музыка в понимании Навои, должна ... неразрывно связанной с жизнью народа, ... «мелодичный». В своих ... Навои сравнивает с пением, который передаёт в своих «звучных» ... Многие произведения ... Постепенно в течение многих веков на ... профессиональные ... макомы, имевшие древнее ... различными элементами народного искусства. ... сформировались в XVIII столетии.

Как известно, слово «маком» происходит от арабского «Маккам», что переводом означает «место», «стоянка», «позиция». В общем контексте развития традиционного музыкального искусства народов Ближнего Среднего Востока маком (маком) выступает одним из основополагающих понятий.

Классические формы музыкального творчества народов Востока, исторически и типологически сходны между собой, в музыкальных культурах стран азиатского континента можно встретить немало, в их ряду немаловажное место. Узбеки и таджики именуют его маком, уйгуры — туркмены — мукам, турки — макам, азербайджанцы и армяне — мутам, иранцы — семагмавом переводят на родной язык — дастах.

Применительно к музыке слово «маком» первоначально означало конкретный жанр и образец сочинений, а место извлечения звука. То есть имелось в виду положение пальца музыканта на грифе струнного инструмента, то есть лапок. В процессе развития творчества исполнителя, обогащения научно-теоретических знаний и представления значение этого термина и его смысловая нагрузка расширяются. Хотя понятия были логически связаны с исходным, привычка использовать один и тот же слово в различных смысловых значениях привела к его многозначности. В этом не трудно убедиться при желании выделить из этого длинного ряда основные понятия. Ибо термин «маком» использовался для обозначения следующих понятий:

- тон
- опорный тон
- звуковое построение
- ладовая организация
- форма, конструкция
- вид творчества, жанр

Инструментальные пьесы

психические локальные образцы

на основании предположения, основанное на закономерностях

...применении, созданные на основе определённых тонов

...иногда с ним мыслями и прочее...

Развитием музыкальной науки на Ближнем и Среднем Востоке, в частности, занимается Абу Наср Фараби (873-950) в своих трудах по музыке. Впервые термином маком. Его смысловое содержание равно лишь тому, что мы называем высотой тона. Именно такой высотой тона есть понятие высотного расположения тона. Именно такой высотой тона является это слово его знаменитые последователи Абу Али ибн Сина (1013-1037), Ибн Зайн (Xlv) в своих трактатах по теории и эстетике

[illegible]

Важно отметить, что в теории музыки Востока, термин маком не имеет равновесного смысла, а стал удобным и для обозначения мелодий и ритмов в автономном ладу. Предположение о том, что такого рода лады в европейской форме, не лишено оснований, лишь к XIII веку в Европе маком, сочинитель и теоретик музыки Сайфулдин (1161-1204) сумел привести в порядок общую структуру

разрозненных ладовых построений. В результате из общего числа музыкальных конструкций ровно 12 составили список титулованных макомов, последующие периоды, проживавшие на обширной территории Центральной Азии, Ирана и Азербайджана такие знатоки макомов, как Махмуд ибн Шариф Хаджа Абдулгалир Марраги, Абдурахман Джамил, Зайнуллабиддин Хусейн Нажибиддин Кавабиди, Дервиш Али Чанги и другие внесли большой вклад в разработку универсальной общевосточной системы «12 макомов».

Макомы формировались из многовекового научно-творческого опыта эстетических исканий на материале местного фольклора и профессиональной музыки в устной традиции, в сходных историко-культурных условиях. В следующем историческом этапе получившая широкое распространение система «12 макомов» оказалась в кризисном положении. По все вероятности, главной причиной этого послужила оторванность старой теории от новой творческой исполнительской практики на местах. В итоге, под небольшим промежуток времени произошли характерные, повсеместные самобытные макомные образования.

Благодаря многовековым выдающимся исследованиям великого узбекского ученого-востоковеда, историковеда и макомоведа Насира Раджабова стало известно, что в середине XVIII века в Бухаре при дворе хана в творческой практике бастакоров, певцов и инструменталистов сложился цикл под названием Шаппаком. Поэтому этот фундаментально-позитивный цикл в равной мере носит название Бухарские макомы или Бухарский Шаппаком. Кстати, и у других мусульманских народов в сулбах макомов искусства примерно в этот же исторический период активизируются процессы кардинального обновления макомно-магамных форм и стилей.

На протяжении столетий макомную музыку перерабатывали мастера высочайшего достойным признанием, ученикам. В Бухарском ханстве они были представлены циклом Шаппаком, в Хивинском ханстве - шестью с именами макомов, в Ферганской долине и Ташкентском оазисе разрозненными

и инструментальными образцами. Их корни едины, истоки идентичны и пути развития взаимосвязаны, закономерности общие, эстетические ценности, критерии высокопрофессиональные.

1.1 Система «Двенадцать макомов».

Получившая в центре внимания средневековой музыкально-теоретической науки Ближнего и Среднего Востока цикл «Двенадцать макомов» представляет собой сложную многосоставную музыкально-теоретическую систему. Напомним, собственно, 12 макомов, она вбирает в себя как макомные образования как 24 шубе, 6 овозе, 3 ранга и так называемые «макомные».

Несомненно, совершенных ладовых построений, которые получили свое название следующие:

- 1. Маком «свадиффиние»
- 2. Маком «синави», «амгодино»
- 3. Маком «ахисини Абу Салик»
- 4. Маком «аравиндиль», «сигиниль»
- 5. Маком «ина саб-динное»
- 6. Маком «географическое наименование»
- 7. Маком «осадий дуку»
- 8. Маком «аюмковичин»
- 9. Маком «название страны»
- 10. Маком «тород в Иране»
- 11. Маком «(или Кучин) - «бросать вниз»
- 12. Маком «беландиль», «сепинский»

В этой древней системе «Двенадцать макомов» являлись одним из высших этапов нематематической цивилизации в науке и музыке, поскольку в ее развитии практические во всех регионах с развитой культурой. Конечные макомные образцы музыки занимали особое место в культурной жизни дворцов. В рациональной музыке,

рождённой творческой деятельностью местных профессиональных музыкантов-сочинителей и исполнителей, обнаруживается общность интонаций, в ярких мелодических оборотах, ритмических формах закономерностях вокальных и инструментальных форм музыки. Также инстинктивного можно найти в мире идей и образов арабо-персско-токовидной поэзии, которая лежит в основе вокальной музыки восточного макомата, в получило глубинное звуковое воплощение художественных идей и ощущений души человека через образы, его чувства, настроения, переживания.

Одной из основных структурных единиц, которая формирует звуковое пространство макома, считается шоубе. Этот термин арабского происхождения, в переводе означает «часть», «раздел», «система». В средневековой системе «Двенадцать макомов» шоубе выступает в качестве составных разделов макомных ладовых образований.

Первоначально шоубе макомов выступали в роли их основных звуковых доладовых построений. В составе системы «Двенадцать макомов» система теории музыки Востока всего 24 шоубе. Звуковой состав каждого из них колеблется от двух до десяти ступеней.

Шоубе названной системы представляет нижеследующую картину:

1. Дутох
2. Сегох
3. Чортох
4. Панджтох
5. Аширан
6. Наврузи Аджаб
7. Махур
8. Наврузи Хоро
9. Наврузи Бяёти
10. Хисар
11. Нухуфт

12. Ушан
13. Асех
14. Наврузи
15. Махур
16. Руби
17. Асех
18. Ушан
19. Асех
20. Наврузи
21. Махур
22. Руби
23. Асех
24. Ушан
25. Асех
26. Наврузи
27. Махур
28. Руби
29. Асех
30. Ушан
31. Асех
32. Наврузи
33. Махур
34. Руби
35. Асех
36. Ушан
37. Асех
38. Наврузи
39. Махур
40. Руби
41. Асех
42. Ушан
43. Асех
44. Наврузи
45. Махур
46. Руби
47. Асех
48. Ушан
49. Асех
50. Наврузи
51. Махур
52. Руби
53. Асех
54. Ушан
55. Асех
56. Наврузи
57. Махур
58. Руби
59. Асех
60. Ушан
61. Асех
62. Наврузи
63. Махур
64. Руби
65. Асех
66. Ушан
67. Асех
68. Наврузи
69. Махур
70. Руби
71. Асех
72. Ушан
73. Асех
74. Наврузи
75. Махур
76. Руби
77. Асех
78. Ушан
79. Асех
80. Наврузи
81. Махур
82. Руби
83. Асех
84. Ушан
85. Асех
86. Наврузи
87. Махур
88. Руби
89. Асех
90. Ушан
91. Асех
92. Наврузи
93. Махур
94. Руби
95. Асех
96. Ушан
97. Асех
98. Наврузи
99. Махур
100. Руби
101. Асех
102. Ушан
103. Асех
104. Наврузи
105. Махур
106. Руби
107. Асех
108. Ушан
109. Асех
110. Наврузи
111. Махур
112. Руби
113. Асех
114. Ушан
115. Асех
116. Наврузи
117. Махур
118. Руби
119. Асех
120. Ушан
121. Асех
122. Наврузи
123. Махур
124. Руби
125. Асех
126. Ушан
127. Асех
128. Наврузи
129. Махур
130. Руби
131. Асех
132. Ушан
133. Асех
134. Наврузи
135. Махур
136. Руби
137. Асех
138. Ушан
139. Асех
140. Наврузи
141. Махур
142. Руби
143. Асех
144. Ушан
145. Асех
146. Наврузи
147. Махур
148. Руби
149. Асех
150. Ушан
151. Асех
152. Наврузи
153. Махур
154. Руби
155. Асех
156. Ушан
157. Асех
158. Наврузи
159. Махур
160. Руби
161. Асех
162. Ушан
163. Асех
164. Наврузи
165. Махур
166. Руби
167. Асех
168. Ушан
169. Асех
170. Наврузи
171. Махур
172. Руби
173. Асех
174. Ушан
175. Асех
176. Наврузи
177. Махур
178. Руби
179. Асех
180. Ушан
181. Асех
182. Наврузи
183. Махур
184. Руби
185. Асех
186. Ушан
187. Асех
188. Наврузи
189. Махур
190. Руби
191. Асех
192. Ушан
193. Асех
194. Наврузи
195. Махур
196. Руби
197. Асех
198. Ушан
199. Асех
200. Наврузи
201. Махур
202. Руби
203. Асех
204. Ушан
205. Асех
206. Наврузи
207. Махур
208. Руби
209. Асех
210. Ушан
211. Асех
212. Наврузи
213. Махур
214. Руби
215. Асех
216. Ушан
217. Асех
218. Наврузи
219. Махур
220. Руби
221. Асех
222. Ушан
223. Асех
224. Наврузи
225. Махур
226. Руби
227. Асех
228. Ушан
229. Асех
230. Наврузи
231. Махур
232. Руби
233. Асех
234. Ушан
235. Асех
236. Наврузи
237. Махур
238. Руби
239. Асех
240. Ушан
241. Асех
242. Наврузи
243. Махур
244. Руби
245. Асех
246. Ушан
247. Асех
248. Наврузи
249. Махур
250. Руби
251. Асех
252. Ушан
253. Асех
254. Наврузи
255. Махур
256. Руби
257. Асех
258. Ушан
259. Асех
260. Наврузи
261. Махур
262. Руби
263. Асех
264. Ушан
265. Асех
266. Наврузи
267. Махур
268. Руби
269. Асех
270. Ушан
271. Асех
272. Наврузи
273. Махур
274. Руби
275. Асех
276. Ушан
277. Асех
278. Наврузи
279. Махур
280. Руби
281. Асех
282. Ушан
283. Асех
284. Наврузи
285. Махур
286. Руби
287. Асех
288. Ушан
289. Асех
290. Наврузи
291. Махур
292. Руби
293. Асех
294. Ушан
295. Асех
296. Наврузи
297. Махур
298. Руби
299. Асех
300. Ушан
301. Асех
302. Наврузи
303. Махур
304. Руби
305. Асех
306. Ушан
307. Асех
308. Наврузи
309. Махур
310. Руби
311. Асех
312. Ушан
313. Асех
314. Наврузи
315. Махур
316. Руби
317. Асех
318. Ушан
319. Асех
320. Наврузи
321. Махур
322. Руби
323. Асех
324. Ушан
325. Асех
326. Наврузи
327. Махур
328. Руби
329. Асех
330. Ушан
331. Асех
332. Наврузи
333. Махур
334. Руби
335. Асех
336. Ушан
337. Асех
338. Наврузи
339. Махур
340. Руби
341. Асех
342. Ушан
343. Асех
344. Наврузи
345. Махур
346. Руби
347. Асех
348. Ушан
349. Асех
350. Наврузи
351. Махур
352. Руби
353. Асех
354. Ушан
355. Асех
356. Наврузи
357. Махур
358. Руби
359. Асех
360. Ушан
361. Асех
362. Наврузи
363. Махур
364. Руби
365. Асех
366. Ушан
367. Асех
368. Наврузи
369. Махур
370. Руби
371. Асех
372. Ушан
373. Асех
374. Наврузи
375. Махур
376. Руби
377. Асех
378. Ушан
379. Асех
380. Наврузи
381. Махур
382. Руби
383. Асех
384. Ушан
385. Асех
386. Наврузи
387. Махур
388. Руби
389. Асех
390. Ушан
391. Асех
392. Наврузи
393. Махур
394. Руби
395. Асех
396. Ушан
397. Асех
398. Наврузи
399. Махур
400. Руби
401. Асех
402. Ушан
403. Асех
404. Наврузи
405. Махур
406. Руби
407. Асех
408. Ушан
409. Асех
410. Наврузи
411. Махур
412. Руби
413. Асех
414. Ушан
415. Асех
416. Наврузи
417. Махур
418. Руби
419. Асех
420. Ушан
421. Асех
422. Наврузи
423. Махур
424. Руби
425. Асех
426. Ушан
427. Асех
428. Наврузи
429. Махур
430. Руби
431. Асех
432. Ушан
433. Асех
434. Наврузи
435. Махур
436. Руби
437. Асех
438. Ушан
439. Асех
440. Наврузи
441. Махур
442. Руби
443. Асех
444. Ушан
445. Асех
446. Наврузи
447. Махур
448. Руби
449. Асех
450. Ушан
451. Асех
452. Наврузи
453. Махур
454. Руби
455. Асех
456. Ушан
457. Асех
458. Наврузи
459. Махур
460. Руби
461. Асех
462. Ушан
463. Асех
464. Наврузи
465. Махур
466. Руби
467. Асех
468. Ушан
469. Асех
470. Наврузи
471. Махур
472. Руби
473. Асех
474. Ушан
475. Асех
476. Наврузи
477. Махур
478. Руби
479. Асех
480. Ушан
481. Асех
482. Наврузи
483. Махур
484. Руби
485. Асех
486. Ушан
487. Асех
488. Наврузи
489. Махур
490. Руби
491. Асех
492. Ушан
493. Асех
494. Наврузи
495. Махур
496. Руби
497. Асех
498. Ушан
499. Асех
500. Наврузи
501. Махур
502. Руби
503. Асех
504. Ушан
505. Асех
506. Наврузи
507. Махур
508. Руби
509. Асех
510. Ушан
511. Асех
512. Наврузи
513. Махур
514. Руби
515. Асех
516. Ушан
517. Асех
518. Наврузи
519. Махур
520. Руби
521. Асех
522. Ушан
523. Асех
524. Наврузи
525. Махур
526. Руби
527. Асех
528. Ушан
529. Асех
530. Наврузи
531. Махур
532. Руби
533. Асех
534. Ушан
535. Асех
536. Наврузи
537. Махур
538. Руби
539. Асех
540. Ушан
541. Асех
542. Наврузи
543. Махур
544. Руби
545. Асех
546. Ушан
547. Асех
548. Наврузи
549. Махур
550. Руби
551. Асех
552. Ушан
553. Асех
554. Наврузи
555. Махур
556. Руби
557. Асех
558. Ушан
559. Асех
560. Наврузи
561. Махур
562. Руби
563. Асех
564. Ушан
565. Асех
566. Наврузи
567. Махур
568. Руби
569. Асех
570. Ушан
571. Асех
572. Наврузи
573. Махур
574. Руби
575. Асех
576. Ушан
577. Асех
578. Наврузи
579. Махур
580. Руби
581. Асех
582. Ушан
583. Асех
584. Наврузи
585. Махур
586. Руби
587. Асех
588. Ушан
589. Асех
590. Наврузи
591. Махур
592. Руби
593. Асех
594. Ушан
595. Асех
596. Наврузи
597. Махур
598. Руби
599. Асех
600. Ушан
601. Асех
602. Наврузи
603. Махур
604. Руби
605. Асех
606. Ушан
607. Асех
608. Наврузи
609. Махур
610. Руби
611. Асех
612. Ушан
613. Асех
614. Наврузи
615. Махур
616. Руби
617. Асех
618. Ушан
619. Асех
620. Наврузи
621. Махур
622. Руби
623. Асех
624. Ушан
625. Асех
626. Наврузи
627. Махур
628. Руби
629. Асех
630. Ушан
631. Асех
632. Наврузи
633. Махур
634. Руби
635. Асех
636. Ушан
637. Асех
638. Наврузи
639. Махур
640. Руби
641. Асех
642. Ушан
643. Асех
644. Наврузи
645. Махур
646. Руби
647. Асех
648. Ушан
649. Асех
650. Наврузи
651. Махур
652. Руби
653. Асех
654. Ушан
655. Асех
656. Наврузи
657. Махур
658. Руби
659. Асех
660. Ушан
661. Асех
662. Наврузи
663. Махур
664. Руби
665. Асех
666. Ушан
667. Асех
668. Наврузи
669. Махур
670. Руби
671. Асех
672. Ушан
673. Асех
674. Наврузи
675. Махур
676. Руби
677. Асех
678. Ушан
679. Асех
680. Наврузи
681. Махур
682. Руби
683. Асех
684. Ушан
685. Асех
686. Наврузи
687. Махур
688. Руби
689. Асех
690. Ушан
691. Асех
692. Наврузи
693. Махур
694. Руби
695. Асех
696. Ушан
697. Асех
698. Наврузи
699. Махур
700. Руби
701. Асех
702. Ушан
703. Асех
704. Наврузи
705. Махур
706. Руби
707. Асех
708. Ушан
709. Асех
710. Наврузи
711. Махур
712. Руби
713. Асех
714. Ушан
715. Асех
716. Наврузи
717. Махур
718. Руби
719. Асех
720. Ушан
721. Асех
722. Наврузи
723. Махур
724. Руби
725. Асех
726. Ушан
727. Асех
728. Наврузи
729. Махур
730. Руби
731. Асех
732. Ушан
733. Асех
734. Наврузи
735. Махур
736. Руби
737. Асех
738. Ушан
739. Асех
740. Наврузи
741. Махур
742. Руби
743. Асех
744. Ушан
745. Асех
746. Наврузи
747. Махур
748. Руби
749. Асех
750. Ушан
751. Асех
752. Наврузи
753. Махур
754. Руби
755. Асех
756. Ушан
757. Асех
758. Наврузи
759. Махур
760. Руби
761. Асех
762. Ушан
763. Асех
764. Наврузи
765. Махур
766. Руби
767. Асех
768. Ушан
769. Асех
770. Наврузи
771. Махур
772. Руби
773. Асех
774. Ушан
775. Асех
776. Наврузи
777. Махур
778. Руби
779. Асех
780. Ушан
781. Асех
782. Наврузи
783. Махур
784. Руби
785. Асех
786. Ушан
787. Асех
788. Наврузи
789. Махур
790. Руби
791. Асех
792. Ушан
793. Асех
794. Наврузи
795. Махур
796. Руби
797. Асех
798. Ушан
799. Асех
800. Наврузи
801. Махур
802. Руби
803. Асех
804. Ушан
805. Асех
806. Наврузи
807. Махур
808. Руби
809. Асех
810. Ушан
811. Асех
812. Наврузи
813. Махур
814. Руби
815. Асех
816. Ушан
817. Асех
818. Наврузи
819. Махур
820. Руби
821. Асех
822. Ушан
823. Асех
824. Наврузи
825. Махур
826. Руби
827. Асех
828. Ушан
829. Асех
830. Наврузи
831. Махур
832. Руби
833. Асех
834. Ушан
835. Асех
836. Наврузи
837. Махур
838. Руби
839. Асех
840. Ушан
841. Асех
842. Наврузи
843. Махур
844. Руби
845. Асех
846. Ушан
847. Асех
848. Наврузи
849. Махур
850. Руби
851. Асех
852. Ушан
853. Асех
854. Наврузи
855. Махур
856. Руби
857. Асех
858. Ушан
859. Асех
860. Наврузи
861. Махур
862. Руби
863. Асех
864. Ушан
865. Асех
866. Наврузи
867. Махур
868. Руби
869. Асех
870. Ушан
871. Асех
872. Наврузи
873. Махур
874. Руби
875. Асех
876. Ушан
877. Асех
878. Наврузи
879. Махур
880. Руби
881. Асех
882. Ушан
883. Асех
884. Наврузи
885. Махур
886. Руби
887. Асех
888. Ушан
889. Асех
890. Наврузи
891. Махур
892. Руби
893. Асех
894. Ушан
895. Асех
896. Наврузи
897. Махур
898. Руби
899. Асех
900. Ушан
901. Асех
902. Наврузи
903. Махур
904. Руби
905. Асех

области развития макомов в Узбекистане, отнюдь не снижает их исторической и художественной значимости.

В Средней Азии развитие музыки в XVI-XVII веках было связано с именем великого учёного, музыковеда Наджмиддина Кавкаби. В истории макомов Кавкаби признан одним из крупнейших представителей Бухарской музыкальной школы. Он прославился в поэзии, музыке и других сферах деятельности. Его творческие образцы побились музыкантам следующего поколения, композиторские мелодии на протяжении столетий не пропадали из уст певцов и музыкантов. В музыкальном трактате, созданном неизвестным автором в середине XIX века в Бухаре, отмечается: «Кавкаби был Хожой Абдулкадири своего времени». Еще один учёный подтверждает это мнение и говорит о том, что во времена Темуридов Хожу Абдулкадири Маргати был очень влиятельным и известным учёным, кроме того, Нажибиддин Кавкаби в своё время прославился как музыковед. Действительно, Кавкаби и в музыке, и в поэзии был неповторимым и достиг наивысшего уровня. От него унаследованы книги «Трактат о музыке» и «Трактат о 12 макомах».

Маком – универсальное понятие, выражающее одно из высших проявлений музыкального мышления Востока, в том числе и узбекской классической музыки. В различных музыкальных традициях термины «маком» и «макомат» в отдельности используются во многих значениях и с тонкими смысловыми оттенками. Наиболее общими из них, например, являются: музыка, музыкальная мысль, музыкальная логика, музыкальный язык, лад, жанр, жанровая система, музыкальный свод, музыкальный пров, одностактное вокальное, инструментальное или вокально-инструментальное произведение.

В прошлом в теоретических трудах музыкальных учёных макомы имели разные определения и разные формы. Великие философы, которые жили и работали в IX-XII веках, такие как Абу Наср Фараби, аль-Хорезми, Абу Али Ибн Сина, впервые аргументировали теорию восточной музыки, но не

предлагали единого «макома». В прошлом мелодии и песни, которые использовались в определённом ладу, связанные одинаковыми нотами, были известны в определённые макомы. На Востоке макомами называются по-разному, например, у узбеков и таджиков «маком», «муком» на уйгурском, армяне и иранцы называют «мутаом», в Иране – «дастох», у арабов – «маком» или «макам», персы «мау» и в Индии называют «рата».

Мы не знаем о названиях примеров макомов, о мелодической структуре и как это происходило. Потому что тогда не было нотных записей или подобных. Однако есть таблички и заметки, которые были изобретены в X-XIII веках. В трактате Абу Наср Фараби есть различные типы звуковых дорожек в музыкальной табличке, предназначенной для упражнений на инструменте уд. В трактате Фараби отражено несколько видов маком, исполняемых в то время. А в XIV веке в «Феруидин аль-Урмадин» в своей изобретённой табличке написал ряд макомов персического и азербайджанского макома.

Современные исторические источники, мнения учёных и научных работников, в XIII-XVII веках насчитывалось двенадцать «Дувоздах» макомов. Макомами зародились как музыкальный жанр в первой половине двенадцатого века. Подтверждением этого аргумента является то, что в трактате Алии в музыкальных книгах XVIII века есть 12 названий макомов макома. Музыкальные источники, записанные до XIX века, не упоминают ни слова о Шапмакоме. Вот почему 12 макомов жили до XVIII века и сформировались как Шапмаком. Дарвиш Али Чангйи объясняет происхождение «Двенадцати Макомов» – основы Шапмакома с помощью исторических рассказов в «Рисолини Мусики». В книге «Кисасе ул анби Рабузани» говорится, что макомы приписываются пророкам. Очевидно, Чангйи хотел сослаться на информативные события, предсказав макомы.

В трактате «Рисолини мусики» (автор неизвестен), говорится, что великий учёный Платон (6-5 вв. до н.э.) создал великодушные макомы в двенадцати двенадцати месяцами года:

1. Маком Рост - Хамаль (апрель)
2. Маком Исфахана - Савр (май)
3. Маком Ирак - Жавзо (июнь)
4. Маком Зирафканд - Саратон (июль)
5. Маком Бузрук - Асад (август)
6. Маком Хижоз - Сумбула (сентябрь)
7. Маком Бусалик - Мезон (октябрь)
8. Маком Ушшак - Акраб (ноябрь)
9. Маком Наво - Кавс (декабрь)
10. Маком Хусейн - Жалий (январь)
11. Маком Зангула - Далья (февраль)
12. Маком Рохаби - Хут (март)

В другом трактате, автор которого неизвестен, "Рисолатун фи нмми мусики" говорится, что пророк Юсуф изобрел двенадцать макомов. В трактате говорится, что однажды, когда Юсуф и его люди проходили по реке Нил, они увидели в реке большой камень и приказали своим людям взять его. Люди выводят камень из воды и достигают великой пустыни. В пустыне эти люди начинают умирать от голода и жажды. Затем Юсуф помогил Богу и попросил его о спасении. В ответ раздался голос с неба: «Ударь камень в камень, Юсуф!» Когда Юсуф сделал это, в камне появилось 12 дыр, и из них выплеснулась вода. С небес раздался голос: «Юсуф, сохрани эти звуки и тоны!» Таким образом, из этого рассказа известно, что история искусства маком очень старинна, а его корни основаны на первых этапах возникновения человечества. В XIII - XVIII веках в музыке народов Средней Азии, Хурасана и Азербайджана звучали «Двенадцать макомов», и, как уже упоминалось выше, у них были свои имена. Это:

1. Ушшак - любовь к Божьему пути — это усердно работать.
2. Наво — это грустить по любви святому.
3. Бусалик — основа от имени Абусолик. То есть войти в путь к Богу.
4. Рост — означает правду о пути к Богу, и это 1- этап.

1. Арагон — это продолжение первого, то есть второй этап, и название этого шага человека.

2. Вадид — это место в Арагии, 3-этап.

3. Рагани означает «Сувор», то есть продолжать путь к Аллаху. Это 4-

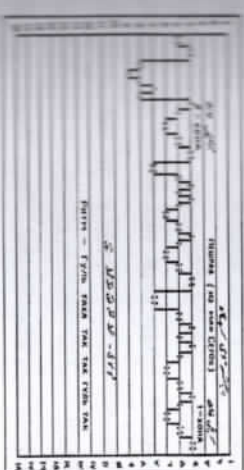
4. Рагула — звук колокольчиков у верблюда, которые у него на шее, 5-

5. Прох — географическое название, 6-этап.

6. Мафзан — связан с названием самой отдаленной арабской деревни, 7-

7. Зирфанд — означает останавливаться, приходить, прыгать вниз.

8. Вадид — в переводе «великий» и означает имя Бога.



Сегодня древним источникам «Двенадцать макомов» широко известны с XIII по XVI век и в окончательном виде сформировался этот жанр в XVIII веке.

Нельзя забывать макомов включают в себя: Дутох, Сетох, Чортох, Махмуд, Анварон, Наврузи джаб, Мохур, Наврузи хоро, Наврузи баёт, Уззол, Прох, Мудавир и др. Нохад Радабзов пишет в своей монографии «Макомлар»: «Нельзя — мультитональный жанр древних народов на Востоке. Они были мастера профессиональными музыкантами и певцами на основе их богатого музыкального богатства и стали самостоятельным музыкальным жанром в процессе длительного культурного и исторического развития».

Образы классической музыки, вдохновленные нашими предками, стали неотъемлемой частью узбекской художественной и духовной культуры.

1.5. Структура и ладовое строение макомов.

Внутреннее строение каждого подразделения макомов является своеобразным и независимым с художественной точки зрения. В гармонии этих противоречий выявляется экстраординарное качество шашмакома. Это основная потребность в канолах этого вида искусства: строгие правила и свобода, то есть взаимосвязь творческого выражения этих систем. Структура каждого макома может быть описана только в том случае, если она учитывает его внутреннее качество. Каждый маком в шашмакоме обогатен как произведение искусства. И эти аспекты отражены в его ладовой системе и содержании. Например, в макомах «Рост», «Наво», «Дутох» и «Сестох» есть три ладовых структуры. В «Бузруке» - два и в «Ироке» - один. Но есть свидетельства о том, что когда-то и они имели три ладовые структуры. И Мушкулоте макома «Наво» имеются в основе собственно «Наво» и вспомогательные «Баёт», «Хусейни» и «Ораз», которые называются по типу усули и начальной ноты как Мухаммаси Наво, Мухаммаси Баёт, Мухаммаси Хусейни и Мухаммаси Ораз. Есть также четыре Мухаммаса в макоме «Дутох», но только два из них упоминаются именами начальных нот Мухаммаси Дутох и Мухаммаси Чортох. Третий - Мухаммаси Хожи Хужа, может быть именем древнего музыканта, и четвертый - Мухаммаси Чорсархона, является именем неизвестного автора и здесь в наименовании намекается на форму произведений. В вокальной части макомов, кроме основной начальной ноты, имеются необычные системы начальных нот. Например, одним из таких разновидностей является Мустахзод. Фактически, это один из элементов, который существует в значении макомов. В частности, Абдулқодир Марини, в дополнение к четырехчастному «Навабати махаттаб», изображенному в свое время, объявляет пятую главу «Мустахзод». Еще одной необычной частью Шашмакома является Сарахбори Оромижон в макоме «Дутох». Здесь

«Сарахбори» - старинное название обобщенной ноты произведения, представляющей собой «Оромижон» - «наслаждение», которое часто повторяется в макоме. Непохожу Сарахбор является ключевым элементом в системе произведения, несколько удивительно, что Сарахбори Оромижон попал в среду музыкальных произведений. Но надо иметь в виду, что вначале понятие «Сарахбор» связано с терминами «маком» и «дармад», и этот термин использовался для обозначения первичного корня. Затем мы увидим, что «Сарахбор и Дармад» — это значения с точки зрения системы начальной ноты, и мы можем понять, что в начале макомов Сарахбори, Оромижон и Дармадли имеют повторяющиеся ноты относятся к одной и той же категории. Другая особенность макомов шашмакома — это «Ушпоке» в макоме «Рост» и «Сестеханский «Ирок» в макоме «Ирок». В макоме «Рост», кроме Кулон Кулонли, есть еще отдельные части, называемые как Дармадли Ушпок. Катта ушпок, Самаранда Ушполи, Ушпок-1 и Ушпок-2. Все эти части, по существу, разработаны по начальной ноте Насри Ушпок. Из них только Кулон Ушполи представлен по традиции савтов и мулгула. А остальные произведения обозначены своеобразными «украшениями», мелизмами. Другой формы образцов маком Ирок кроме Сарахбори Ирок и Мухайяри Ирок существуют в себе пять бухоро Ирок. Четыре из них - одиночные и обозначаются последовательными числами. Другой бухоро Ирок образует представление из семи частей, состоящее из мулгула и савт. Что касается вокальной линии, то каждая отдельная серия макомов основана на стандартной системе начальных нот. Чтобы описать систему нот и ее принципы в стандартизованном языке, чтобы было понятно сетовидным слушателям, прежде всего, необходимо прояснить некоторые аспекты многослойной системы нот произведения. И данное время, традиционные музыканты, мастера искусства не представляют столетий систему нот макомов настраивали под струны сабза. И если в этом существует сочетание понятий и терминов, то необходимо для описания системы нот макомов. Например, нотная система макомов «Ирок арба», то есть, кварта или на музыкальном языке с «двумя

руками» и начинается с четвертой ноты и возвращается к тому же месту. С научной точки зрения эта нота соответствует первой октавной ноте «ре». А музыканты просто называют это «бузрук сози» или «бузрук пардаси». Как и в других макамах, Бузрук также имеет прекрасные тона. На языке традиционных музыкантов их называют «ним парда», то есть «полноты» и «мил парда», что означает «средина ноты». Основное отличие этих нот заключается в том, что они не имеют определенного измерения. Поэтому они не имеют конкретной функции в общей системе парда. Они исполняются как дополнительные и декоративные тоны рядом со стабильными нотами. Тем не менее, тонкие мелодии служат очень важным инструментом в системе нот макамов и имеют особое значение для представления изображения определенного макама. Их невозможно описать записями. Но на практике традиционные музыканты, естественно, изучают тонкие звуки с помощью чувства музыки.

Хочется обратить внимание на тенденцию развития макамов. Например, сначала исполняется введение макама, то есть "Мукаддима". В разделе "Даромат" читается первый бейт газели, второй бейт в следующем разделе "Мишкат". В "Дунасаре" макама читаются 3, 4, 5 - бейты, а шестой бейт соответствует следующему разделу "Авж", а седьмой бейт читается в последней части макама "Туширим", на этом произведение заканчивается. Имея в виду именно эту тенденцию, восточные поэты сочиняли газели. А хавизы, выбирая самые красивые газели, исполняли макамы. «Парда тулдима» означает «выражение».

Точно так же создание музыкального произведения подразумевает конкретный творческий процесс. Состав мелодии происходит от тона первоначальной ноты, предложения и «хона». В шашмаке следует обратить особое внимание на то, что некоторые выражения используются не только в двух, но и более значениях, в частности, такие как «маком» и «сархабор». В виде великого комплекса шашмаком формировался на протяжении веков, ни

какой поэт в виду, что слова и фразы описывают его внешние качества, а поэтические фразы макамов находятся во внутреннем понимании.

Несомненно, активное научное интереса к макому, ставшему важным элементом музыкальной культуры, обнаруживается лишь в начале XX века. Партия интеллигентных музыкантов к этому послужил выход в свет записей И. А. Успенского Бузрукских макамов, опубликованных в 1924 году в Москве. Для широкой интеллигенции этот факт становится предметом гордости. А для широкой музыкальной общности стало феноменальным событием, тем, что свидетельствовало этнической музыки, ранее неизвестной широкой публике. Известно, появившись в газете «Известия» от 24 сентября 1924 года, он и называется «Музыкальные сокровища Востока». Аналогичная информация появилась в европейской и американской прессе. Г. Зафари был воспринят европейцами В. Успенского и воспринял от него многие важные принципы музыкальной этнографии. В частности, особое внимание он уделял нотам и преемственным связям традиций макамов и отдельных стилей, связанных с именами великих мастеров. Так, ведя родословную макомов от Ферганы от мастера Худайберды, Г. Зафари в таблице указал следующее мнение музыкантов о том, что Худайберды был «выходцем из Ферганы, 18 лет изучал музыку в Ургенче, а после уехал в Фергану» (Успенский, 1919, 1924, Угайяда урганиб, Фароната келган). Это краткое изложение весьма важно с точки зрения генезиса макамов Ферганы. Ферганский обучен в Ургенче — бывшей столице Хорезма. С другой стороны, судя по общей хронологии поколения мастеров, представленных в таблице, время деятельности Худайберды приходится примерно на начало XIX века, то есть совпадает с периодом зарождения традиций шашмакома. Таким образом является тот факт, что родовые связи макамов Ташкента и Ферганы. Авторных макамов и шубеца подтверждаются непосредственно историческими фактами: характером ладового строения и принципами композиционной структуры. Наряду со многими биографическими сведениями мастеров нескольких поколений, принимавших участие в

процессе адаптации узбекских макомов в Фергано-Ташкентской зоне, Гули Зифари делает весьма тонкие замечания относительно художественного аспекта переноса музыкальных традиций из одного региона в другой. Он пишет: «Всё это свидетельствует о том, что на развитие нашей музыки сильно воздействовало влияние Ургенча и Кашгарии, но оно было воспринято и освоено в нашем духе, т.е. узбекизировано. Вместе с тем, это свидетельствует о наличии нашей собственной музыки. Известный ташкентский танбурист Мулла Шабарат говорит, что в наших мелодиях чувствуется больше ургенчское влияние, но не меньше место занимает также и кашгарское влияние. Несмотря на такое двухстороннее влияние, наша музыка переработана в соответствии нашему духу и получила хорошую окраску. Она сильно отличается от мелодий Бухары, Самарканда и Хивы». Для Фергано-Ташкентской версии, в отличие от ладовой системы бухарского шамакома и шести с половиной макомов Хорезма, характерно использование более простых ладообразований типа «Баёт», «Дугох Хусейини», «Чоргох» и других, которые в сложных системах типа шамакома относятся к разряду побочных ладов. Логически это объясняется тем, что в основе одного типа нахождения систематические лады макомного круга. В основе другого типа лежат не систематические лады, то есть лады (ладообразования) как таковые, которые известны как классические мелодии, установившиеся в сознании музыкантов под определёнными образно-символическими названиями. Отсюда происходит и родовое название Фергано-Ташкентской версии – «макомные мелодии» («маком йуллари»), то есть в них термин «маком» используется только в смысле отдельного ладообразования, а не в значении целостной системы. Лад и ритм – два главных организующих фактора макомного мышления. При этом если ритм выступает средством членения, то лад выполняет объединяющую функцию в становлении музыкальной формы. О Фергано-Ташкентской версии макомов через призмы танбура и дутара, необходимо сделать еще и следующее замечание. Дело в том, что они являются как бы двоякой формой выражения одного инструмента. Вспомним, что у Фараби танбур значится как

первоначальный инструмент, но звуковому строю весьма близкий к современному узбекскому дутару. В трактате гератского ученого XV века этот же инструмент называется дутар. Великий узбекский танбурист и дутарист Турсун Аминатов (1921-2012) тоже считал эти инструменты двояким выражением одной сути. Следовательно, в изучении макомов ни тем, ни другим, ни третьим пренебрегать нельзя, т.к. один немыслим без другого. Именно поэтому при исследовании такого тонкого аспекта макомов как систематизированный следует учитывать многое: данные математической теории, эмпирический опыт, иметь в виду зонную природу интонирования конкретной музыки и относительность ее отражения на грифе музыкальных инструментов, особенности нотной записи на основе диатонической (грифы танбура или хроматической звуковой шкалы. Принципиальное отличие между основными макомов Ташкента и Ферганы от шамакома заключается в том, что они представляют не как система, прилегающая к шести рядам, а представляют в качестве пропозитивных, несистематических ладообразований, то есть ладов как таковых. Таких ладообразований в сфере макомов Ташкента и Ферганы очень много. Они не имеют логически выстроенного порядка. Это относится и к правительским названиям, примерно следующие: Бяят, Чоргох, Дугох Бахрид, Гулар Шахноз, Ушшоқ, Каландари Дугох, Сегох, Аджам, Наво, Бурж, Мрок, Ром, Мискин, Сарбоз, Мирзадават, Муноджат, Шароб, Гира. Кашгар (один из наиболее ярких граней, демонстрирующих самобытную ладовую систему Ташкента и Ферганы – Гулар Шахноз. Шахноз, как известно, это название одного из шести аязов в теории ладовых кругов, но в ладовом членении под таким названием отсутствует. Этот факт лишней раз свидетельствует о генеральной природе макомов Ферганы и Ташкента, которая имеет в основе ранний источник. Если шамакомы предстают как систематизированный вид инструментальных и вокальных частей на основе систематической ладовой системы, то макомы Ташкента и Ферганы представляют более компактную композицию, но протективности систематизированную примерно одному микроинструменту (Сарабор с тарана, Талкин-

Нарс с тарона, Савт или Муғулча с произвольными частями Талкин, Катипорес Сокинома и Уфар) в пределах единого ладообразования. Во избежание тритонового сопряжения ладовых устоев, Юнус Рахжоби записывает все четвертое ступенное «фа дизиз», а «Баёти Шерази» с «си бемоль», при тех же опорах на те же ступенях «ре» и «фа». Если посмотреть на нотные тексты, получается какое-то несогласие. Но это только внешняя сторона, связанная с нотной записью как раз-таки подвижных «духавых» ступеней танбура, связанных с ладовой системой «Макома Наво», составной частью которого является ладообразование «Баёт». Ритмический аспект Фергано-Ташкентской версии Макомов тоже мало изучен. Дело в том, что ритмические формулы составляющие круг Фергано-Ташкентской версии макомата, недостаточно обоснованно идентифицированы с позиции научной аргументации. В разное монографии Исхака Рахжабова «К вопросу о макомах», посвященной Фергано-Ташкентским макомным мелодиям, их усугли рассматриваются главным образом, с точки зрения метроритмической основы шашмакома. А не соответствующие меркам шашмакома метроритмические формулы трактуются почему-то как «ошибочные». Обращаясь к данному вопросу известного ученого макомиста И. Рахжабова, попытаемся разобраться в этом вопросе с привлечением ранее неизвестных фактов танбурной нотации, в частности, относительно Дутарных макомов. Как известно, в искусстве не бывает ценностной шкалы. И то, что Фергано-Ташкентские макомные мелодии по масштабной структуре отличаются в области развития макомов в Узбекистане, это отнюдь не снижает их исторической и художественной значимости. Узбекские макомы в целом позволяют понять процесс трансформации макомного мышления в разных исторических и социальных условиях не только в Узбекистане, но и в Центральной Азии.

Из истории Узбекистана многим известно, что начало XVI в. переломный момент в истории. В этот период достойным преемником великих культурных традиций тимуридской эпохи, в частности Самарканда и Герата становится Бухара. В столицу новой династии узбекских ханов шейбанидов

В настоящее время наиболее видные представители науки, литературы, искусства и культуры на новом этапе развиваются традиции изысканий искусств - музыки и миниатюры, получившие название бухарской школы. В персидских из Грота в Бухару был и выдающийся ученый, музыкант, Наврузхани Кавкаби (1473-1533). Фитрат отмечает, что место и время жизни Кавкаби в культурной жизни узбекских ханов сравнимы с ролью Мавлана Мароти при Темуридах. Кавкаби служил при дворе Тимуридов, который сыграл большую роль в развитии бухарской культуры, который сам был незаурядным поэтом и музыкантом. Кавкаби было посвящено два музыкальных трактата. Один труд - научно-теоретического характера и полностью посвящен дискурсивной логике. Другой тоже научный труд, но посвященный в стихотворной форме. Вместе они прекрасно дополняют друг друга. В связи с проблематикой шапшакома среди научных трудов Кавкаби необходимо выделить два момента. Первый - связанный с теорией ладообразования - мураккабот. Второй - вопрос культуры, музыки в теоретической композиции. Макомат - символ классической музыки Персидской Азии - несет в себе вековые потоки музыкальных традиций Востока и научных знаний как его неотъемлемой части. Макомат, традиции науки о кругах и музыкальные основы шапшакома являются неотъемлемой частью культуры. При сравнительном анализе этих двух традиций исторических исследований музыкальной культуры возникают свои особенности. Так, музыкальные ладовые структуры обозначены в трактатах Мавлана Мароти и других, предстают как результат сутобо теоретических исследований. Ладообразование музыкального свода является важнейшими терминами, близкими средневековым трактатам, которые в первую очередь, по нотным текстам, в которых интервалка является основной выражена в относительных величинах современного нотного письма. Именно поэтому звукобуквы ладообразования, которые являются основой анализа нотных текстов, невозможно безотговорочно

соотносить с математическими величинами звуковых шкал ладовых крутов, которые представлены в музыкальных трактатах школы систематиков XIII-XV веков.

Исходя из вышесказанного, в соотношении данных музыкальных трактатов с материалами и сведениями, содержащимися в различных нотных сборниках, следует обратить особое внимание на два существенных обстоятельства. Во-первых, на условность соотношений точных цифровых выражений интервалов математической теории с относительно природной интонирования на практике и отражения их в нотном письме. Во-вторых, необходимо иметь в виду изменение названий ладов и написание их нотной содержанием в процессе эволюции традиций классической музыки региона в условиях ее устного бытования. Первая проблема связана с интерпретацией интервалки, внутренней структуры и принципов ладообразования представленных в учении о крутах.

1.6. Виды макомов.

Принято выделять, как уже было сказано, бухарские и хорезмшские макомы, а также Фергано-Ташкентские. Вокально-инструментальные различия бухарских шашмакомов «Наср» - являются основными, так как связаны со словом и поэтому более доступны слушателям. Они состоят из нескольких развёрнутых, завершённых пьес ШОУБЕ - основных частей мелодической, вступающих на две группы. Первая группа Шоубе: Сарахбор - мелодическая часть, вступление, Талкин - вокальное соло с инструментами. Наср - вокальное соло в сопровождении инструментов, он встречается по 2-3 раза в каждом макоме, которые по своему строению очень близки, а порой тождественны друг другу. В первой группе вокального раздела макомов пьес каждого Шоубе следует несколько Тарона - напев, песни сравнительно небольшого объёма. Это песни на стихах из народной поэзии кушанского строения, в отличие от других частей исполняются хором в унисон со всеми инструментами и по музыке более доступна. Тарона являются

различными частями и посредством связующего построения - Сипориша входят в завершённый Шоубе. Первая Шоубе завершается Уфаром - пьесой с характерной октавы и обычно сопровождается танцем (тематически Уфар может быть противопоставлен от одного из предыдущих Насров), с последующим вступлением в роли заключения. Вторая группа Шоубе имеет только вступительную часть и по своему построению заметно отличается от первой. В ней нет привнесённой части - Тарона. Они состоят, не только из основных частей макомов, но и из ряда промежуточных от них, которые исполняются в строгой последовательности. Вокальные части макомов имеют свою строгую последовательность отнесённую кесами и творчеством народа структуру: хона - вступление, построение, сопоставление со стихотворной строкой текста; хона - короткое построение между хона, текстами для которых служат различные напевания, междометия. В каждом Шоубе обычно пять частей: хона - вступление, междометия - развитие начала, переход на 4 или 5 вверх с повторением в предыдущую звуку, дунаер - вариант начала звучит на 8 выше и с развитием звука кульминации, завершение - сокращённая реприза даромала для завершения. Мелодия насров обычно постепенно поднимается из низкого регистра в высокий, доходя до дужа - кульминации, а затем возвращается в предыдущий регистр. Ауджи в макоме - это огромные кульминационные построения, зато основанные на одних междометиях, они переносят мелодию в высокий регистр, сходя на кварту, квинту или октаву, расширяя диапазон действия. Можно видеть, что дужа напряжённостью, динамикой звучания вызывают эмоциональное воздействие на слушателей, вызывая восторженную реакцию зрителей и нечитателей этого жанра. Причём, характер мелодии в этих макомов типичен для узбекской народной музыки: постепенное развитие, выделение отдельных звуков, секундовые ходы. Особую роль в развитии инструментального раздела макомов играют намуды - это построения мелодические построения или небольшие части одного из макомов, входящие, включаемые в другом шоубе.

Важными компонентами в системе макамата являются учени, повторяющиеся ритмические построения, вытекающие из свойств определённых мелодий, которая сопровождается ими. Услуги обычно исполняются на ударных инструментах (дойре, наторе и др.), подлинённые определённой системе они способствуют цельности цикла и динамике его развития.

Немного скажем о традициях исполнения шахмаком. Хотя складывавшейся веками системе макамата присуща каноничность и строгость исполнения, всё же она допускает внесение отдельных изменений музыкантами-исполнителями, макомистами. Это обычно сокращение или пропуск отдельных намудов, мелодических построений и включение новых интонационно-мелодических, а также ритмические изменения, макомисты вправе ввести большее разнообразие темпов, варьирование построения, т.е. создаются различные исполнительские интерпретации.

Примечательно, что с древнейших времён макамы давали возможность слушателям не только наслаждаться музыкой, но и позволяли участвовать своего рода соствозания виртуозов пения, особенно в исполнении дуэтов, в сочинении новых частей в том или ином макоме. Этим и объясняется происхождение названий некоторых частей макамов, основанных на именах их сочинителей. Для исполнения макамов не существует также и строгих определённых текстов. Одна и та же часть может исполняться на различные тексты по выбору исполнителя, если ритмическая основа музыки и текста совпадает.

Хорезмские макамы впитывали в себя канонические и новаторские свойства музыки определённых зон, местностей или областей. Так появились хорезмский и ферганско-ташкентский циклы макамов. Из истории хорезмской музыки известно, что в начале XIX века в Хиву из Бухары пришли музыканты Низаджон Ходжи для работы при дворе Мухаммеда – Рахматхана (1806-1833). Он и обучил местных музыкантов исполнению на танбуре шести бухарских макамов. Музыканты Хивы впоследствии несколько изменили эти макомы.

Одной из главных маком – Панджтох² (Панджтох) в середине XIX века. Бухарские макомы представляют собой цикл, состоящий в основном из 6 частей. И они представляют первые макамы, в бухарском шахмакоме – Бухар Раст, а в хорезмских – шаборот: Рост, Бузрук, Наво, Дутох, Сегох и др. В 1-м макоме Панджтох – неполный, в нём сохранился только интонационный раздел – Сакиль вазмин, Мухаммас Панджтох, Мухаммас тухам. По предположению учёных, он является вариантом макама Рост, а не интонационным. Хорезмские макамы привлекают своим ярким местным характером, присущим музыке Хорезма в целом, хотя интонационно – макомисты или во многом похожи на бухарские, но в них содержатся и свои оригинальные мелодии. Хорезмские музыканты несколько развили и расширили инструментальные разделы макамов, заменив в них макомистские части на хорезмские, более развитые инструментальные макомы: Наво, Сувори и др., поэтому некоторые из них названы их именами: Тани Низаджон, Сакиль Султан, Сакиль Феруз и др., что указывает на участие хорезмских музыкантов творчески обогатить макамы. Существующая часть Панджтох принадлежит только после первого Шабубе – Тани маком (в бухарском макоме – Сарошбор) и в иной последовательности: Тани маком, Бузрук, Наво, Мухаммас, Сакил и Уфар. Здесь граничено количество частей, отсутствует их вторая группа и др. Вокальные разделы хорезмских макомов представляют – айтм йул, инструментальные – чертим йул. Таким образом, в Хорезме сложились яркие, локальные черты вокально-инструментального цикла макамов (как и стили в целом), что также характерно в традициях исполнения, интерпретации и связаны с историческим развитием музыкальной культуры, интонационно-мелодическим

² Панджтох, Новый вариант инструментального раздела макама Рост

своеобразием, диалектом, определённой общностью с туркменской азербайджанской музыкой.

Фергано-Ташкентская народно-профессиональная музыка развивалась на основе местных узбекских традиций. Она в большей степени была связана с народной музыкой и отвечала вкусам городского населения. Отсюда отличия фергано-ташкентских макамов от шашмакома при сохранении общих принципов. Макамы этого направления отличаются отсутствием инструментального раздела и меньшее количество вокальных частей, они состоят из 4 макамов: Дутох - Хусайн (чор - четыре), Фергано-Ташкентский макамул состоит из трёх других - Баёт, Чортох, Гульёр Шахноз. Каждый из них, представляя собою из одноконтинентных частей: Дутох - Хусайн I-VII, Баёт I-V, Чортох I-V. Лишь в последнем макоме Гульёр Шахноз каждая часть имеет название: Гульёр, Шахноз, Чапандоз, Ушшоқ, Кашкарча и Уфур. Сами названия этих макомов встречаются в Шашмакоме, связаны во многом с народной песенной и танцевальной музыкой. Например: Насрулло I-V, Мунодждот I-IV, Аддам ва Таронадар, Мискин, Куча Боги III и др. Поэтической основой фергано-ташкентских макамов стали классические стихи Навои, Сакини, Дурфи Бабура, Машраба, Мухими и др. О традициях исполнения фергано-ташкентских макамов скажем следующее: традиционному макому этого макаму исполняются певцами в сопровождении инструментального ансамбля: танбур, тилжак, рубаб, най, дойра.

1.7. Мыслители-музыковеды Востока и становление макама.

Как уже отмечалось, музыкальные воззрения ученых-систематиков базируются на принципах математической теории музыки, то есть определение коэффициентов интервальных величин основано на абсолютизации математических пропорций. Однако сами теоретики практически осознавали при этом и относительную природу живого музыкального интонирования. Равновесие математической точности и относительной

природы живого музыкального практики необходимо считать золотым правилом интонирования интонирования этих начал. По этому поводу завет классиков таков: «Великий принцип в согласовании точных числовых выражений, которые являются продуктом чистого разума, с относительной природой музыкального интонирования и восприятия музыки является праведный разум и здоровый вкус. Именно такими «обработками» в этом искусстве» были два выдающихся ученика Ибн Сина, которые стояли у истоков учения о кругах: Урмави - основатель систематической теории, и Марраги - тот, кто усовершенствовал ее в качестве аффекта в практику. Оба были превосходными теоретиками и практиками в музыке и доказали на практике, что разработанное ими учение и кругов не является суммой застывших канонов, а служит некой живой, развивающейся - своего рода объективных закономерностей и норм, в которых интонация неуклонно развивается творческая свобода. По масштабу и характеру учения Ибн Сина и Марраги являются музыкальными композициями (тасниф) делится на два типа: «большое» (наваб) и «маленькое» (наваб). К разряду первых относятся композиции тасниф, несправ, сарбанд, напх, савт, амал, рехта. В разряд вторых относятся наваб, мийатайн и куллият. По поводу последнего учения Ибн Сина отмечает: «Куллият является такой композицией, которая является совокупностью в их мелодических кругах - двенадцати макамов, каждая из которых по две и шести аязе и всех ритмических кругов». Со времени Ибн Сина постепенно на первый план начинает выходить личность Ибн Сина, который является хранителем музыкальных традиций и является автором этой теории.

В Ибн Сина Мастера такое же высокое признание, как и у Мавлана - великого поэта. Но у него на первом плане оказываются чувственные, эмоциональные моменты. Термин «устод» происходит от старого персидского слова, в котором первая часть слова «устод» означает книгу, а вторая часть слова - мудрость. Следовательно, понятие устод, означающее «живую книгу», является характеристикой хранителя мудрости и знания. И в таком смысле Ибн Сина отвечает духу эпохи, в котором господствует чувственное

познание мира – маврифат: путь от познания бытия творений Бога – к познанию Самого Творца – Бога. Отсюда и святое отношение к музыкальным традициям, унаследованным от мастеров предшествующих поколений. Это мир чувственного познания. Обладателем глубоких знаний в практических науках, в том числе и в музыке, испокон веков считался усто, который является хранителем музыкальных традиций и устной мысли о ней. Это мастера столь же высоких, как мавлоно, холжа или саиб. В древности специалист в области математики тоже считался мастером-учителем. Поэтому тем, он означает выдвижение практических и чувственных знаний (маврифат) и умений на первый план. Со временем в музыкальном искусстве фигурируют таких значимых мастеров опять становятся приоритетными.

Наджмиддин Кавкаби жил в конце XV – начале XVI века в Средней Азии. В исторических источниках отмечается, что он родился в 1480 году. Кавкаби жил в центре культуры того времени – Бухаре – и учился в одной из медресе. Алишер Навои в своей книге “Мажолисун нафис” отмечает, что он был астрологом. Соответственно, становится известно, что в молодости Кавкаби занимался астрономией. Навои пишет, что Наджмиддин Кавкаби получил прозвище “Юлдузи”, то есть “Звездный”, потому что он занимался именно астрономией. Позже, наслаждаясь музыкальными кругами, Кавкаби совершенствовался и в сфере музыки. Великий поэт и философ Алишер Навои отмечает его имя среди великих философов таких как: Абдурахман Джами, Амир Шейх Хусейни, Мавлоно Бинан и другие. Таким образом, можно сказать, что Алишер Навои встречался непосредственно с молодым студентом Кавкаби, радуясь его яркому таланту. С 1533 по 1540 годы Наджмиддин Кавкаби работал в ханском дворце. Хан был покровителем литературы и художественного искусства, знатоком поэзии, музыкальной науки, поэтому он почитал Кавкаби как “украшение” дворца. Среди композиторских манер Наджмиддина Кавкаби особое место занимают мелодии, разработанные услугами “зарбул фатх” из макома «Хусейни». Аналогичная “Чахор зарб” в макоме “Ирак” также заслуживает почтения. Музыкальное произведение

этого, которое составлено по макому «Рост» прославило его. Этот «Девон» спустя много лет остался украшением макомов. Вдохновенные и блестящие эти музыкальные творения Наджмиддина Кавкаби, признаны в композитории как Хожа Юсуф Бурхон, Хожа Юсуф Анджиани, Махмуд Канон, Турсунбобо Камчин, Охун Гурбан Самарканди, Мавлоно Махмуд Канон, Касим Кохи, Юсуф Мавлод Дутори, Али Акбар Конуни, Юсуф Раифер Конуни, Мирзо Хосим Созанда, Хафиз Бабай Конуни, Хафиз Гурбан Конуни, Султон Мухаммад Танбури, Хусан Ули, Ахмад Кобузи, Ризон Кавуа Хуррам Джаббо, Пахлавон Абусайид и др., создали свои произведения «Девон». В частности, Шох Мухаммад Долдуз в макоме «Рост», Кафиз Турди Конуни в макоме “Рост” создали музыкальный «Девон». Кафиз Кафиз Конуни классифицировал два музыкальных “Девона”. Наджмиддин Кавкаби носил десятки умелых музыкантов, певцов и зрелых музыкантов.

Дарвиш Али Чашти приводит имена его четверо учеников, которые продолжили традиции великого и очень популярными: Мавлоно Хасан Кавкаби, Махмуд Кохи Мухаммад, Мавлоно Ризон Самарканди и Мавлоно Боки Кафиз. Но имя Мавлоно Хасан Кавкаби известен как муфти, музыкант и поэт своего времени. Его харизматичный голос, глубокий анализ музыкальной жизни умело соединить стихотворения, прославили его как “Кавкаби Сони”, а в его творении Кавкаби, Хасан Кавкаби как композитор создали два произведения «Девона» в макомах “Рост” и “Хусейни”, а в макоме “Кучак” Махмуд Кохи, Амали, Наки. Проанализировав теоретические аспекты музыки, он также написал книгу под названием “Рисолати мусики” (“Трактатная музыка”). Эта работа состоит из введения и пяти частей. Вторым учеником Махмуд Кохи Кавкаби был Мавлоно Хожа Мухаммад Ибн Абу Хасан, который в качестве главного композитора составил несколько Савт, Амали, Наки и других произведений “Кучак”, “Хусейни”, “Рост”, “Ушшок”, а также воспитал других учеников. Третий ученик – Мавлоно Ризон Самарканди получил известность по прозвищу “Мудлиш Тайтан”. Он также был известен своими

красивыми газелями, как деликатный поэт. Он создал Кавл, Санг и Амал в макомах "Ирок", "Хусайни" и "Наво" и стал известным. Маллоно Нон Жаррох является четвёртым учеником Нажмильдина Кавкаби, известен как целитель, лавлах, музыкант и поэт. Кроме того, он создал Наки, Санг и Амал в стиле "Даври шохи" для макома "Рост". Среди учеников и последователей Нажмильдина Кавкаби особое место занимает Дарвеш Али Чанги. Он прославился, также как и его учитель, в качестве поэта, музыканта, хангара и всестороннего учёного. Одно из крупнейших произведений учёного "Рисолаи мусики" ("Трактат о музыке") не только освещает вопросы, касающиеся традиционных нот и методов музыкальной науки, но и содержит тезисные данные о жизни и творчестве музыкантов. Данное произведение является трактатом как теоретического, так и исторического значения. Нажмильдин Кавкаби является выдающимся художником, музыковедом, учёным, он выходец из Узбекистана, его произведения являются бесценным источником изучения истории узбекской классической музыки. Он считал серию музыки под названием «Кулпийет», и сегодня некоторые современные музыковеды считают, что это был "Шашмаком". Его произведения, научное наследие заслуживают изучения и в этом плане. В фондах Академии наук Узбекистана, Института востоковедения хранятся два рукописных экземпляра произведения Кавкаби «Рисолаи мусики» («Трактат о музыке»). Дарвеш Али Чанги в своей книге представляет Нажмильдина Кавкаби как очень талантливого человека и прекрасного поэта. Вообще, он очень плодотворный писатель, знаток в области науки по музыке, по разным вопросам её теории, в том числе, подбора к музыке слов, по самому выполнению шевр, по рифмованной (к ним) прозе, по зарбуи фатху, по чехар – зарбу, по музыкальным мелодиям, по нахам и т.д. Жизненный путь Нажмильдина Кавкаби служит поучением для потомков, композиторские мелодии божественны, а его произведения служат опорой для талибов, желающих изучать музыку.

Исследование узбекской классической музыки и, в частности, в реальной истории макната, наметилось три аспекта: философско-эстетический, историко-теоретический и практический. В философском и научном исследовании истории классической музыки, в том числе и 109 макмов, основаны в трудах мыслителей Востока, начиная от музыкальных трактатов Кавкаби, Кургани, Нон Сини до нотных и вербальных текстов Хорезмской шайхской школы (второй половина XIX века), трудов Абдурауфа Фитрата (первая половина XX века), изложенных на арабском, персидском и узбекском языках.

Макмот как живая традиция, представляет собой беспресечный процесс современной классической музыки. В ней старые и новые формы не являются друг друга, а творчески взаимодействуют и выдерживают натиск новых течений в мире глобализации. Поэтому, исходя из жизненных реалий, мы вправе говорить о больших потенциальных возможностях, существующих в недрах макната.

Нравимся наше внимание к вопросу о жанровом поле макната и его исторических трансформациях. До формирования Кулпийета – прототипа жанра Шашмакома - в начале XVI века ведущие жанры классической музыки этого региона назывались «навба» и «навбаги мураттаб». Навба, представляющий сложность, многозначность, ряд, порядок - предшественник кулпийетской системы. Количество частей в ней может быть от трех до двух десятков и более. Навбаги мураттаб функционально упорядоченный цикл. И в этой системе – это прототип Шашмакома. Навбаги мураттаб в описании Кавкаби Мароти (1354-1435), который большую часть своей жизни прожил при Тимуридах в Самарканде и Герате, имел четыре части: кавл, танг, таранг, фатхульлонг. Затем им была добавлена пятая часть мустазад. В этой трактате «Мавасилу алхан» («Назначение мелодии»), написанной в Самарканде, Абдулвахаб Мароти сообщает о том, что «он сочинил тридцать три мураттаб, соответствующие каждому дню священного месяца Рабиатуль-Аввалу воспитанник «Академии» Алишера Навои (1441-1501) в

Герате, замечательный ученый своего времени Наджмиддин Кавкаби Бухари (умер в 1533), создал другую, более сложную форму многочастности под названием «Куллият», это то, что мы сегодня называем «букарини Шашмаком». Таким образом, Бухара, как преемница великих музыкальных центров Самарканд и Герате, стала родной новой исторической формы классической музыки региона, получившей во второй половине XVIII века название Шашмаком, точнее музыкальный шашмаком («Шашмаком мусикий»). В данном случае термин «музыкальный» считается синонимом понятием самого явления, отражающего его суть. Символ «музыкальности» отражает принадлежность к академическим (научным) основам. Именно это качество служит неотъемлемым универсальным элементом классической музыкальных традиций, независимо от типов мышления – многоголосного, модального, полифонического или гармонического. Если мы основывая фундаментальную суть термина, то тогда сегодня нам не надо придумывать дополнительные искусственные элементы для объяснения сути явления, вроде того «профессиональная музыка устной традиции» или другое. Но в моменту становления Шашмакома или же, скорее всего, в связи со становлением Шашмакома как целостной музыкальной системы, его опорой становится Мастер (устад). Раньше властителей музыкального искусства называли «сохиб», «халджа», «мадлоно». Например, Сохиби двор (Сафинулдин Урмави), Халджа Абдулкадыр, Мавлоно Кавкаби. В словаре «Тинсу-и-дуниа» написано о том, что слово «устад» – «уставад» старого персидского происхождения и имеет значение «книга» («китаб»). Но эта «книга» не написанная, а устная, какой в свое время была, например «Амеша», Устада все законы и правила хранит в памяти и передает как священную тайну только своим доверенным ученикам. Шашмаком в нашей обзорной памяти является уже более двух столетий. Но его правила несколько не изменились. Шашмаком был перенесён в Хорезм в начале XIX века, опять-таки при строгом сохранении всех основных правил ладообразования, ритмического строения и композиционных норм. Однако, музыканты при сохранении сути

структурной формы) Шашмакома, создали его другое художественное выражение (внешнюю форму). В одних и тех же размерах арзуд писали Хафиз, Фарси и Навои. Но эти творения имеют разные художественные предположения относительно общих канонов. Нечто аналогичное происходит и с традиционной основой в Хорезме, потом в других центрах – столпах Таджикистана и Узбекистана. Сегодня существует множество обновленных авторской интерпретации макамов в Узбекистане (Махмуд Талжибаев, Улмас Рахмонов) и Таджикистане – «Академия макама» и деятельности Абдували Ибрагимов, центр традиционной музыки «Хунар» под руководством Габриэля Худайбердиева, который опирается на версию Бухарского макама и имени Ари Бабаханова, в Америке (версия Ильаса Малиева), в той же мере, и в Бухаре (Ари Бабаханов) при строгом соблюдении тех же структурных канонов. В классической музыке устной традиции имеется такое фундаментальное свойство, которую можно сформулировать как целостность образа и цельность деталей. Если с этих позиций смотреть на представления о виде «навабти мураттаб» и «шашмакома», то нетрудно заметить ряд общих черт данных явлений. Например, в обоих случаях имеет место единичный круг основных функций – начало, середина и конца. Представленные функции в этих системах, обозначаются различно. Но суть их является в едином элементе. В навабти мураттаб: кавл, газель, тарона, Бухариот. В шашмакоме: маком (сархабор, даромад), наср, тарона, уфар. От структурной сути, единичных суть не меняется. Это и есть яркий пример целостности образа и цельности деталей.

В продолженной работе, не вдаваясь в семантические подробности терминов и их значений, коротко остановимся на двух ключевых моментах. Это функциональная и эстетическая прочность понятий «маком» и «тарона». В структуре навабти и шашмакоме «маком» – исходная база, основополагающая структура явления, основа основ. Тарона – момент разветвления, узел развития в зону свободного варьирования как сфера импровизации в джазе. Бухарий единственный вид – маком и его побочные ветви имели от двух-

трех – до нескольких десятков тарона. Сегодня эта зона заметно сужается. В любом случае количество тарона зависит от вдохновения музыканта и потребностей слушателей. В этом проявляется еще одна жизненная особенность живительные корни традиций. С 1990-х годов прошлого века традиционная музыка Узбекистана получает более широкий доступ в музыкальной аудитории Запада и как следствие – её признание, что, в свою очередь, побуждает национальное общество по-новому взглянуть на собственное наследие и осознать себя обладателем традиций высокой художественной ценности.

1.8. История записи Шаппамакова.

Работа по записи Шаппамакова в Узбекистане в середине XX столетия мотивирует появление научных публикаций, направленных на их позитивную оценку. На первый план выдвигается музыкально-этнографическая деятельность Юнуса Раджаби, автора нотной записи первых пяти книг десятилетней серии «Узбек халк мусикаси» («Узбекская народная музыка»). Пятый том этого свода под названием «Бухарские макамы» вышел из печати в 1959 году. Хорезмские макамы в этом же издании вышли годом раньше. В это время (1958), при Комитете радио и телевидения Узбекистана был создан специальный макомный ансамбль под руководством того же Юнуса Раджаби. Работа в макомном ансамбле далее велась в двух направлениях: а) создание более совершенных нотных текстов, соответствующих реальному звучанию ансамбля; б) параллельно нотной фиксации звукозаписи музыкального материала с коллективным вновь созданного ансамбля с последующей записью его на грампластинку. Такая разносторонняя деятельность стала для Юнуса Раджаби своеобразной творческой лабораторией. Он получил возможность сверять нотные тексты с реально звучащим материалом. В этом, пожалуй, главное отличие вклада Юнуса Раджаби от других музыкантов и исследователей, занимающихся нотной фиксацией макомов. Таким образом, второе шеститомное нотное издание

написания и соответствующий ему комплект из 24-х пластинок – результат длительного многолетнего труда на поприще Шаппамакова Юнуса Раджаби. После его смерти художественное руководство ансамблем перешло к другим музыкантам. Первым преемником стал Фахриддин Каримов, который долгие годы работал музыкальным руководителем этого ансамбля. Затем коллектив возглавили певец Ариф Алимакумов, воспитанный Юнусом на традициях макомной школы Юнуса Раджаби. Затем на смену пришел молодой поколение музыкантов, получивших консерваторское образование – Шапка Мирзаев (Мухаммедов), Абдухалим Исмаилов, Ибрагимов Раджабов и многие Абдухалим Исмаилов. Из них, пожалуй, только последний продолжает хотя бы частично развивать рамки, установленные Юнусом Раджаби. Под его руководством сделаны новые интерпретации произведений, добавлены новые тарона, созданные на основе Ферганских и других. Создание такого коллектива стало важным историческим событием в развитии макомной Ансамбля. Был достигнут эпохи. На данный момент это был важный прогрессивное, ассоциированное с возрождением макомного самосознания. Имя Юнуса Раджаби было возведено в ранг народного артиста. За заслуги в области возрождения макома он был избран почетным Академиком наук. Шаппамаков Юнуса Раджаби был востребован в разных сферах жизни и разделен в исполнении ансамбля повсеместно звучали не только на какой-то период времени у Шаппамакова появилась своя собственная аудитория радиослушателей. Времена меняются и вместе с ними развивается технические возможности звукозаписи. Культивирование макомов на радио произошло недолго. Теперь на первый план выходят новые формы интерпретации, в частности, телевидение, Интернет. Как в свое время макомы перешли в обиход граммофонные пластинки, так на ее смену пришли звукозаписи, внутренние взаимосвязанными между собой: эмпирическим и теоретическим. Первый путь становления канонов исходил, прежде всего, из практических задач создания тех или иных музыкальных

конструкций, композиций и масштабных сводов. Начальным шагом в построении музыкальной систематизации была идентификация установившихся на протяжении мелодических и ритмических моделей. Глубинное основание сути подобной упорядоченной совокупности, конечно, осознание единичности собственно музыкального начала (исходного эмбриона – напева), так как из других потенциальных выразительных средств именно мелодия, считаемая напевом, имеет в музыкальной организации первостепенное и исключительное значение. Ведь известно, что с древнейших времен понятие «музыка» и «мелодия» толковались синонимами. Маркированные мелодии распространённые под самостоятельными образно-символическими названиями, были известны с весьма давних времён. Ещё задолго до появления ислама у народов Центральной Азии применялись такие понятия как рох, наво в общем значении мелодии. Затем путем прибавления к ним дополнительных дефиниций определялись более конкретные количественные или качественные разновидности. Например, рохи Хуросони (мелодия Хорасана), рохи Мавераннахри (мелодия Мавераннахра) и др. Если заменить рох или наво выражениями из современного языка, то более всего им будет соответствовать термин йул (путь, дорога). Ныне в узбекском языке широко бытуют такие выражения, как ашула йули, чолпу йули, танбур йули, дутар йули, сурной йули и множество других. В этом же значении употребляется и другое слово куй. Тюркское происхождение слова – куй (старая форма куи) и ныне широко используется во многих наречиях. В узбекском и таджикском языках имеется ещё одно выражение, заслуживающее внимания в этой связи – куча. В сущности, куча (т.е. маленькая дорога, улица) – это искажённая форма от куйча (маленькая мелодия, напев). Следовательно, обозначение музыкального сочинения словами йул или куй также свидетельствует об очень давних традициях. Наряду с другими общими понятиями вышеназванного толкования рох, наво и устно-обиходными куй, йул, в древних источниках встречаются слова более конкретного смысла, такие как хурсони, орох, дастан. Они применялись для обозначения целой группы элементов

выявленных явлений, представляющих собой составные части некой единой системы – своеобразного прототипа макамата – профессиональной музыки определённого времени.

В 1911 году по инициативе Фитрата, тогдашнего вазира (министра) просвещения Бухарской Народной Республики, «были начаты в Бухаре масштабные этнографические работы по записям 6-ти классических таджикских поэм (Рост, Прох, Дутох, Сетох, Наво и Бузург), составляющих «Шашиакома». Из-за отсутствия национальных кадров в сфере музыкальной науки, которые были бы знакомы с европейской нотной музыкальной практикой, в этом деле привлекли русского композитора – этнографа В.А. Губинского, жившего в Ташкенте и занимавшегося изучением музыкального искусства народов Средней Азии. В феврале 1923 года он приезжает в Бухару и начинает запись «Шашиакома» с известным певцом Бобо Джадолом Насиром (1844-1926) и с выдающимся исполнителем на танбуре Бобо Гиссом Абдуллоем (1858-1927). Кроме записи «Шашиакома», он также собирает материал о музыке Бухары, подготавливает материал для составления словаря музыкальных терминов и изучает музыкальные инструменты. В течение 1923-24 годов запись «Шашиакома» была завершена в полном. В 1924 году «Шашиаком» был издан в Москве в виде шести страниц большого нотного формата. История первой нотной записи «Шашиакома» изложена в работе Я. Пеккер «Виктор Александрович Губинский». Автор по этому поводу отмечает, что с 1922 по 1928 гг. В.А. Губинский посетил многие районы, окружающие Ташкент, Бухару и Самарканд, собрав там большое количество таджикских мелодий.

На первом этапе работы в творческой деятельности эти мелодии и фрагменты из «Шашиакома», включая их в симфонические произведения, вошли в музыкальные драмы. Народы, жившие в Советском Союзе и за его пределами, познакомились с лучшими образцами таджикской народной музыки благодаря его научной и творческой деятельности. Таким образом, «Шашиакома» впервые в истории музыки был записан в 1923-1924 гг. в

европейской нотной системе В.А. Успенским, и его научное изучение начинается именно с этого периода. Несмотря на недостатки, связанные с записью без текстов, в истории изучения музыки народов Средней Азии данная запись имеет историческое и научное значение. Ряд научных статей посвященных проблемам народной и традиционной профессиональной музыки, в том числе «Классическая музыка узбеков», (1927 г.) был им написан после этой записи, в которой он описывает музыкальные инструменты, называет имена исполнителей-хафизов этой музыки, анализирует состояние классической музыки данного периода. В его статьях также приводятся много информации о таджикской классической музыке бухары. До настоящего времени первая нотная запись «Шашмакома» не утратила своей значимости для искусствоведов, культурологов и историков. Искусствовец Р.Н. Аминджанов в статье «К истории первой записи Шашмакома» в основном уделяет внимание музыкаловедческому аспекту работы В.А. Успенского по сбору и нотной записи «Шашмакома», осуществленной в 1922-1923 гг. в Бухаре. При анализе работы В.А. Успенского исследователь уделяет внимание музыкальным инструментам исполнителей макомов, роли ритма дфифр «усули» в исполнении макома, вопросам аудижей макомов. Р. Амминджанов приходит к бесспорному выводу о том, что «...несмотря на то, что А. Фитратом не была одобрена запись «Шашмакома», инициативу записи «Шашмакома» мы считаем его главной заслугой...».

Высоко оценивая статью Р. Амминджанова в искусствоведческом плане, историки интересуются и другими аспектами этой истории, такими как политические и культурологические стороны и предпосылки этой работы В.А. Успенского, его заинтересованность как в духовном, так и в материальном смысле, причины издания рукописей Успенского в том виде в котором они были опубликованы в 1923 году, то есть без политических цензуры «Шашмакома». Отчасти найти ответы на эти вопросы можно в статье А. Джумаева, таджикского культуролога, независимого исследователя теории и истории культуры Центральной Азии. А. Джумаев в статье «Абдуруф Фитрат

и его соратники на "музыкальном фронте" Узбекистана (20-30-е годы)» отмечает, что именно лидер просвещения бухарской Народной Советской Республики Абдуруф Абдурахимов, известный под псевдонимом Фитрат, является главным инициатором осуществления нотной записи «Шашмакома». Фитрат сам крупного таджикского купца из Бухары, получивший хорошее образование, талантливый публицист, учёный, поэт, обладавший широким кругозором, учившийся с 1909 -1912 гг. в Стамбуле. Он является автором трактата «Кондакон забони тоҷикӣ», книги «Муҳтасари таърихи Ёлдуз» - а также активным участником движения младобухарцев в революционные и революционные годы. В трудных условиях формирования культурных преобразований, ужесточения классовой борьбы и борьбы за независимость в революционное русло он оказался в непростой ситуации с одной стороны, ему было необходимо осуществлять линию культурной жизни в сфере образования и культуры, с другой стороны, как яркий образованный интеллигент и знаток духовной культуры своего народа, он должен был сохранить всё ценное из духовного наследия своего народа. С целью осуществления этих планов Фитрат наладил тесные сотрудничества с российскими музыковедами и композиторами. Среди них были и В.А. Успенский – талантливый композитор-фольклорист, бывший в Гамбурге, и музыковед В.М. Беляев. А. Джумаев отмечает: «С момента бухарского «Шашмакома» начинается и первый этап взаимоотношений между основными действующими лицами этой истории - Беляевым и Фитратом, с одной стороны, и Фитратом и Мироновым, - с другой. Для ее осуществления и для преподавания в Восточной музыкальной школе Фитрат в начале 1923 года официально приглашает в Бухару Успенского.

Таким образом, первая запись «Шашмакома» (1924 г.) и ее значение в таджикской культуре таджиков и других народов Средней Азии представляет собой исторический факт. Политические и социальные условия той эпохи, националистические и другие установки влиятельных лиц и т. п., как отмечают авторы проноса первой записи В.А. Успенского и других

историков-искусствоведов, не уменьшают его исторического значения для дальнейшего развития музыкальной культуры таджиков. Послеуходные годы были сделаны на основе этого опыта, достижений и успехов, недолговечных и непрочных, которые никоим образом не уменьшают значение первой нотной записи «Шашмакома». В условиях установления политической и государственной независимости и усиления глобализационных тенденций истории духовной культуры, в том числе и музыкального искусства, нуждается в глубоком анализе и с точки зрения искусствоведческой науки, в ее позиции истории и историографии. Исследователям истории развития духовной культуры необходимо изучить различные проблемы с учетом социально-экономических, политических, психологических и морально-нравственных предпосылок исторических событий, каковыми являются история возрождения и дальнейшего развития музыкального искусства таджикского народа «Шашмаком».

В 1958 году под руководством Юнуса Раджаби был создан специализированный ансамбль «Маком». Первая цель коллектива состояла в том, чтобы занести шесть частей для всего звукового фонда радио Узбекистана. Эта работа была настоящей творческой лабораторией, так как ходе всех научных и практических работ были улучшены тексты и ноты макомов. В результате макомы были переписаны и превращены в шесть книг под названием «Шашмаком». В книгах Шашмаком были саундтреки, и они были напечатаны в виде аудиозаписей объемом двадцать четыре тома. Благодаря широкому спектру работ Юнуса Раджаби, Шашмаком стал важным историческим документом, определяющим определенный период развития. После Юнуса Раджаби ансамбль «Маком» возглавляли различные музыканты, макомисты. Огромный вклад в это внес также Фахриддин Соликов, который работал музыкальным директором в этом ансамбле. Ансамбль Юнуса Раджаби работал под руководством Шавката Мирзиёева, Абдухошима Немайинова, Исроилхона Вахобова, которые прошли подготовку в Государственной консерватории Узбекистана. После работ Юнуса Раджаби Абдухошима

искусства, пополнился обновить Шашмаком. У него были разные направления частей Сарахбора, а также добавили новые мелодии, которые были известны на Ферганских землях. Кафедра восточной музыки на факультете народного творчества открылась в 1972 году в Государственной консерватории Узбекистана, и это важное событие в развитии узбекского музыкального искусства. Его деятельность заключалась в подготовке дифференцированных специалистов по двум основным направлениям: исполнительское и музыкальное исполнительство. Научное и исполнительское искусство макомов также было внесено во вторичном и третьем образовании. Таким образом, была заложена важная основа для непрерывности преемственности и традиции в развитии макома. Одним из важных аспектов деятельности является изучение исторически сложившихся методов исполнения в таких местах, как в музыкальных школах Хорезма, Бухары, Самарканда, Ферганы и Ташкента, которые являются историей старинного макома. Хорезм является одним из старейших центров культуры и оказал большое влияние на развитие мировой культуры. История Хорезма насчитывает более семи тысяч лет. Создание этого государства, основанного Мамавуна на территории Хорезма и культурного центра этой страны, по-видимому, является источником самых древних знаний, например, китайской, византийской и египетской истории. История этой страны из цивилизационных политических государств в IX-XII веках, была превращена материальной и духовной культуры достиг высокого уровня. В этот период возникли дворцовых музыкантов, было представлено во многих направлениях искусства. Многие литературные источники указывают на то, что искусство в Хорезме была высокообразованной. Например, великий узбекский поэт Ахмат Матин представляет известность Хорезма в стихотворении «Смерть и Абулхорезм». Хорезмские народные мелодии характеризуются своей оригинальностью. Макомы — знаменитые памятники хорезмской музыки. Как культурный Шашмаком, так и Хорезмские макомы являются очень старинными и являются частью культуры и традиции народа. Существует много сходства

между Хорезмийскими макамами и Бухарскими Шашмаками. Каждый маком делится на две основные части: музыкальные и вокальные. Музыкальные из Бухары называют первую часть — «мушкулот», а Хорезмские называют «чертим йули». Вокальный раздел Бухарского Шашмакома называется «шар а в Хорезме — «айтим йули». Разница между условиями этих двух типов макамов не ограничивается этим. Например, музыкальную часть Бухарского Шашмакома еще называют «тасиниф», а Хорезмского макама «таннимане». В вокальном разделе макама бухары после каждого большого раздела начинается тарона. Тарона может быть иногда несколько, иногда один. Это зависит от темы песни. В макоме Хорезма тарона исполняется после большой части, но тоже называется «маком». В музыкальной части хорезмийского макамов обычно содержат более крупные «натгя», чем макомы бухары. Трудно сказать, когда были созданы некоторые части макамов, но есть некоторые факты что в середине 19-го века в Хорезме появились некоторые макамы, а именно из инструментальной части. Хорошо известно, что в то время популярные музыканты и певцы делали много дополнений в своем макамам. Например, Пахлавон Низз Мирабоши Комил добилин «Мураббай Комил» в маком «Рост». Его сын Мухаммад Расул Мирабашин добилин «Мураббай Рост Мирза». Другие музыканты-исполнители также добавили «Сакили Исламханийн», «Сакили Нидзхужа», «Сакили Феруз», «Чор узун Феруз» и другие. Каждая основная часть отдела макама состоит из нескольких частей. Количество этих частей постоянно меняется. Среди макамов бухары таких как тасиниф, сакил, сирабоор, мухаммас, а также пешпир, мухаммас в сакил в Хорезмских макамов являются постоянными, то есть они не меняются. Эти части являются обязательными для всех позиций, являются основой макамов, а остальные создались позже и исполняются по желанию музыкантов.

1.9. **Образование маконных ансамблѣй**

записи Юнуса Раджаби и деятельность макомного индийца способствовали научному осмыслению и изучению Шапшаком и другие

В советское время, организации самодеятельных макомных ансамблей во всем Узбекистане, а также широкой пропаганде узбекских ансамблей проводились концерты ансамблей, проведение «Вечеров узбекского радио» и телепередач, участия ансамблей в ряде международных фестивалей и форумов (VII Конгресс ММС в Москве 1974). III Трибуна стран Азии и Африки в Алма-Ате (1973), Международный музыкальный симпозиум и фестиваль традиционной музыки в Самарканде (1978, 1983, 1987) и др. а также концертные туры в Европу (1978, 1983, 1987) и др. а также концертные выступления на русском. Благодаря деятельности Юнуса Раджаби и ансамбля была создана своеобразная школа узбекского макомного искусства, которая творчески стала осваиваться в Таджикистане и Кыргызстане. Кроме того, это способствовало организации на местах ряда самодеятельных и самодеятельных макомных ансамблей, примером для других ансамблей при Узбекском радио, макомный ансамбль при (Онеком музыкально-драматическом театре (Кыргызстан), макомный ансамбль в Душанбе и Исфаре (Таджикистан), макомного ансамбля при Норвежском областном телевидении и др. В настоящее время макомный ансамбль носит имя Юнуса Раджаби. Начиная с 1983 года, один раз в четыре года проводился конкурс молодых исполнителей макома и макомных ансамблей имени Юнуса Раджаби. С 1975 года года проводятся макомные ансамбли имени Юнуса Раджаби. Последний был учрежден самодеятельных макомных ансамблей, последний был учрежден в 2013 году в Ташкентской области. Дом музей Юнуса Раджаби, основанный в Ташкенте, является своеобразным центром пропаганды макомного искусства.

XX века во много

инструментальный ансамбль от 9 до 12 музыкантов и более и составленный из мужских и женских голосов). Активное участие в ансамбле известных мастеров макомного искусства широко распространено традиций макомного

исполнительства в новом качестве. Так, в 1943 году в Хорезме был создан макомный ансамбль под руководством Маттино Худойберганова, в репертуаре которого большое место занимали Хорезмские макамы. В 1944 году при Доме культуры города Ургенча (Хорезм) создается макомный ансамбль под руководством известного певца Хожихона Болтаева, на исполнительскому стилю и репертуару не уступающий профессиональному коллективу, ныне функционирующий – участник многих фестивалей и конкурсов. Позднее Х. Болтаев создает макомный ансамбль на своей родине в городе Ханка, ныне носит имя Хожихона Болтаева.

В 1984 году при Хорезмском областном телевидении стал функционировать профессиональный макомный ансамбль под руководством Румата Джуманиязова, который активно пропагандирует Хорезмские макамы. Аналогичный ансамбль также был создан при бухарской областной филармонии под руководством Ульмаса Расулова и Ариэля Иббазанова. Деятельность таких ансамблей, как «Шашмаком» Самаркандского района (рук. Ж. Солиев), макомного ансамбля Бухарского городского Дома культуры (рук. У. Расулов), Дома культуры города Анджиана (рук. Ф. Мамидинов), Дома культуры города Коканда (рук. М. Муртазев), ансамбли «Мерос» города Анджиана (рук. Г. Хожиккулов), Дома культуры города Маргилана (рук. М. Мадалиев), макомный ансамбль Зангиатинского района Ташкентской области (рук. С. Кудратул্লাев) и многих других способствовали не только сохранению, но и дальнейшему развитию макомного искусства. Из среды этих ансамблей выросли целая плеяда талантливых молодежи, многие из которых в дальнейшем получили профессиональное образование в музыкально-учебных заведениях.

В последние годы получает распространение и организация детских макомных ансамблей, в том числе, деятельность макомных ансамблей «Фаркузим» музыкальной школы города Коканда, ансамбли при Самаркандской колледже искусств, «Муножот» Шурчинского района Сурхандарьинской области и ряда общеобразовательных школ города Ташкента, Бухары и

Ташкента – всё это способствует привитию вкуса и интереса к традициям макомного искусства. Это тоже одна из форм сохранения исконных традиций культуры народов и воспитания молодого поколения.

Тема изобретения искусства Шашмакома заключается в необычайной сложности его законов и традиций, несмотря на то что развивалось оно на основе старой традиции. Очень трудно овладеть сложным искусством макома. Поэтому еще в прошлом мастерами макома, бастакурами и макамчи (макам) и мелодий (табулатурная нотация Фараби, Урмави; табулатурная нотация), чтобы ученикам было легче осваивать, изучать и запоминать отдельные части макома.

Начиная с XX века Шашмаком, в частности, узбекские макамы, превратили новую жизнь: это запись современной нотной системой и запись, выходя многолетние сборники. Макамы введены в музыкально-педагогический процесс, где обучение шло по традициям «устоз-шотирд» (мастерская нотация и на основе нотной системы). Новое поколение музыкантов и певцов в него новую струю. Они вошли в концертную программу и репертуар музыкантов, певцов и ансамблей. В настоящее время на традициях макома воспитываются новое поколение музыкантов и певцов профессионального искусства. Это стало возможным при открытии в 1972 году, в г. Ташкентской консерватории в 1972 году, в которой оно перешло в отдельный факультет традиционного искусства, что способствовало воспитанию профессиональных кадров макомного искусства (среди преподавателей – мастера Ризки Раджаби, Фархатин Саидов, Махмуджон Мухамедов, Туйин Иногамов, Ориф Канаткулов, Турди Алимов, Фаттохон Маадалиев). Среди её выпускников – Абдухоним Исмаилов, Муножот Юлчиева, Рахматжон Каримов, Мамадул Талжибаев, Ульмас Расулов, Рифатилла Касымов, Абдулхали Абдурашидов, Шавкат Мирзаев, Юлдаш Тожиер, Насиба Саттарова,

Малика Зиева, Камила Бурсева, Ахматжон Дадаев и многие другие. С 1991 года функционирует при консерватории специальная кафедра традиционного исполнительства. С 1990 годов открываются отделения «Традиционного исполнительства» в музыкальных училищах Ташкента, Бухары, Самарканда, Ферганы и Ургенча. В настоящее время такие отделения функционируют во всех колледжах музыки и искусства Узбекистана, а с 2002 года – в академических лицеях и музыкальных школах.

Привлечение на преподавательскую работу в консерватории и колледжах уникальных по своим исполнительским возможностям певцов и музыкантов, обладающих большим практическим опытом, позволило укрепить авторитета традиционной системы обучения. Организации студенческих макомных ансамблей при консерватории и музыкальных колледжей преследовало не только учебную цель – освоение ансамблевого исполнительства, но и повышение профессионального роста и мастерства молодых певцов и музыкантов. Примером тому, деятельность студенческих макомного ансамбля Ташкентской консерватории под руководством известного музыканта и бастакора Фахриддина Садыкова, которая получила высокую оценку экспертов и участников стран Азии в Алма-Ате в 1979 г. Именно макомным ансамблем консерватории (рук. А.Хамидов – ученик Ф.Садыкова) в период 1987-1989 годов были записаны на грампластинки почти все инструментальные разделы – Мушкийот шашмакома в новой интерпретации. Стали регулярными конкурсы исполнителей макома в макомных ансамблях среди вузов и колледжей.

С XX века интерес к научному изучению и практическому освоению Шашмакома и, в частности, узбекских макомов все больше и больше возрастает. Если в начале века это были работы информационного характера – нотные сборники и книги (А.Фитрата, М.Харротова, И. Мирзинова, В.Успенского, Е. Романовской, Ил. Акбарова), то с середины XX века появляются целые исследования по различным направлениям истории, теории и исполнительства узбекских макомов. Благодаря деятельности Нелюба

Киселева и Натана Раджабова формируется новое направление в музыковедении Узбекистана – макомоведение (исследования И.Раджабова, В. Бельева, В.Евдокимова, Т.Николаева, М.Ахмедова, С.Галипкой, Ю.Плахова, Т.Гафурбекова, И.Ибрагимовой, Р.Юнусова, О.Ибрагимовой, Р.Султановой и др.). Изучения макома и развитие внимания ряда международных научных форумов и конференций. Независимая конференция «Макомы, мутамы и современное творчество» в Ташкенте (1975), Международный симпозиум по традиционной музыке и фестивалю традиционной музыки в Самарканде (1978, 1981, 1987), Международный симпозиум по музыкальному творчеству в Душанбе (1990, 1991), Международная конференция «Музыка творения народов» в Алматы (1994), Международная конференция «Музыка макомного искусства в Исфахе» (2003), Международные фестивали и рынки Международного музыкального фестиваля «Шарк» (Самарканде), посвященных макомному искусству (2001, 2003, 2005), фестивали интерпретации группы «Макам» при Международном Совете по традиционной музыке с 1987 года (5 конференция которой прошла в Самарканде в 2003 году); 6 конференция – в 2006 году в г. Урумчи (Китай); проведение концертов и фестивалей макома в Узбекистане и Таджикистане; издание новых исследований по макомату в Узбекистане, Таджикистане, Иране, США, Польше, Великобритании и т.д.

В рамках программы ЮНЕСКО «Шашмаком – классическая музыка Персидской Азии» в период 2005-2007 годов были проведения научные исследования, что позволило создать базу данных об узбекских макомах, опубликованы научные труды И.Раджабова, Р.Юнусова, О.Ибрагимовой, А.Мирзинова, Р.Болтаева, Х.Аминова «Узбекская нотация» (о хорезмской нотации нотации), материалы научных конференций и более 32 исследований (интервью интерпретации записей Шашмакома 60-х годов XX века в современных исполнителей макома), видео- и мультимедиа, а также более 1000 по материалам научных экспедиций. Одной из действенных форм

сохранности, преемственности и передачи традиций явились «Мастер-классы» известных современных исполнителей макомного искусства в консерватории в ряде университетов и музыкальных колледжах Узбекистана, а также в рамках Международного фестиваля «Шарк тароналари» в Самарканде (2006, 2007).

Меры, направленные на сохранение и охрану традиций Шаппамакова и других макомных циклов и произведений, включают в себя идентификацию, документацию, инвентаризацию, исследование, защиту, популяризацию, укрепление, передачу и возрождение различных аспектов этого наследия, а также составление базы данных. Инвентаризация, архивация и документирование Шаппамакова и в целом, макамата Узбекистана в рамках Государственной программы «Охрана, сохранение, популяризация и использование объектов нематериального культурного наследия Узбекистана на 2010-2020 гг.» дали интересный материал по современному состоянию и бытие макомного искусства для составления Национального инвентаря (списка), куда внесены Шаппамаков, Хорезмские макама, Ферганские Ташкентские макамы и другие (Исполнительское искусство. 02.01.01 - 02.01.06). Это музыкальное наследие составляет одну из важнейших частей современной музыкальной культуры Узбекистана, которая развивается на основе критического освоения богатства традиционной музыки. Макомное искусство – живой родник традиционной культуры современного Узбекистана.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

2.1 Особенности методики преподавания теории Шаппамакова.

Народная музыка в современном обществе принимается как средство приобщения подрастающего поколения к самобытной культуре наших предков. Через фольклор осуществляется преемственность поколений. «Народ, который не помнит прошлого – не имеет будущего». Мы не сможем вернуть ту культуру в первоначальном виде, но мы можем сохранить

наше прошлое, традиции, обычаи, и дети должны их знать, чтобы потом передать их своим поколениям.

Конкретная методика изучения макама разработана в книгах «Музыкальная эстетика стран Востока», в работах И.Р.Раджабова, Г.Н.Фитратова, А. Назарова. В центре исследования научно-теоретические работы: монография "Узбек классик мусикаси ва унинг тарихи" ("Узбекская классическая музыка и ее история"), десятки статей Абдурауфа Фитрата, ибо он как никто другой, вплотную занимался вопросами не только истории, теории музыки, но и музыкальной эстетики. Он был организатором печатных изданий, пропагандирующих "язычную литературу" и "язычные искусства", руководил организацией "Чигатой урунги", которая также разрабатывала формы эстетического воспитания. Об огромном влиянии Фитрата на своих современников и последователей написано много. На этих материалах и предпринимается попытка обобщить музыкально-эстетическое направление.

И последнее, музыка, музыкальной педагогики авторитет Навон отромен. Не его вина и противоречиях воспитывается молодежь. В сочинениях: «Хатирот-и-Батариш» — «Сматание праведных», «Фархад и Ширин», «Дейли в Мадону», «Семь пинет», «Стена Искандера», «Сокровищница мысли», «Восхищенный сердце», «Суждение о двух языках» и др. говорится о красоте нравственных и эстетических идеалах, воспеваются любовь, к матери, к семье, труду, учебе, ценятся такие качества личности как честность, справедливость, сопереживание, великодушие, ум, доброты, благородство, даются рекомендации о хороших манерах поведения, поощряется стремление к познанию, выносливости жизни, быта, возмечается духовная красота личности. Нравственные взгляды Навон рациональны, духовны, эстетически возвышающие и глубоко гуманистичны.

Также огромный вклад в музыкальную науку Фараби. Помимо фундаментальных теоретических знаний, Фараби прекрасно владел игрой на различных инструментах. Люди восторгались его исполнительским

искусством. Глубокие знания в естественных и гуманитарных науках, тонкое ощущение и понимание особенностей восприятия музыки слушателями и практические занятия музыкой формировали также и музыкально-педагогические взгляды Фараби, которые нашли отражение в его произведениях. В трудах Фараби рассматриваются его педагогические взгляды и их научные основы, а в последних двух («Книга о классификации наук», «Большая книга музыки») — вопросы музыкального искусства, музыковедения и непосредственно музыкальной педагогики.

Нельзя не согласиться с педагогом-методистом С.И. Миропольским, который сказал, что «имея в запасе роскошный образовательный материал народного музыкального творчества, было бы просто крайне нерасчетливо не воспользоваться им на пользу».

В своей работе «Музыкальная педагогика» Рауф Кадыров опирается на такую методологическую предпосылку: всемерное развитие национальных культурных ценностей — залог благосостояния и прогресса мировой цивилизации, так как в национальных культурных ценностях записана мудрость поколений, опыт человечества, проверенный временем. Он представляет тот базовый фундамент национальных, исторических и культурных ценностей узбекского народа, который служит отправным моментом дальнейшего развития истории, теории и методики музыкального воспитания и образования. История музыкальной педагогики Узбекистана связана с культурой и бытом народа, веками развивающего и преумножающего лучшие формы и методы музыкального воспитания и образования. Накопленный опыт в области музыкальной педагогики должен всесторонне изучаться и активно передаваться последующим поколениям.

Когда на уроках мы начинаем изучать теоретическую и историческую основу макама, то отмечаем узость кругозора детей в этой области. Музыкальная педагогика — часть общей педагогики, поэтому музыканты

приобретение включает в себя не только образование в узком смысле, но и воспитание, которое не является дополнением к процессу обучения, а представляет органичное единство с учебным процессом, название которого — музыкально-эстетическое воспитание.

Среди многочисленных задач музыкального образования с историческим народом музыки отметим четыре основных:

1) приобщение учащихся к истории своего народа как обретение и понимание древних корней рода;

2) стимулирование духовного роста учащихся;

3) развитие у учащихся философских взглядов на жизнь;

4) развитие всестороннего развития личности.

Теоретически все признают роль народного и национального фактора в развитии. Практически же все нередко сводится лишь к внешним, языковым признакам. То есть, на деле не используются все возможности народного творчества. Изучение макама в педагогической теории и практике — это богатейший источник сохранения духовно-культурных достижений, так как представленные легенды и ценности не меняются с течением времени. На уроках, изучая различные музыкальные произведения, дети приобретают навыки эмоционального, интеллектуального слушателя, учатся определять характер народного произведения, определять и различать на слух различные группы музыкальных инструментов, знакомятся с многообразием видов и жанров узбекской классической музыки.

Цель любого образования — передача молодому поколению ценностных и культурных ценностей человеческой цивилизации. Поэтому педагогическая система образования должна, наравне с семьей, добиваться реализации этой цели, через использование, включение образов народного искусства, элементов макама в учебную программу. Несмотря на то, что сейчас это довольно сложный для восприятия жанр и рассчитан на подготовленного слушателя.

Так в своей методической работе Э.Н. Шанинская помогает решить ряд проблем и вопросов: как в доступной и увлекательной форме дать представление о таком сложном и прекрасном явлении узбекской и мировой музыкальной культуры как МАКОМ, как создать условия для восприятия этой музыки, её богатого нравственно-эстетического, духовного содержания.

Она говорит о том, что учитель должен на основе имеющихся у учащихся представлений и музыкально-практического опыта подвести их к пониманию того, что узбекская классическая, профессиональная музыка устной традиции характеризуется большим разнообразием жанров и форм. Она включает в себя песни (сложные по методике и форме, например, катта-ашула, о которых речь идёт в 6 классе), инструментальные мелодии (для сольного и ансамблевого исполнения), циклы вокальных и инструментальных пьес и отдельные пьесы для представлений куколоводов, канатоходцев и др. видов зрелищного искусства. Все эти жанры и до сегодняшнего времени представляют ценность для музыкальной культуры и центральное место в узбекской классической, профессиональной музыке устной традиции занимают МАКОМЫ — пьесы вокально — инструментальных пьес сюитного характера. Здесь следует отметить тот факт, что этот жанр свойственен культуре многих народов Востока (индийские раги, азербайджанские мугамы, арабские макамы и т.д.)

В музыкальной педагогике с учебной целью В.А. Успенским в 1930-е годы были подготовлены сборники небольших, построенных на макамонной и народной музыке, несложных фортепианных произведений для двух и четырех рук. Названия этих фортепианных пьес: «Мискин», «Мухомин Ироку», «Саути алжам», «Самой Дутох», «Аскарива» — для двуручного исполнения; в другом сборнике «Уфар», «Баёчи», «Найдрим», «Усмонин», «Раджаби» — для исполнения в четыре руки. По музыкальной грамоте, для освоения азов теории музыки (размера, такта, нот, их названий, деления нот, их расположения на нотном стане в ключах, на фортепианной клавиатуре, на

графе лютни и др.) В.А. Успенским были подготовлены и изданы шесть специальных методических таблиц.

Другим методическим пособием для музыкального обучения была интересная игра в виде своеобразного «Музыкального домино». Она представляла собой отдельные прямоугольные карточки или дощечки в виде домино, на которых было записано два такта песни со словами. Цель игры состояла в том, чтобы в верной последовательности составить из них одно песенно-исполнение.

1.1. Методы и приёмы преподавания теории макома.

Одной из задач музыкального образования в школе является развитие творческих способностей детей. Насколько успешно будет решена эта задача, зависит от профессионализма учителя, от удачно выбранного репертуара для прослушивания и изучения, методов и приёмов обучения, формы организации учебного процесса. При подборе музыкального материала необходимо учитывать возрастные особенности и индивидуальные возможности детей. По известному принципу «от простого — к сложному» строится работа по формированию навыков музыкального восприятия и развития произведений Шапмакома. Шапмаком привлекает, прежде всего, своим содержанием, музыкальными формами, поэтическим строением газелей и газелистов поэтов Востока, творчество которых учащиеся изучают на примерах автортуры и узбекского языка. Их знания в этом аспекте очень важны.

Названиями положенными когнитивного восприятия «теории макома» являются основные психолого - педагогические условия:

доступность содержания обучения возрастным особенностям обучающихся; включение материала;

-его разнообразие и соответствие интересам, вкусам и потребностям учащихся;

- развитие творческих умений и навыков в процессе изучения маком,
-обеспечение межпредметных связей и связи школьного и семейного воспитания в приобщении к узбекской национальной культуре.

Для практической реализации основных задач, важное значение имеют разработанная система специальных методов и приемов:

- 1) традиционные методы (словесные, наглядные, практические);
- 2) методы проблемно-творческого характера (предъявление проблемно-творческих заданий, создание проблемных ситуаций, постановка учебной проблем);
- 3) методы создания специальных эстетических ситуаций «погружение в среду»
- 4) методы организации творческой деятельности на основе темат.
- 5) методы стимулирования интереса к активному освоению теории макома.

Термин "музыкальное восприятие" в музыкальной педагогике имеет два значения. Одно, более емкое, понимается как естественное условие различных видов музыкальной деятельности детей на уроке - хорового пения, игры на музыкальных инструментах, музыкально-ритмического движения. Другое значение термина, более узкое, подразумевает слушание музыки: знакомство с музыкальными произведениями различных стилей и жанров, композиторов, исполнителями. При этом две стороны музыкального развития учащихся восприятие и собственное творчество - неразрывно связаны и взаимно дополняют друг друга.

Развитие способности воспринимать музыкальные явления формируется в процессе активной музыкальной деятельности. Поэтому, чем разнообразнее и активнее деятельность детей на уроке, тем больше условий для эмоционально-осознанного восприятия ими музыкального материала.

Главной целью является развитие музыкального восприятия, воспитание музыкальной культуры, приобщение детей к шедеврам узбекской национальной классики с самого начала обучения музыке.

На цели музыкального обучения вытекают три основные задачи:

1. Формирование эмоционального отношения к музыке на основе восприятия. У детей необходимо развивать эмоциональную отзывчивость на различные классическую музыку, музыкальное чувство, тонкость эмоционального проникновения в образы звучащего материала; воспитывать желание слушать музыку, способствовать развитию интереса к познанию особенностей музыки и сопоставлению ее с окружающей жизнью.

2. Формирование осознанного отношения к музыке. Учащемуся важно приобрести опыт осознанного восприятия произведений, уметь применять полученные знания, не только чувствовать, но и понимать музыку, характер различных образов, логику их развития, приближаться к осознанию идейной основы сочинения, жизненности его содержания.

3. Формирование деятельно-практического отношения к музыке не только в процессе ее восприятия, но и в процессе исполнения даже небольших фрагментов классических произведений.

Эффективность развития музыкального восприятия на уроках слушания музыки в значительной степени определяется применением преподавателем разнообразных методов обучения.

Выполняются на основных методах, использующихся в современном музыкальном образовании и способствующих развитию музыкального восприятия на уроках слушания музыки.

Ключевые методы (рассказ, объяснение, беседа, дискуссия) занимают ведущее место среди методов обучения. На уроках также особое место занимает живому слову преподавателя. В. В. Медушевский отмечал, что даже в музыкальной беседе должно быть откровенным, вызывающим яркое

эмоциональное отношение воспринимаемых. Слово, если оно найдено удачно, во многом активизирует восприятие ребенка, способствует адекватному пониманию музыки, усиливает ценностно-ориентировочную деятельность учащихся.

Условно выделяют следующие этапы в организации процесса восприятия музыкального произведения:

- вступительное слово учителя;
- слушание произведения;
- беседа о прослушанном произведении;
- анализ произведения;
- повторное слушание.

Полезно превратить слушание любой музыки вступительным словом преподавателя - лаконичным, емким по содержанию, способным заинтересовать детскую аудиторию. Увлечь, заинтересовать ребенка, сфокусировать его внимание на "объекте" - первоочередное условие успешности музыкально-воспитательной работы, в частности развития способности восприятия. Результаты исследований отечественных ученых показали повышение активности, увеличение потенциала деятельности ребенка после предварительного эмоционального настроя.

Перед тем как познакомить детей с новым музыкальным произведением, можно коротко рассказать им о композиторе, о каких-то интересных эпизодах его биографии, об обстоятельствах, связанных с созданием данного произведения (особенно, если они содержат в себе нечто примечательное, способное вызвать внимание и интерес). Полезно дать детям "творческие" задания. Например, определить характер музыки, пояснить, о чем она рассказывает, что изображает, сравнить две песни, найти разницу между ними и т.д. Если учащиеся в ходе обсуждения прослушанной музыки вступают в диалог, то у преподавателя есть основания рассматривать это как свой успех.

Для достижения в работе. Любые диалоги, диспуты по поводу того или иного произведения искусства должны опираться, поддерживаться; именно диалог, если он достаточно содержателен, способствуют формированию собственного мнения, учат опираться на личную позицию, вырабатывать свое отношение к музыкальному (и не только музыкальному) материалу.

Для большей полноты и адекватности восприятия важна роль творческого компонента в обучении, который постепенно развивается и совершенствуется.

Анализируя с детьми особенности музыкального произведения, уместно задать им ряд вопросов и заданий. Например, какие ассоциации возникли у детей в процессе слушания; какими средствами музыкальной выразительности был создан образ? и т.д.

А.Н. Кобелевский предложил ряд методов, активизирующих развитие эмоционального восприятия музыки у детей. Приведем эти методы:

Метод размышления о музыке направлен на личностное, творчески индивидуальное присвоение учащимися духовных ценностей. Его основное содержание подразумевает выбор проблемы преподавателем и привлечение ее для самостоятельного решения учащимся. Важно, чтобы решение новых вопросов приобретало форму кратких собеседований педагога с детьми. В каждом таком собеседовании должны наглядно ощущаться три взаимосвязанных момента: первый - четко сформулированная проблематика задачи; второй - постепенное совместно с учащимися решение той задачи; третий - окончательный вывод, сделать который должны сами учащиеся (сочленение мнений, по мысли автора, вызывает "творческий конфликт", который приводит к открытию новых, точнее, к осознанию давно известных, но ранее не осознававшихся истин.

Метод интроспекции авторед и возвращении к пройденному позволяет установить творческие связи между темами программы, формируя

целостное представление о музыке у учащихся. При этом предусматривается установление связей на трех уровнях: между годами обучения, между темами четвертей, между музыкальными произведениями. Преимущество этого метода заключается в том, что освоение новой темы на уже знакомом материале становится более легким; пройденный материал поднимается на более высокий уровень новой темы, на уровень большей сложности и большей содержательности; устанавливаются связи между различными музыкальными явлениями.

При ознакомлении учащихся младшего возраста с более сложными образами "взрослой" музыки, Ю.Б. Алиев рекомендует использовать *принцип "надного восприятия"*. Он состоит в том, что к каждому более трудному воспринимаемому классическому произведению подбирается аналогичная по настроению несложная детская песня, содержание которой тщательно разбирается с детьми, и когда они "войдут" в настроение песни, им предлагается послушать уже "серьезное" произведение. Этот прием облегчает восприятие более сложного материала.

В силу звуковой природы музыкального искусства широко используются на уроках слушания музыки *наглядно-слуховой метод*, предполагающий демонстрацию музыкальных произведений, как в живом звучании, так и в использовании аудио- и видеозаписей, что позволяет детям познакомиться с тембрами различных инструментов, исполнителями. Так, например, использование фрагментов из кинофильмов помогает ощутить конкретную эпоху создания того или иного произведения, а демонстрация видеofilmов опер и балетов способствует восприятию этих жанров как синтетические виды искусства. Однако в целях активизации музыкального восприятия учащихся все же предпочтительнее непосредственное, "живое" исполнение музыки.

Чтобы учащиеся лучше запомнили музыкальное произведение, оно должно быть повторено. Преподаватель предлагает лишний раз повторить

представленное произведение: детям нравится по несколько раз слушать понравившуюся им музыку. При этом у них углубляется восприятие, устанавливаются структурно-смысловые связи в явлениях музыкального искусства. Повторение можно проводить в игровой форме - *викторины, конкурсы*.

В музыкально-педагогической практике широко применяется и *наглядно-визуальный метод*. Так, многие учителя с успехом используют в качестве аналога к музыкальным произведениям репродукции картин известных живописцев, главным образом тех полотен, которые совпадают по стилю эмоциональному тону и художественной образности с содержанием музыки. Проникают демонстрация интегрирования видов искусства, эмоционального воздействия изобразительных и неизобразительных средств. Такие наглядности, если они подобраны удачно, разумно, оказывают влияние на процесс музыкального восприятия, оживляя и усиливая его. Творческие функции выполняют и рисунки детей о музыке и под музыку. Наглядный метод работы содержит в себе "язык", зачастую так называемых неформальных связей, весьма актуальных и действенных именно в "презентации искусства".

Метод соединения художественного контекста, направленный на развитие музыкальной культуры учащихся через "выходы" за пределы музыки в различные виды искусства, историю, природу, жизненные ситуации и образы, является богатой художественно-педагогической средой предлагает и И.И. Прохорова. Данный метод дает возможность представить музыку в контексте ее разнообразных связей, понять сходство и отличие от других искусств, других сфер общественного сознания.

Метод "учебный брейнсторминг" (мозговой шторм) — направлен на активизацию и содержание в решении творческой задачи.

Методы презентации и осуществления учебных действий и операций:

Метод "художественного движения" - связан с освоенной музыкальной ткани произведения, закономерностей развития музыкальных образов.

Метод музыкальных композиций - связан с постижением художественных закономерностей создания музыкальных произведений: форма, стиль, жанр, тема. Средствами учащегося являются голос, инструмент, произведения литературы, живописи, электронные средства.

Метод "музыкальный театр" - направлен на постижение целостного музыкального содержания. "Музыкальный театр" помогает ребенку музыке сделать зримой, осязаемой.

Метод познания - позволяет осознать ценностно-смысловое значение музыкального произведения в жизни человека.

Метод проектив - позволяет учащимся проявить как свои знания, умения и навыки в самостоятельной работе с информацией, также и волевые качества, интересы предпочтения.

Метод "пластическое интонирование" - направлен на освоение способов "активного слушания". Метод позволяет:

- выявить сходство и различия музыкальных произведений;
- сопоставить музыку с другими видами искусства, такими как живопись, литература, скульптура;
- сопоставить музыку с жизненными явлениями и событиями человека;
- перевести содержание музыки в словесную форму, размышления, рассуждения о музыке;
- перевести содержание музыки в рисунок;

принять звучание музыки в пластике и движении (музыкально - пластическое интонирование);

интонировать музыкальные произведения;

интонации инструментальных произведений; драматизация музыки (интонировка)

Метод моделирования художественно-творческого процесса - позволяет каждому ребенку встать в позицию композитора, отвечающего для себя на вопросы, которыми и мучается сам композитор-творец: о чём и как я хочу сказать людям своей музыкой, почему именно это важно для меня, и важно ли это для других?.., каких героев я хочу показать, каким характером они будут наделены.

Метод содержательного анализа инструментального произведения - раскрывает школьникам «технологию» деятельности композитора. Как много надо знать, чтобы провести содержательный анализ. На основе уже самых первых интонаций дети выдвигают «рабочую гипотезу» развития музыки в данном конкретном произведении. Поставив ее как «исходные вопросы» восприятия и пользуясь механизмом «опережающего познания», они начинают чувствовать и мыслить от содержания, постоянно переводя выдвинутую художественную идею на звучащую конкретную форму.

Метод опоживления, то есть слияние своего "я" с образом, образом, эмоцией, которые необходимо раскрыть в исполнении произведения. Этот метод предполагает не только большую предварительную работу (знание истории, литературы, образительного искусства, мировой художественной культуры), но и органическое "проживание" художественного образа самими ребятами.

Метод «цвет – образ» – позволяет проводить интегрированные уроки в колледжах. Ведь вовлечение ребят в размышление о музыке с помощью цвета даёт хороший эффект в осмыслении связей музыки с жизнью, близости искусства, поскольку в сознании учащихся стирается относительная граница между ними. Зная значение цвета, можно придать окраску любому произведению. Дети любят выражать эмоции при помощи цвета – сначала определяется характер произведения и цветовая палитра, которую увидели учащиеся при прослушивании того или иного произведения. Потом дети переносят свои впечатления на лист бумаги, рисуя карандашами.

«Метод размышления о музыке» направлен на личностное, индивидуальное присвоение учащимися духовных ценностей. Использование этого метода подразумевает выбор проблемы, которую способно решить музыка и поиск ответа на нее самими учениками.

«Метод забегания вперед и возвращения к пройденному» устанавливает пресмыкающиеся связи между темами программы, формирует целостное представление о музыке у школьников.

Установление связей предполагается на трех уровнях: между годовым обучением, между темами четвертей, между музыкальными произведениями.

«Метод музыкальных обобщений» направлен на усвоение детьми «ключевых знаний» о музыке в опоре на тематику программы, а также на достижение целостности урока на основе темы четверти.

«Метод создания художественного контекста» направлен на развитие музыкальной культуры школьников через «выходы» за пределы музыки определенной эпохи (в смежные виды искусства, историю, природу, жизненные ситуации и образы), создание богатой художественно-педагогической среды.

«Метод личностных ассоциаций», направленный на создание у учащихся особенно эмоционального состояния, близкого состоянию героя литературного произведения. Введение учащихся в такое состояние возможно как при помощи беседы, так и благодаря привлечению смешанных видов искусства, предшествующих появлению произведения, а также при помощи произведения уроков в непривычной атмосфере.

«Метод перемещения» направлен на рассредоточение внимания между музыкальным и литературным текстом, налагающимися один на другой. Метод основан на эффекте кино – действия литературного героя как бы переключаются силой эмоционального воздействия музыки.

«Информационный метод» направлен на удержание музыкального внимания на длительном протяжении времени, одновременно решаются задачи неопосредованного анализа и эмоционально-смысловой драматургии.

«Метод проблемного изложения материала» направлен на привлечение учащихся к самостоятельному поиску знаний. Проблемная ситуация, создаваемая учителем, должна вскрыть противоречие между имеющимися знаниями и новыми музыкальными явлениями, с которыми учащиеся должны познакомиться. Существует ряд тезисов, при опоре на которые дети работают наиболее успешно:

1. Единообразие самостоятельности музыкального мышления и активность в поиске «незнанных» знаний о музыке в любом виде деятельности;
2. Проблемная ситуация должна включать три компонента:
 - необходимость в новом музыкальном действии;
 - неизвестное, которое должно быть открыто;
 - возможность учащихся в выполнении
3. Прямые проблемы большинства класса;
4. Проблема должна быть решена либо самими учащимися, либо «информационным» учителем на пути ее решения;

5. Музыкальное восприятие не должно сводиться к «решению проблемы» — это только метод познания, звучащей картины мира.

Ключевым моментом в этом методе является такое изучение произведений и его тем, при котором достигается вычленение характерных для композитора «тон-ячеська», «эзерна-интонации».

- 1) способность в незнакомой музыке узнавать знакомого автора;
- 2) способность сочинять темы в стиле известного автора.

Методы контроля и самоконтроля:

Метод "спискейн" — является одним из методов развития критического мышления, учит доказательно и логично строить свои высказывания о музыке.

Цифровой диктант — метод, который позволяет за очень короткое время проверить и оценить знание музыкального содержания, наглядно оценить уровень достижений учащихся.

Викторина — метод, широко используемый в практике музыкального воспитания. Позволяет проверить и оценить знания, связанные с музыкальным содержанием. Средствами являются вопросы и ответы.

Согласно ГОСОСО, главный принцип обучения — системно-деятельностный подход, при котором ученик сам добывает знания и готов в саморазвитию и непрерывному образованию.

Учитель должен так построить свою деятельность, чтобы создать условия для инициирующих действия учащихся. Это становится возможным, если этапы урока отражают структурные элементы «деятельности»: мотив, цель, действия для их достижения.

Системно-деятельностный подход определяет необходимость представления нового материала через развёртывание последовательности учебных задач, моделировании изучаемых процессов, использование различных источников информации, в том числе информационного пространства сети Интернет.

Как уйти от привычных рамок урока и добиться заинтересованности детей в предмете? Предлагаем следующие приёмы.

1. Приём «Необъяснимая тема»

Ученики сами определяют тему урока, учитель лишь помогает и наводит на мысль. Данный приём позволяет создать мотивацию для изучения темы урока, используется для привлечения интереса учащихся к изучению новой теме, в которой есть непонятные термины.

Пример 1. Учитель: Мы начинаем изучать новую тему, но я не буду её объявлять. Она будет моей загадкой. В течение урока вы сами попытаетесь её разгадать. (Учитель ставит вместо темы — вопросительный знак) Прозвучавшая музыка, подсказки учителя наводят учащихся на определение темы урока.

Пример 2. Дети входят под звучание музыки

Учитель: Вы сейчас зашли под музыку, определив состав ее инструментов, вы можете назвать тему урока?

2. «Угадай пропущенное в теме урока», (альтернатива приему «Необъяснимая тема»)

Пример 1. (Тема урока: «Маком — основа узбекской классической музыки» (6 кл.))

На доске запись: «_____ - основа узбекской классической музыки», в течение урока попытайтесь ответить, что является основой узбекской классической музыки.

Пример 2. (Тема урока: «Композитор — имя ему народ» 4 кл.)

На доске запись: «Бухара - родина (Шашмакома)», в течение урока вы должны догадаться, какое слово пропущено.

Пример 3. В начале урока дети знакомятся с темой, записанной на доске: урок заканчивается обсуждением вопроса о том, какие задания относятся к данной теме; выясняется, соответствует ли данная тема содержанию урока, является ли тема основной для урока;

Тема урока не сообщается; дети в конце урока получают задание сформулировать его тему;

Названо содержание заданий, которые нужно выполнить на уроке; в конце урока обсуждается их результаты.

1. **«Нестандартный вход в урок».** Учитель начинает урок с противоречивого факта, который трудно объяснить на основе имеющихся знаний.

Пример 1. (Тема урока: «Музыка в арабском орнаменте» 7 кл.)

Учитель: что такое арабская вязь? Может ли музыка звучать в орнаменте? Оказывается может! Наш урок будет на тему «Музыка в арабском орнаменте».

2. **«Ассоциативный ряд».** К теме урока дети называют слова ассоциации. (Тема урока: "Маком")

Навои

танбур

вокал

хофиз

Ушшоқ

Учитель: дадим определение понятию маком.

3. **«Ассоциативный ряд»** (наоборот). Учитель выписывает ассоциативный ряд к теме или понятию урока, дети угадывают заданное понятие или тему.

Реализация данных методов связана и со своеобразием структурно композиционного построения урока, основными признаками которого

представлен единством и интегративный характер, а также насыщенность различными средствами, дидактическими материалами и большое разнообразие творческих видов деятельности:

«составление карты «Маком - профессиональный жанр узбекской классической музыки»;

работа с дополнительным материалом по теме «маком»; - запись и прослушивание аудио- и видео материала с выступлениями известных исполнителей «макомистов»;

проведение тематических мероприятий с привлечением опытных исполнителей макома из детских музыкальных школ;

выпуск стенгазет на тему «Маком – жемчужина Востока»;

творческие задания, олимпиады, конкурсы по мотивам разных жанров узбекской традиционной музыки.

Для того чтобы дать представление о развитии и использовании жанра макома как неиссякаемого источника композиторского творчества, можно начать с уже знакомых ребятам произведений. Например, в опере «Лейли и Меджнун» Р. Гингера и Т. Садыкова, большая часть сольных номеров основана на мотивах и образах из узбекского музыкального наследия, в частности, на фрагментах из различных макомов построены характеристики главных героев. Так, образ Кайса, раскрывается через популярную мелодию «Ироке» - отрывок из 3-го акта новеллы Часты макома Бузрук. В качестве примера может быть приведен 9 симфонии М. Таджиева – во многих отношениях удачный опыт композитора на сложном пути становления «макомного симфонизма», творческой попытки воплотить маком в звучании симфонического оркестра. И симфонии представлены мелодии из вокального раздела макома Лейли. И конечно прозвучит фрагмент из 1 части симфонии - Анданте, который вытекает из музыки Дутох муллухаси (2 шубе раздела Наср). Сохраняя

Усуль и другие основные параметры мелодии, М. Талжис их творчески переосмысливает в связи с симфонизацией. По другому пути идёт таджикский композитор З. Шахиди в своей композиции «Симфония макомов», обозначив в названии отправные точки произведений – симфонии и маком. В основе этого сочинения две темы: одна напоминает напев Наср Ушшома из макама Рост, другая – тему из макама Бузрук. В контексте темы школьный знакомится с поэтичным произведением для хора а сарелла композитора М. Байфоева «Отзвук макама» на стихи поэты XIX века Увайси и его же симфонией «Газель» по мотивам поэзии А. Навои. Интересно послушать на уроке фрагменты из симфонии М. Махмудова - «Наво» и др. произведения композиторов Узбекистана. Подводя итог, начатого с семиклассниками разговора о макоме, об узбекской классической, профессиональной музыкальной традиции в целом, надо отметить, что это богатейшая сокровищница творческого вдохновения композиторов в настоящем и будущем. Вместе с учителем ребята должны прийти к выводу, что «золотые зёрна» народной музыки дают совершенные «побеги», когда к ним прикасается рука художника с утончённым вкусом и творческой фантазией, большим интеллектом и профессиональным мастерством. Эпиграфом к теме «Современность и традиции в музыкальной культуре Узбекистана» могут стать стихи великого Алишера Навои из введения к поэме «Фархад и Ширин»:

Ты, может быть, ещё откроешь клад,
Что пропустил предшественника взгляд.
Тот клад народу предьяви,
Чтоб стал достоин ты его любви.
А то, что сам народ воспеи – к чему
В таком же виде возвращать ему?

2.3. Результаты исследования восприятия теории макама школьниками.

Исследовательская работа проходила с сентября 2019 г. по март 2020г. в три этапа: констатирующий, формирующий и контрольный.

В процессе исследования учащимся предлагалось изучить историческую основу происхождения Шамама, прослушать и проанализировать произведения вокального (Наср) и инструментального (Махмудов) разном Шамама, сравнить по сходству и различию различные части и их строение, определить инструментальное сопровождение, определить группы инструментов.

В ходе формулировки 3 основных критерия анализа в процессе восприятия произведений макама: определение частей бозугуй и хонд, инструментальный состав, определение ауджа в произведении. Эти показатели были дифференцированы по баллам – высокий (3 балла), средний (2), низкий (1).

4. **Констатирующий этап** – сентябрь 2019 года. На этом этапе был выявлен начальный уровень музыкальности детей. Участвовали дети 7 класса 10 человек. В качестве средств диагностики были выбраны теоретические задания, которые проводились как в индивидуальной, так и групповой (4-5 человек) форме. Детям предлагалось решить ряд заданий. Содержание заданий, критерии и оценки выполнения в баллах отражены в мониторинговой карте.

Таблица 1. Прослушать и определить строение произведения «Таснифи Наво»

1 балл	2 балла	1 балл
Выразительная четкая мелодия и целостность частей	Частичное определение количества частей хона и бозугуй	Смена частей не определена

Таблица 2. Прослушать и определить группы инструментов

1 балл	2 балла	1 балл
Выразительные группы инструментов, которые выделяются на ритм, темп, динамику	Определение инструментов, но нет четкой роли каждого из них	Группы инструментов не определены

Задание 3. Определение ауджа в произведении

3 балла	2 балла	1 балл
Определён апотей	Определён апотей	Аудж не определён
произведения и дан чёткий	произведения, но нет	
динамический анализ	динамического анализа	

В процессе наблюдения за работой учащихся, анализируя каждый показатель, было выявлено, что наибольшие трудности дети испытывали при выполнении задания №1 – определение частей хора и бозуи и задания 3 – определение ауджа и динамический анализ. Всего 5 человека (25%) из 20 смогли правильно определить части, 12 детей (60%) получили среднюю оценку, 3 ученика (15%) не справились с заданием, так как слушали невнимательно, постоянно отвлекались. 75% детей слушали внимательно, но внешне никаких эмоций не проявляли. На вопрос: «Понравился ли вам музыка?» – не смогли дать чёткий ответ, отвечая: «не знаю», «не понял». С большим удовольствием и желанием дети выполняли задание №2.

Но и здесь показатели разные. Роли инструментов в произведении, правда, с небольшими неточностями, определили 12 детей (60%), у остальных 8 человек (40%) получили средний балл. Низких показателей не было, т.е. в группы инструментов усвоены детьми с 1 класса, в 4-м и 5-м классе определения групп инструментов закреплялись и углублялись в соответствии со школьной программой. Задание №3 было выполнено хорошо, но некоторые не смогли дать чёткого динамического анализа. Особо выделились учащиеся, занимающиеся в музыкальной школе. В целом, результаты констатирующего этапа эксперимента показали, что у детей развитие аналитических способностей по указанным критериям при восприятии классической узбекской музыки находится на среднем уровне, что дало возможность доработать программу.

И. Формирующий этап (2019-2020гг. учебный год). В течение учебного года проводилась работа на уроках музыки. Были разработаны следующие уроки:

1. «Формирующий пример классической узбекской музыки».
2. «Аналитический диалог».

3. «Динамика в произведениях национальной классической музыки».

Цель первого модуля – формирование знаний о музыкальной культуре своего народа и накопление опыта восприятия узбекской классической музыки в интерпретации с предметом «История Узбекистана»;

Цель второго модуля – освоение традиций национального музыкального исполнительства – (слушание, диалог);

Цель третьего модуля – освоение традиций народного исполнительства – (слушание, анализ).

В структуру первого модуля включены ознакомительные беседы о искусстве, размышление, сравнение, наглядно-слуховой показ. Просмотр презентаций и видеоматериала с исполнением различных макамов. Были проведены недели музыкальной школы №10, которые исполнили фрагменты из макамов. Был проведен открытый урок «Формирование, развитие и сохранение Шапмакома как нематериального культурного наследия».

«Структура модуля «Аналитический диалог» позволяла включить учащихся в творческий процесс. Сначала прослушивалось музыкальное произведение по программе, затем выбирались музыкальный инструмент (гайдар, тобоз, дойра, най), использовался видеопозказ. Следующий этап – диалог между учителем и учеником, который оценивался учащимися всего класса. После диалогов: аналитический диалог (диалог-повтор, диалог-анализ), формирующий диалог, инструментальный диалог (диалог-соревнование на протяжении темы с одним и несколькими народными инструментами), полилог, в котором все виды диалогов с участием всех школьников класса. Ученики были поделены на диалоговые пары.

Метод «4 угла». Дети определяли группы инструментов: «первый угол» – струнные инструменты (цимбальные, ударные, смычковые), «второй угол» – духовые (деревянные, медные), «третий угол» – ударные, «четвёртый угол» – «не знаю». Это познавательная и интересная игра.

Модуль «Динамика в произведениях национальной классической музыки» по своим задачам является наиболее сложным. Он также состоит из нескольких этапов: сначала прослушивается музыкальное произведение, ставится задача на осмысление динамических оттенков, далее прослушиваются произведения (фрагменты из различных макамов, в том числе вокального раздела), отоваривается темп, динамика, определяется нюансы исполнения.

Для прослушивания были выбраны произведения: «Таснифи Навои», «Сарабори Ироке», «Муножат» из музыкального проекта BWG Production NEW VISION: Treasures of Makom and Uzbek Traditional Music (макомы и традиционная музыка в арабизированных Абдухошима Исмаилова в исполнении ансамбля «Маком»).

III. Контрольный этап. Итоговый этап работы осуществлялся с помощью диагностических методов, которые были использованы на констатирующем этапе, но задания были усложнены. Так, для выполнения первого задания детям предлагалось прослушать и проанализировать 2 музыкальных произведения. Во втором задании использовались макомы не только инструментального, но и вокального раздела. В третьем задании предлагалось проанализировать и определить ауди в макоме «Сарабори Ироке».

В конце учебного года (май 2020 года) мы попытались результаты выполнения каждого диагностического задания на данном этапе эксперимента. Мы выявили, что дети продемонстрировали средний и высокий уровень: при прослушивании дети были внимательны, включались в обсуждение, проводили анализ музыки, рассказывали о своих впечатлениях

Информативность и сосредоточенность позволили более точно и с интересом проводить динамический анализ. Чтобы определить уровень приобщения детей к узбекской классической музыке, были определены критерии и показатели данного процесса – во время прослушивания и восприятия различных музыкальных произведений нужно уметь отличить узбекский маком от макама других народов. Учащиеся предлагались произведения азербайджанских мугамов и фрагменты индийских раг. Учащиеся с удовольствием определяли инструменты: дафф, кямонча, рубаб, мриданга, танпур, сандур, пай и др.

Метод эксперимента: проведенная работа показала, что 40% детей (8 человек) имеют средний уровень знаний по теме. Высокий уровень – более половины учащихся – 60 % (12 человек). Анализируя отдельно каждый показатель музыкальности, можно констатировать, что дети лучше выполняли задания, связанные с историческими предпосылками формирования макама не только в Узбекистане, но и в других странах Востока. Большую роль сыграл вопрос исторической принадлежности нашего государства к макому, так как именно Шахнамаком окончательно сформировался в Бухаре. Таким образом, эксперимент для положительных результатов по формированию музыкальных навыков способностей учащихся, и этому способствовали хорошо подготовленные проведенные уроки.

1.4 Кваторный подход к изучению макама в общеобразовательной школе

В последнее время все настойчивее говорят о кластерном методе, предлагающем выделить его в основу образовательного процесса. Рассмотрим суть кластерного подхода в обучении, его составные компоненты, а также преимущества, которые он предполагает. Впервые этот термин ввел в научный оборот Майкл Юджин Портер в книге *Competitive Advantage of Nations*. New York: Free Press, 1990г. Книга на русском языке издана под названием

«Международная конкуренция: Конкурентные преимущества стран». (М.) Международные отношения, 1993г.)

В общепринятом определении «кластер – это сконцентрированные географическому признаку группы взаимосвязанных компаний, специализированных поставщиков, поставщиков услуг, фирм и соответствующих отраслях, а также связанных с их деятельностью организаций в определенных областях, конкурирующих, но вместе с тем и ведущих совместную работу».

С позиции системного подхода кластер – это совокупность субъектов хозяйственной деятельности взаимосвязанных различных отраслей, объединенных в единую организационную структуру, элементы которой находятся во взаимосвязи и взаимозависимости, совместно функционируют в определенной цели. Автор указанной книги М. Портер показал, что конкурентоспособность компании во многом определяется конкурентоспособностью ее экономического окружения, которая, в свою очередь, зависит от базовых условий (общего ресурса) и конкуренции внутри кластера.

Теперь перейдем от классического экономического понимания содержания термина «кластер», к более широкой трактовке.

Инновационный кластер — объединение представителей различных отраслей: вузов, научно-исследовательских центров, промышленности посредством создания локальных зон с определенными предпочтениями, где все участники цепочки от начала разработки до инновационного готового продукта (научные учреждения, совсем маленькие инновационные компании, центры испытаний, центры коллективного пользования дорожными центрами исследования, специализированные сертифицированные лаборатории, вузы и центры обучения, поставляющие нужных именно этим компаниям специалистов, патентные конторы) находились бы в постоянном взаимодействии.

Что и как предполагается в разрезе нашей темы использовать при изучении макомов? Это привлечение специалистов различных профилей для выполнения одной целенаправленной задачи: ДШМИ, исполнителей, творческие коллективы, а также посещение мест сосредоточения народных ремесел, исторических памятников, передающих дух эпохи, нравственно-нравственных и общественных ценностей, в среде которых формировался маком. Именно такой кластерный подход в изучении макомов даст многомерное понятие традиционной музыкальной культуры узбекского народа, сделает это истинно культурой каждого обучающегося, базой национального восприятия.

Образовательный инновационный кластер при изучении теории макомата это объединение представителей отраслей: вузов, научно-исследовательских центров, детских музыкальных школ; это консерватория, национальные театры, ансамбли макомистов, выдающиеся деятели, исполнители жанра маком посредством создания локальных зон с определенными предпочтениями, где все участники цепочки от начала разработки до инновационного готового продукта, в нашем случае - грамотного исполнителя или прональщика макомов, находились бы в постоянном взаимодействии. Это, в свою очередь, даст возможность отойти от отвлеченной теории к пониманию макомата как историко-культурного явления, представляющего общенациональную ценность и часть всемирного духовного наследия. Не лишним будет сказать о воспитательном моменте: помимо бережного отношения к культурному наследию, кластерный метод укрепит связь не только между учреждениями, но и поколениями. Частота употребления рассматриваемого термина вместе с прилагательным «инновационный» подтверждает тезис о том, что кластеры и кластерный подход характерны, прежде всего, для инновационного образования, а образовательные кластеры являются одной из форм организации инновационного обучения. Кластерная форма организации приводит к созданию совокупного инновационного продукта, в частности, полноценного гражданина, со всей ответственностью относящегося к своей стране, к своей судьбе, берущего ответственность за

духовную, составляющую своего времени, где тесно переплетены выкристаллизованные временем шедевры музыкальной культуры — исполнение мажоров с современными традициями. Обогащение эстетического восприятия, воспитание музыкального вкуса и формирование духовной культуры — вот, что дает кластерное образование в итоге.

Творчество и культура имеют важнейшее значение в развитии современного общества. Цель настоящего исследования заключается в обосновании кластерного подхода к развитию образования в сфере культуры, который является, с нашей точки зрения, одним из эффективных в современных условиях. Обоснование кластерного подхода в совершенствовании образования в сфере культуры проводилось на основе анализа научных трудов, в которых рассматривается кластеризация творческих отраслей и культурных учреждений и утверждается ее положительный эффект для социально-экономического развития регионов. Основными методами данного исследования являются: анализ культурологической, социально-экономической, искусствоведческой, педагогической литературы и нормативно-правовых актов в сфере образования; наблюдение за образовательным процессом в вузах культуры и искусств.

Кластерная политика, направленная на формирование благоприятных условий для развития кластеров, создает ситуации, в которых становится востребованными территории с уникальным историко-культурным наследием. В работах последних лет появился термин «культурный кластер», или, как отмечает Э. Морто, «творческий кластер». С ее точки зрения, этот термин описывает пространственную агломерацию компаний и институтов, взаимосвязанных рыночными и нерыночными отношениями, существующих в атмосфере доверия и взаимного стимулирования. Эти агломерации могут создаваться в разных масштабах (внутри здания, района или города). Творческие кластеры включают как культурное производство, так и культурное потребление. Э. Морто сделала важный вывод относительно

различия культурными кластерами. Так, автор утверждает, что для кластеров культуры нет единой фиксированной формы эффективного управления. Различные формы управления могут иметь как сильные, так и слабые стороны. Эффективными можно считать только временные формы управления, они должны постоянно обновляться и быть способными трансформировать и поддерживать проекты. При этом формы управления не могут стандартизоваться, т. е. в каждом отдельном случае должны подбираться индивидуализированные формы. Склонность социально-культурных институтов и организаций к формированию кластеров, интерес к творческим отраслям и культурным учреждениям как факторам социально-экономического развития обоснованы М. Н. Заренцой, Й. Риге-Ульдемоли и А. Р. Морато. Эти авторы, учитывая преобладающую динамику взаимодействия и ее логику, а также типы социальных связей между культурными агентами (субъектами, организациями и кластер), выделяют три типа культурных кластеров: бюрократическое, ассоциативные и общинные. Так, с их точки зрения, культурный кластер как бюрократическая организация обладает следующими характеристиками: это кластер, состоящий из учреждений культуры, динамика взаимодействия которых обусловлена культурной политикой, системой взаимоотношений между администрациями, политическими лидерами и представителями культурных учреждений.

Еще концепции образовательных кластеров заключается в объединении под одной ведущей отраслевой вуза учреждений начального и среднего образования, музыкальных школ и колледжей, консерваторий, основных институтов и потребителей специалистов. Главное отличие образовательного кластера заключается не столько в составе его участников (в состав образовательного кластера могут входить коммерческие организации, органы государственной власти, организации по сотрудничеству) и не в функциональной роли вузов (они могут служить ядром и обычного кластера), а в их специфическом продукте, который является результатом его деятельности.

Рассмотрим детально, кто может быть задействован в образовательном кластере: общеобразовательное учреждение, как исходное базовое, уже упоминавшиеся ДШМИ, творческие коллективы, специализированные учреждения, исполнители, а теперь добавим фонд «Олтин Мерос», центры макмата, посещение которых поможет оживить интеллектуальной внутренней детский туризм и создать значимые центры макматов на базе некоммерческих негосударственных объединений пропагандистского характера. Очень много делается нашим правительством в этом направлении, отметим последнее постановление Кабинета Министров об организации центра Шаппакома на государственном уровне. Таким образом, мы видим, что при формировании научно-образовательного кластера насущной задачей становится **объединение компонентов** данного кластера.

Широкое внедрение образования, основанного на кластерном подходе, открывает возможности дать ребенку не отвлеченные знания, а позволить сформировать его тип мышления и поведения, которые позволят ему ориентироваться в современной жизни и быть компетентным во многих сферах деятельности и соответственно активно применять свои способности в быстро меняющейся действительности.

В условиях постиндустриальных преобразований современного Узбекистана происходят глубокие изменения в социально-экономической жизни общества, которые, прежде всего, затрагивают сферу образования. В настоящее время конъюнктура рынка образовательных услуг не соответствует конъюнктуре рынка трудовых ресурсов, что приводит к необходимости разрабатывать новые механизмы взаимодействия сферы предоставления образовательных услуг со сферой производства. При этом можно актуализировать взаимодействие образовательных учреждений с организациями и предприятиями различных отраслей и направлений деятельности для продвижения новых технологий в производство и управление, а также с целью подготовки и повышения квалификации кадров для инновационной деятельности.

Если метафорическую модель можно создать в общеобразовательном учреждении на основе новой методики преподавания макма, где понятийная модель, сформированная на уроках музыки, будет дополняться новыми понятиями областями, которые расширяются в связи с привлечением к образованию специализированных учебных заведений и творческих коллективов. Новые понятийные области также могут привлекаться через научно-исследовательские учреждения, музеи, конкурсы, симпозиумы и т.д. В результате формируется новое мировоззрение, где приоритетом становится общепонимание самосознание, без разделения субъектов на коренное население. В глобальном понимании мы получаем этнокультурный кластер как разновидность культурного кластера.

В исследованиях В. Э. Гордина, М. В. Матсикой культурные кластеры подразделяются на: - кластеры культурного наследия (формируются вокруг исторических памятников истории, культуры, архитектуры); - этнокультурные кластеры (создаются в местах компактного проживания как коренных, так и переселенцев для данной территории народов); - творческие и массово-культурные кластеры (развиваются по принципам, присущим современным творческим индустриям); - арт-инкубаторы (формируются на базе крупных творческих вузов или творческих факультетов университетов как *start-up* для начинающих). Что касается структуры кластера, то в работе Т. А. Башиной, М. С. Гординой и Д. Н. Слансена подчеркивается, что в основе кластера должно быть так называемое «ядро», представляющее собой предприятие или совокупность предприятий, объединяющих вокруг себя смежные и сопутствующие предприятия. И то же время важно помнить, что М. Портер рекомендовал делать акцент на централизации только в том случае, если какой-то бизнес становится глобальным (в случае с менее глобальным бизнесом акцент в централизации может быть смещен на локальную автономию). С его точки зрения, единый подход, состоящий в применении одной организационной структуры ко всем видам деятельности, очень часто оказывается неэффективным. Термин «кластер» в некоторых работах применяется для

проектирования регионального культурно-образовательного пространства. В таком случае это позволяет решить организационные проблемы, содержательные вопросы, а также выявить возможности для инновационного экономического развития региона.

Л.А.Апанасюк предлагает интегративную кластерную социально-культурную технологию, в которой кластеры представляют собой объединение субъектов, реализующих различные виды социально-культурной деятельности, направленной на выстраивание эффективной коммуникации, совершенствование компетенций и пр. В результате функционирования кластеров повышается качество социально-культурного обслуживания, снижаются материальные затраты и т. д. В любом из этих вариантов шапмаком может выступать как основной элемент, связывающий составляющие компоненты между собой и образуя индивидуальную этно-музыкальную среду, которая может служить основой для вдохновения и создания.

Виды творческой индустрии: промышленный дизайн (изготовление инструментов на основе древних традиций); индустрия моды (моделирование костюмов по древним традициям); музыкальная индустрия (исполнительское мастерство, обучение, запись произведений, организация концертов, творческих вечеров); индустрия кино (пропаганда Шапмакома как нематериального наследия Узбекистана, через художественные и документальные фильмы); телевидение, производство компьютерных игр (разработка программного обеспечения для более тщательного изучения традиций макома для детей и молодежи нынешнего «IT-поколения»); галерейный бизнес (организация выставок древних артефактов, связанных с Шапмаком, его формированием, старые фото, рисунки, нотная запись, инструменты и т.п.); издательский бизнес, книжоторговля, рекламное производство, средства массовой информации. К компаниям креативной индустрии некоторые исследователи причисляют дизайн-студии, арт-студии, где могли бы звучать шедевры узбекской классики в исполнении одоренных

исполнителей или исполнителей-инструменталистов; архитектурно-строительные компании, художественные мастерские, фото-и киностудии, различные агентства, художественные школы, танцевальные школы, творческие коллективы, туристические агентства.

Нематериальные объекты культуры, такие как Шапмаком, влияющие на наш мир человека, особенно проживающего на территории, где сформировался данный продукт, сложно рассматривать через категорию индустрии. Здесь существует особая трудность создания такой этнокультурной модели, которая бы «соединяла оба конца спектра, то есть промышленный культурный сектор и коммерческий бизнес-сектор.

Такая модель, рассмотрев различные точки зрения по вопросам интерпретации образовательного процесса и создания культурно-музыкальных центров в различных регионах страны, мы считаем вполне обоснованным развитие кластерного подхода в развитии и совершенствовании образования, так как это позволяет:

• проектировать экономически эффективную деятельность, интегрированную и комбинирующую различные элементы организационных структур систем образования и культуры;

• обобщать интеграцию образовательных учреждений в систему образовательных взаимосвязей различных субъектов социокультурного пространства;

• представить образовательное учреждение культуры как субъект региональной культурной деятельности, выступающий эффективное взаимодействие с творческими предприятиями (к плюсам такого взаимодействия можно отнести возможность интеграции обучения с применением прикладных знаний в познании деятельности, её преобразование);

- ориентировать образовательный процесс на совершенствование профессиональных компетенций, связанных с получением воспитательного эффекта от творческой деятельности;

- рассмотреть процесс, структуру и содержание образовательного кластера в обучении макового явления в тесной связи с современными тенденциями развития социально-культурной среды, с учетом интересов всех субъектов кластера;

- удовлетворить более широкие образовательные потребности учеников за счет расширения образовательного пространства (в том числе материальной базы) в кластере и получения возможностей обмена фондами, ресурсами (например, информационными), а также участия в научно-исследовательской деятельности при реализации совместных проектов с другими субъектами кластера, будь то ДШМ, или творческие профессиональные коллективы, ансамбли маковиков из консерватории или других музыкальных спецшкол (например, Навойская специализированная школа культуры);

Приобретенный в этой сфере опыт можно воплотить в создании нового кластерного обучения. В частности, предлагаем увеличить количество уроков музыкальной культуры в школе, которые дадут базовые понятия о культуре шаммака, но весьма ограниченные во времени и стандартах образовательного процесса. Хотелось бы совместными усилиями (интегрированными) более глубокого изучения инструментального и вокального искусства, и, конечно, более подробного изучения шаммака со специализированными учреждениями. Так, практически во всех регионах республики есть ДШМ, которые могли быть даны более глубокие знания по составлению инструментальной и вокальной части шаммаков. Необходимо интегрировать знания с другими учебными дисциплинами, например, историей и воспитанием. Как мы видим, даже на этом начальном этапе создается кластер, позволяющий мобильно менять компоненты и разнообразить процесс обучения и освоения материала, создать новый тип мышления, отпичивания

интерпретацию, гибкость, аналитичность и формирующий новую творческую картину.

4. Исследование.

И теоретической части работы была обозначена гипотеза: «Можно предположить, что использование активных форм и методов обучения позволит сформировать интерес к изучению зарождения и развития макова у детей дошкольного возраста».

И в процессе эксперимента выявлены основные черты, раскрыты особенности, показан исторический процесс создания целенаправленной системы, основанной на преемственности всех звеньев образования. Определено, что успешное усвоение темы макова у учащихся школьного возраста станет возможным, если грамотно организовать совместную деятельность детей и взрослых на основании новейших учебных разработок.

Педагогический процесс направлен на формирование эстетического отношения детей к окружающему миру. Важно научить видеть, чувствовать красоту в природе, поступках людей, понимать прекрасное в искусстве, т.е. развивать эстетическое отношение к действительности. Через красоту воспитываются художественный вкус, вырабатываются эстетические чувства и потребности, развиваются индивидуальные творческие способности. Индивидуальные состояния и переживания ребенка являются показателем результативности эстетического воспитания. Наиболее полно реализация задач художественно-эстетического воспитания в общеобразовательной школе происходит на уроках музыки. Предмет «Музыка» является обязательной программой дисциплины начального звена общеобразовательной школы. Задача учителя музыки – средствами искусства развить не только интеллект, но и обогатить душу. Благодаря изменениям в системе образования, все чаще учителя используют вариативные программы обучения, нетрадиционные формы ведения уроков. Содержание программы также частично обновилось, старые принципы построения урока остались прежними:

- связь с жизнью;
- тематическое построение;
- целостность урока;

- последовательность и систематичность.

Изменения содержания программы по музыке проводилось в следующих направлениях:

1. В план было введено изучение макома как культурного наследия.
2. Разработана система творческих заданий и игр с целью развития творческих и музыкально-аналитических способностей.
3. Изучение макомного материала музыкальных культур различных народов.

Используя программный материал, утвержденный образовательным стандартом Республики Узбекистан, мы разнообразили виды деятельности на уроке: помимо слушания музыкальных произведений включили интентивно в другие дисциплины: историю, ИЗО. Изменился и формат самого урока.

Традиционными стали уроки-путешествия, уроки-обряды, уроки встречи с мастерами национального исполнительства и т.д.

На уроках используются следующие методы:

- создание проблемной ситуации;
- метод ретроспективы («забер» вперед и «возвращение» к пройденному);
- музыкальное обобщение;
- музыкальная драматургия;
- размышления о музыке.

Задача практического исследования - выявление роли макома в процессе воспитания и развития школьников. Были проанализированы результаты проведенной работы и сделаны следующие выводы. Изучение национальной музыкальной культуры в школе идет по двум направлениям:

- изучение подлинных образов макома;

знакомство с музыкальными произведениями композиторов, в которых при выражено макомное начало или использованы подлинные фрагменты этого жанра.

Кроме того, анализ фактуры и динамики макома — это позволило обогатить музыкально-слуховой опыт учащихся.

Знание отечественной узбекской музыкальной культуры делает процесс приобщения детей к музыкальному наследию других народов более эффективным и органичным. На уроках учащиеся выявляют общность изображений музыкальных образов, находят сходство и различия. Все это в свою очередь ведет к развитию и закреплению заинтересованности в познании, способствует развитию устойчивого интереса детей к русским языком обучения к освоению народной узбекской культуры.

Решение новых вопросов приобрело форму собеседования учителя с учащимися и происходило по схеме:

- четко сформулированная учителем задача;
- совместное с учащимися решение этой задачи;

и окончательный вывод, сделать который и проанализировать должны сами учащиеся.

Результаты проведенного эксперимента показали динамику развития познавательных и творческих способностей детей как средства художественно-эстетического воспитания.

Использование примеров макома на уроках музыки, а также использование кластерного подхода в школе значительно повышает результативность освоения образовательной программы. Национальное образование, знакомство, слушание, сравнение звучания музыки различных народов способствовали большей заинтересованности учащихся к процессу обучения. Работа по развитию аналитических музыкальных способностей детей на уроке представляется как одно из условий формирования у детей

художественно-эстетического восприятия музыки и искусства в целом и формирование нового мировоззрения, основанного на понимании уникальности и национальной самообытности, бережного отношения к традициям, что на фоне все увеличивающейся духовного обнищания звучит особенно актуально. Углубление изучения макомов, выходя за рамки автоматического процесса, становится также связующим звеном между поколениями и различными социальными и этническими группами. Оценивая и экономический эффект от функционирования культурно-музыкальных центров, которые могут стать центрами-мастерскими и пропаганды, различных ремесел, таких как изготовления музыкальных инструментов, оформления нотных записей, исполнительский мастер-класс и т.д. тем самым способствовать активизации детского интеллектуального туризма. Времене времени обновление образовательного процесса и поиск новых методов и подходов к формированию нового гражданина независимого Узбекистана.

Итог

В 2003 году уникальный жанр традиционной музыки узбеков и таджиков – цики «Шашмаком» был признан ЮНЕСКО «Шедвром нематериального культурного наследия человечества», а в 2008 году – во всемирный Репрезентативный список ЮНЕСКО «Нематериального культурного наследия человечества». Все это дало возможность и стимул к процессу всестороннего изучения музыкальных традиций Шашмакома.

Формирование Шашмакома связано с вековыми историческими процессами, субъектами которых были народы, населявшие огромное пространство Центральной Азии. Это значительная страница мировой музыкальной культуры, запечатлевшая своеобразный подход к отражению жизни, выработанный в особых культурно-исторических условиях. Сегодня Шашмаком выглядит как самоценное художественное явление и как объект научного и творческого познания нематериального культурного наследия. И нем воплощено не только богатство музыки и поэзии народов, но и на философия, и видения мира. Оно не только наследие прошлого, но и источник вдохновения, и живой родник художественных ценностей народа.

В музыкальной культуре современного общества, сложившейся в прошлом веке традиции исполнения и слушания Шашмакома, получают более

широкий доступ к музыкальной аудитории Запада и её признание. И это, в свою очередь, побуждает национальное общество по-новому «взглянуть» на собственное музыкальное наследие и осознать себя обладателем шедевра мировой художественной ценности. Это не реликт культуры, а живое явление, которое находит свое место в современном мире. Этому способствуют не только концерты, фестивали, конкурсы, гастрольные поездки исполнителей макома и макомных ансамблей, но и повышенный научный интерес к этому феномену духовной культуры.

Формированию этого колоссального художественного явления, как Шашмакома, причастны представители многих народов Центральной Азии. Корни его уходят во времена, когда народы не разделяли границы, кодексы, разнотинные и языковые барьеры. В этом огромное значение объединяющее название макомного искусства региона. И потому Шашмаком – феномен не только в исторической ретроспективе, но и как супертрадиция, имеющий потенциалный заряд, устремленный в будущее.

4. Список литературы

1. Президент Мирзиёев Ш.М., «Речь на церемонии открытия международного форума искусства макама», 2018.
2. ГУП Редакция газет «Дини Ўзбекистон» и «Правда Востока» 2020.
3. Юнусов Р. Юнусов Р., «Маком таълими: назария ва амалиёт» // Шашмаком сабоқлари. Т., 2005.
4. Выго Т., Петросян А. «Узбекский оркестр народных инструментов» Ташкент: Гос. лит. изд-во. 1962. - 140 с
5. Шанинская Э. Н., Дербедьева С. Ф., Глиндеман И. С., Мадрахимова Ж. «Узбекская классическая, профессиональная музыка устной традиции» - маком на уроках музыкальной культуры». Ташкент, Мехнат, 2002.
6. Аминджонов Р.Н. «К истории первой записи Шашмакома» //Изв. АН Респ. Таджикистан. Отделение общественных наук. - 2006.- № 2 С. 161-166.
7. Семёнов А.А. «Среднеазиатский трактат по музыке Дарвиша Али (XVII век)». Ташкент, 1946
8. Пирматова Н. История 12 макамов и их названия. «Проблемы современной науки и образования», № 2 (135), 2019.
9. Ражабов И., «Маком асослари», Ташкент 1992.
10. Кароматов Ф. «Узбекская музыка. Музыкальная энциклопедия», Ташкент, 1959;
11. Ражабов И. «Макомлар», Ўзбекистон баъдий академияси, Санатшунослик илмий-таъликот институти, Т.2006
12. M.S. Mukhidinova, A. A. Medvedeva, M.E. Vazarova «CLUSTIN APPROACH TO STUDYING MAKOM IN SECONDARY SCHOOL» Mental Enlightenment Scientific-Methodological Journal: 83-976, Jizzakh state pedagogical institute, 2021
13. Мухитдинова М.С. «Методы знакомства с макамом в общеобразовательном музыкальном образовании». Academic Research in Educational Sciences, Scientific Journal Impact Factor (SJIF) 2021: 5.723, 518-510 стр, 2021/12

Приложение.

1-приложение.

Бухарский цикл ШАШМАКОМА:

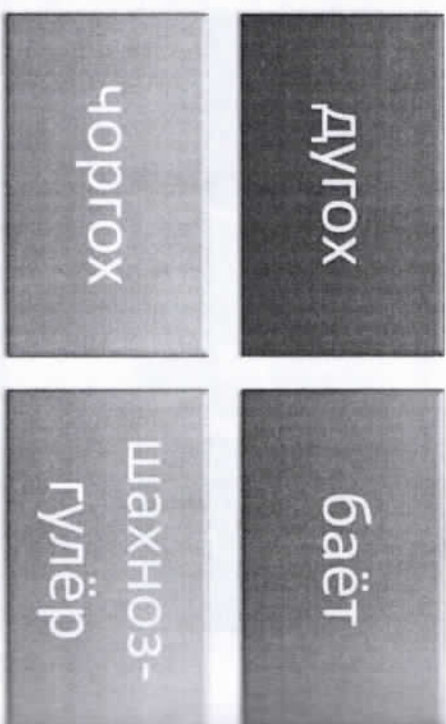
БУЗРУК	РОСТ	НАВО
ДУГОХ	СЕГОХ	ИРОК

2-приложение.

Хорезмский цикл макамов «Паджгох»:

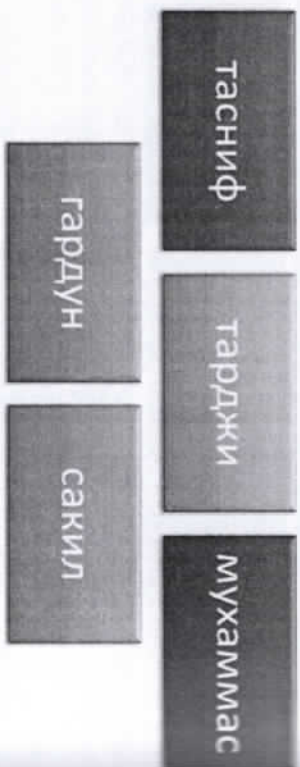
рост	бузрук	наво
ДУГОХ	СЕГОХ	ИРОК
	панджгох	

Фергана – Ташкентский пикет ЧОРМАКОМ:



4-приложение

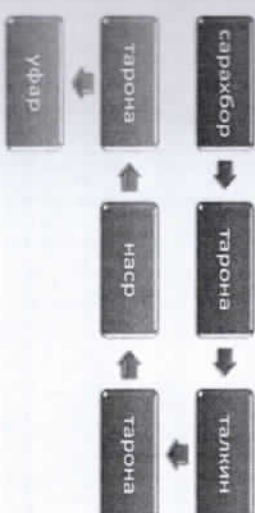
МУШКИЛОТ инструментальный раздел:



Построение одной части мушкйлота. Хона – бозуй – хона – бозуй – хона 2 - бозуй... (A B A1 B A2 B...) Хона – тема (главное интонационное построение) Бозуй – рефрен (припев)

НАСР- вокальный раздел

(составлен по А. Шайбе)



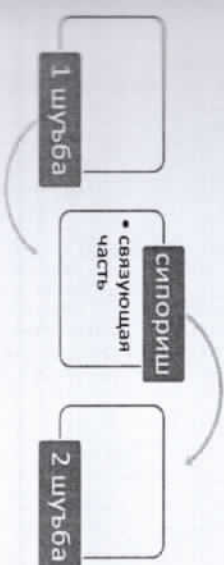
6-приложение

Струннура II Шойбе



7-приложение

Струннура II Шойбе с Сипориш.



МУШКИЮТ (ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ) ТАСНИФ

♩ = 84 - 88

1. Хона



Боруйи



и т.д.



2. Хона



Боруйи



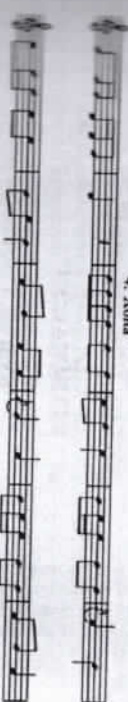
3. Хона



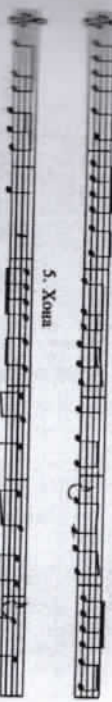
Боруйи



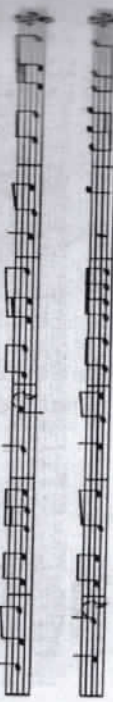
4. Хона



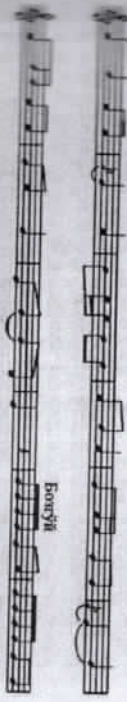
Боруйи



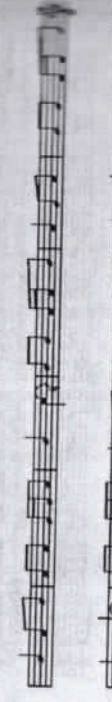
5. Хона



Боруйи



6. Хона



Боруйи

48

7. Хорн

8. Хорн

Борьба

Борьба

40

♩ = 60 - 68

1. Хорн

МУХАММАД

Борьба

и т.д.

2. Хорн

50

НАСР (ВОКАЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ)

Слова ЛЮТФИ

САРАХБОР

♩ = 72 - 76

2/4 1 и т.д.

Дан - бар со - рни - ма - тни жи - ха -

- ти бу фи - рок э - миди "хў" - дин би -

- рок бўи - га, хўи - гуи - дин би - рок" э - миди

ни - мо

хо -

Тин - мод хў

э - ди ку - ни - ча кўи э - ни кат - ра - дин, ки

со - рни - ни, ро - гуи - гуи - гуи бу - рок, э - миди.

51



Е.Е. Романовская, Х.
Мухамедова, Лютфи Сарымсакова:
запись узбекских песен в 1931 году.



В.А. Успенский, И.А. Акбаров,
Беркинбай Файзиев (англиканский
певец): запись узбекских народных
песен в 1930-е годы.

13-приложение



В. Успенский, И. Акбаров, Ш. Шоумаров. Запись народной музыки в 1947 году.

14-приложение



Ю. Раджаби-узбекский композитор, академик, народный артист Республики Узбекистан, певец, инструменталист-исполнитель, учёный-фольклорист, организатор и руководитель музыкальных коллективов, педагог, общественный деятель.

15-приложение.



Мунджат Юлчиева-узбекская певица. Герой Узбекистана (2021), Народная артистка Республики Узбекистан (1994), Заслуженная артистка Узбекской ССР (1990).

16-приложение.



Ансамбль макомистов Хорезма.

Тема:	Класс:	Музыка	Дата:
Учебное время:		Разделы Шашмакома	
Форма учебного занятия:	Урок обобщения, закрепления темы. Интегрированный урок – история, музыка.	45 мин.	
Структура занятия:	1. Исторический экскурс 2. Презентации формирования Шашмакома в Бухаре 3. Ответы учащихся по пройденной теме. 4. Строение Шашмакома. Рольная игра. 5. Рефлексия. Оценивание. 6. Домашнее задание		
Цель:	Образовательная: сформировать понятие «Шашмаком» – основная музыкальная культура Узбекистана, сформировавшаяся в 16-18 вв. инструментарий, стилевых особенностях. Развивающая: развивать навыки аналитической работы с историческими событиями, повлиявшими на создание Шашмакома, использование исторических и музыкальных терминов. Воспитательная: воспитывать уважение к музыкальным традициям Узбекистана, значение Шашмакома на сегодняшний день.		
Компетенции:	Коммуникативная умение работать в сотрудничестве, умение четко и ясно выражать свои мысли в устной и письменной форме Общекультурная Знание общечеловеческих ценностей, музыкальных жанров и традиций родного государства Компетенция личного совершенствования Умение постоянно работать над собой, стремиться к моральному и духовному совершенству, применять свой опыт, полученный при изучении музыкальных произведений, умение задавать вопросы к наблюдаемым фактам.		
Средства обучения:	Предметные Уметь определять на слух части Шашмакома, его разделы, инструментарий, ориентироваться в датах, исторических событиях, знать великих деятелей Востока дополнительный аудио материал, мр3, доска, мел, мультимедийные средства, портреты, презентации, музыкальные инструменты.		
Методы обучения:	НПТ: Цисток лотоса, работа в группах, рольная игра, беседа.		

1 гр.—Инструментальный раздел каждого макама – Мушкетом значение представлял собой род инструментального вступления к вокальному разделу, на

который имел самостоятельным разделом, состоящим из законченных частей или аяв, которые носят названия: Тасниф, Тарджи, Гарди, Мухаммас и Кувач. Инструментальный характер инструментального раздела подчеркивается мелодичным и легким-торжественным в большинстве частей и подчеркивается их ускорен маршеобразного характера. Они отличаются друг от друга интонационно-ладовыми, метрическими и структурными особенностями.

1 гр.—Вокальный раздел: Первая часть Шорбе: Сарабор – мелодичная часть, инструментальные Такли – вокальное сого с инструментами, Наср-большое вокальное сого с сопровождением инструментальное, встречается по 2-3 раза в каждой мажоре, которые по своему строению очень близки. В первой группе вокального раздела мажорное после каждого Шорбе следует несколько Тарона-назиев, несут сравнительно небольшого объема. Эти песни на стихи из популярной поэзии, мелодичного строения, в отличие от других частей выделяются хором в унисон солистом и инструменталистами и по музыкальной структуре Тарона являются промежуточными частями и по существу являются инструментальными. Тарона приводит к следующему Шорбе. Первая группа инструментальных Уфарок-песей танцевального характера, обычно сопровождаются танцем, с последующим за ним Синоритом в роли танцовщицы.

2 гр.—В каждой части инструментального раздела мажора важными формообразующими построящими являются хона и бозуи. Хона (буха, дом, форма танца) музыкальное построение, соответствующее поэтической строфе – бозу (буха, дом; форма стиха) – при первом своем появлении представляет собой тематическое зерно, мелодическую основу всей данной песни в целом. Последующие построения хона основаны на его развитии (вариантационно). Бозуи – рефрен (построение, периодически повторяемое и выделяющееся построение). Бозуи следует после каждого хона, а иногда и после нескольких хона, они приводят к песне рондо-образную форму.

3 гр.—В каждом Шорбе обычно 5 частей: начало-дромад, развитие-мидом, мидом, дромад-вариация начала в транзитивности, кульминация-бурдж и завершение в виде скоростной ритмизации дромада или мидомата (на усмотрение исполнителя или по просьбе слушателей).

«Виды инструментов»

Презентацию отрывков из макама «Сарабори Ирок» (инструментальный раздел Шашмакома и инструменты).

Рольная игра.

Известные восточные ученые музыковеды, которые внесли свой вклад в развитие и формирование Шашмакома

Абу Наср Мухаммад ибн Мухаммад ибн Улугу Тархан, Фараби — великий ученый, философ, энциклопедист родился в 873 году близ города Фараб (Отра) в северной Азии на реке Сырдарья. Фараби знал около 70 языков. За преклонное время и творческое работ такого светлого науки, как Аристотель. Фараби называют «вторым Аристотелем» учеником, «Аристотелем Востока». Основоложником восточной науки на Ближнем и Среднем Востоке, великий учёный-

энциклопедист Абу Наср Фароби (873-950) в своих трудах по музыке пользовался термином маком. Его смысловое содержание равно лишь начальному, то есть понятию высотному расположению тона. Что касается науки о музыке, то она, коротко говоря, заключается в изучении видов мелодий, того, из чего они состоят, для чего их слагают, как их слагают и какими они должны быть, чтобы их действие на душу было более проникновенным и впечатляющим, фароби стоял у самых истоков формирования Шашмакома. Он изучил его с позиции музыкально-теоретического и философского понятия. Создал «большую книгу музыки», рассмотрел музыку с научной стороны в трактате «о происхождении науки».

Великий Навои, который сам был замечательным музыкантом, также создал поэтические произведения и музыку, в т.ч. стихи к макомам. Музыка в понимании Навои, должна быть содержательной, действенной, неразрывно связанной с жизнью народа, даже его поэтический псевдоним Навои означает «мелодичный». В своих произведениях «Фархад и Ширин», «Лайли и Меджнун» и др. Навои сравнивает любовь и красоту со звучанием музыкальных инструментов и певчим птицей. Себя самого Навои сравнивает с певцом, который передает в своих «звучных» (музыкальных) газетах мысли, чувства, переживания. Многие произведения Навои стали образами макомов. Постепенно в течение многих веков на основе народного творчества отполировались профессиональные музыкальные жанры устной традиции – макомы, имевшие как вы узнали, древнее происхождение и обогащенные различными элементами народного искусства.

В правление Улутбека наступил расцвет музыкального искусства. Улутбек покровительствовал поэтам, музыкантам, в музыку все больше проникают элементы народного творчества. Например, в традиционные тексты макомов вторгаются стихи о красоте жизни любви. Для макомов писали стихи известные поэты той эпохи: Хафиз, Отахи, Бедиль, Джамал.

Общественная

Знание общественно-эстетических ценностей, музыкальных жанров и традиции родного государства

5. Рефлексия. Просмотр видеоматериала о сочетании музыки и архитектуры XVIII-века в Бухаре.

Выставление оценок

6. Домашнее задание. Эссе на тему «Роль и значение Шашмакома в истории развития Узбекской классической музыки»

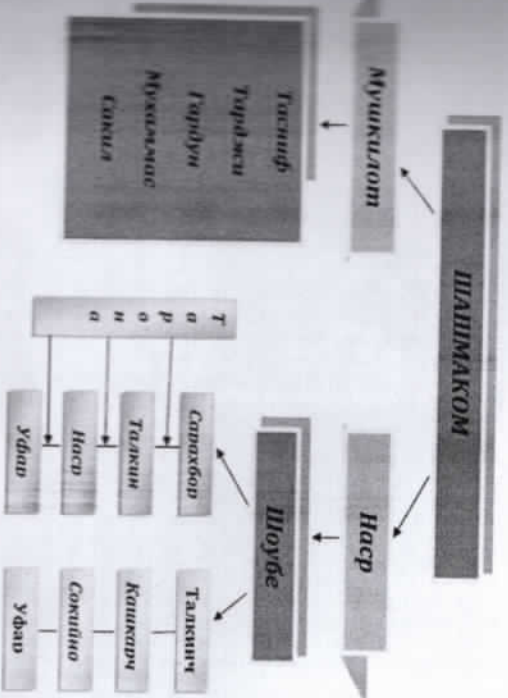


Схема структуры Шашмакома.

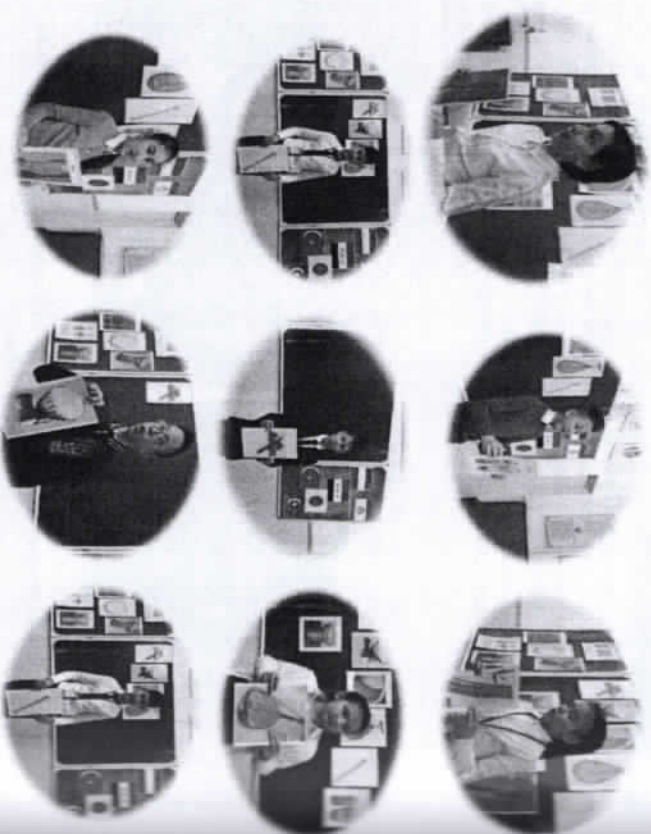


Фрагменты открытого урока на тему: «История развития узбекской музыки» 7-класс.



Фрагменты открытого урока на тему: «История развития узбекской музыки»
7-класс.

20-приложение



Фрагменты открытого урока на тему: «История развития узбекской музыки» 7-класс.

Словарь терминов.

- чин, действие, практика.
- кульминация, наивысшая точка в развитии музыки. Часть мелодии в инструментальных и вокальных частях макомов, которая звучит в самом высоком регистре.
- известный маком, название которого происходит от наименования одного из торжеских родов. В составе Фергано-Ташкентских макомов имеются пятичастные циклы «Баёт 1-V» и «Баёти Шерози 1-V».
- сочинитель музыки в традиционном стиле.
- исполнитель. Дастанов в сопровождении домбры, кобуза или дутара, а также сочинитель новых дастанов.
- или «Баёти-шираз» (азерб. Bayati-Shirazi) — мутам (многочастное вокально-инструментальное произведение) и один из семи основных дастов в азербайджанской музыке. Название связано с названием города Шираз в Иране. Является одним из самых распространённых форм мутама.
- минимальная строфическая единица торжеской и персидской поэзии. В переводе с арабского означает «длом». Организуемые бейт полустишия именуются мирра, то есть «скелеты крыши» или «створки двери» — так образно передали симметричное строение бейта (из двух равных полустиший). Стихи, состоящие из бейт, в зависимости от поэтического жанра могут быть рифмованными и нерифмованными.
- неизменно повторяющаяся мелодия в инструментальных частях макомов (как, например, в «Тас- ниф», «Тарджи», «Даруди», «Мухаммас», «Сакил» и др.).
- «большой», «великий». Название первого макома в цикле Шашимаком.
- или Абу Салик — это имя, данное музыканту, исполняющему песню такого типа.
- небесная сфера, суаль, добры и исполняемая таким образом часть Шашимакома в инструментальной части.
- струнный смычковый народный музыкальный инструмент узбеков, таджиков, каракалпаков, туркмен, уйгуров.
- известный пятичастный Фергано-Ташкентский макомный цикл. Его 1 часть «Дутар», 2 — «Шах- ноз», 3 — «Чаландзи Дутар», 4 — «Ушшоко» и 5 — «Кашкарчи Ушшоко».

Даромид	- означает «вступление». Начало изложения мелодии и вокальных частях макома.
Девон	- музыкальное произведение.
Дойра	- ударный инструмент в виде крута, распространённый у узбекского, таджикского и уйгурского народов
Духах	- означает «два места», «два ладжа», «две лигатуры». Название четвёртого макома в цикле Шаппамаком.
Душиср	- перенесение начальной мелодии макома вверх (как правило, на октаву выше).
Ёр-ёр	- лёгкие в исполнении песни: юмористические, весёлые, слёзка ладки, горько-юмористические.
Ирок	- название страны (Ирак). Наименование шестого макома в цикле Шаппамаком.
Кор	- творчество; песни, исполнявшиеся в прошлом в усуле кафирской дойры со стихами, написанными на арабском языке, с инструментальным вступлением в начале.
Кобуз	- струнно-смычковый музыкальный инструмент с корпусом ковшообразной формы, деревянным грифом и двумя струнами. На нём играют при помощи лукообразного смычка.
Кочиний	- духовой музыкальный инструмент, изготовленный из двух одинаковых камышовых трубочек, на каждой из которых по шесть или семь отверстий.
Кочик	- песни с относительно небольшим диапазоном, каждый куплет переходит в припев, написан в поэтической форме «бармок»
Ланар	- форма зажитной песни, исполняемой одним или двумя исполнителями по очереди. Ланар более юмористичен по содержанию, характеризует некоторые недостатки быта, и исполняется с танцем.
Манзум	- название вокального раздела Хорезмских ма-комов, также именуется «Айтим йитли».
Мансур	- название инструментального раздела Хорезмских макомов, также именуется «Чертим йитли».
Мийн парда	- середина ноты
Мийнхит	- означает «срединное письмо». В макомных мелодиях это серединное построение, которое в сравнении с начальным изложением звучит обычно на кварту или квинту выше.
Мушута	- шойба вид савтов входивший во второй отдел Шаппамаком.

Муроббиди	- начало литературно-художественных, научных, музыкальных произведений и др. В частности, в М. литературно-художественных произведений в ряде случаев излагаются социальные и эстетические взгляды авторов.
Муроббидион	- один из традиционных элементов восточной классической литературы. Обычно у М. надежда на спасение, показание и моление выражены в форме пламенного обращения к Богу.
Муроббидион	- лирический жанр. В М. длинные строки (14 и более слогов) чередуются короткими строками (6 слогов) 6-н.
Муроббидион	- лирический жанр. В М. длинные строки (14 и более слогов) чередуются короткими строками (6 слогов) 6-н.
Муроббидион	- стихотворение, составленное из поэтических форм восточной поэзии, расположенных в порядке рифмовки. Каждый абзац М. состоит из 5 стихов.
Муроббидион	- означает «трудности». Общее название инструментального раздела Шаппамаком.
Муроббидион	- означает «напев», «мелодию». Наименование третьего макома в цикле Шаппамаком.
Муроббидион	- ударный музыкальный инструмент: узбекские, таджикские и армянские парные керамические литавры в виде небольших глиняных горшков, закрученных сверху кожаной мембраной. Звук извлекают двумя точными пальцами: на большем горшке – низкие, на меньшем – высокие (точной настройкой инструмент не имеет).
Муроббидион	-хити буквально означает «дом, дом, компита, место», и были разные виды накар-хити: места для обывания нажных новостей, игра на литаврах, таких как восход и ладол солища, победы, траур и т. д. рождение ребёнка мужского пола и т. д.
Муроббидион	- узбекский духовой инструмент. По форме и по звучанию най напоминает флейту. Материалом для музыкального инструмента най обычно служит дерево бамбука, а также жёсть и латуни. Най - поперечная флейта с 6 игровыми отверстиями.
Муроббидион	- означает «украшение»; название вокального жанра, выступает как одна из частей вокального раздела Хорезмских макомов.
Муроббидион	- означает «помощь», «победа», «проза». 1. Наименование вокального раздела в цикле Шаппамаком. 2. Наименование части в вокальном разделе Шаппамаком.

Насрулло	- одна из Наср шоубе макома Бутрук. Цикл инструментального направления, популярных в Ташкенте, Фергане.
Нам нарда	- полнота
Олан	- вид народного песнопения; в основном исполнялись женщинами под сопровождения дойры или без сопровождения.
Ораз	- Шоубе Наср макомов Дутох и Наво.
Паджесх	- шоубэ из пяти ступень в системе 12 макомов.
Парда	- маком; являлся рукоятки музыкальных инструментов.
Пешура	- означает «вперед идуший»; форма классической инструментальной песни, в основе мелодического развития которой лежит принцип восходящего движения. Также название одной из инструментальных частей Хорезмских макомов.
Программная музыка	- музыкальные произведения, имеющие определённую словесную (литературную, чаще поэтическую) программу и раскрывающие запечатлённые в них содержание.
Рост	- означает «правильный», «правильный», «истинный», Название второго макома в цикле Шаппакома.
Романс	- от испанского «романсе» - лирическое вокальное произведение для голоса с инструментальным сопровождением, написанное в более сложной, чем песни, форме
Рубаб	- струнный музыкальный инструмент издавна пользуется популярностью у народов Азии (особенно у узбеков и таджиков).
Саам	- 1. звук, голос; 2. мелодия, эхо. Название второй группы ветвей певческого отдела Шаппакома, которая разрабатывалась как назир (аналогия) для основных ветвей макомов.
Сакки	- инструментальная часть макомов, исполняемая медленным, спокойным усулем (ритмом) дойры
Сарахбори	- главная тема, объявляющая начало песни. Первое отделение вокального отделения Шаппакома.
Сато	- струнно-смычковый музыкальный инструмент, внешне схожий с танбуром. На нём играют в основном певчие классические мелодии. В музыкальной практике встречается также игра на обычном танбуре смычком. На сато три или четыре основные струны, помимо которых имеются 8-11 резонирующих, натянутых с правой стороны грифа.
Сезох	- означает «третие место», «Третий ладок». Название пятого

123

Фанфарина	макома в цикле Шаппакома.
Фанфарина	- в переводе с греческого означает «созвучие». Музыкальное произведение для симфонического оркестра, как правило, в сонатной форме. Обычно состоит из 4-х частей. Но встречаются симфонии и с большим (5) и меньшим количеством частей, вплоть до одночастной.
Фанфарина	- музыка, предназначенная для исполнения симфоническим оркестром
Фанфарина	- одночастное симфоническое программное произведение. Отличается характерной для фанфары свободой построения.
Фанфарина	- «далекие»; завершающая кода шоубе макома.
Фанфарина	- означает «всадник, наездник»; название части вокального раздела Хорезмских макомов. По мнению старейших мастеров, это песни, созданные на основе разных усулей, которые проходили от тонота конских копыт.
Фанфарина	- означает «ряд», «последовательность». Одна из основных разновидностей многочастных форм европейской инструментальной музыки. Состоит из нескольких самостоятельных, обычно контрастных между собой частей, объединённых общим замыслом.
Фанфарина	- от «поучать», «напоучивать»; Название ветвей в Шаппакома, исполняются на лирических стихах в усуле танки дойра.
Фанфарина	- струнно-щипковый музыкальный инструмент. Корпус в форме груши, изготавливается из тутового дерева. Количество струн достигает шести. Звук извлекается при помощи щипка специальным металлическим наконечником, называемым на узбекском палец.
Фанфарина	- лютневое письмо, которое изобрёл в XIX веке Камил Хорезми. Состоит из 18-ти горизонтальных линий соответственно количеству основных лигатур танбура.
Фанфарина	Место извлечения звуков фиксируется точками над и под линиями.
Фанфарина	- мотивы, состоящая из повторяющихся мелодических циклов; Вторая часть инструментального раздела Шаппакома.
Фанфарина	- означает «напев», «мелодия», «песня». Относительно простые песенные номера, которые звучат между основными частями («Сарахбор», «Талкин», «Наср» и другие) и выполняют связующую роль. Исполняются преимущественно на стихах в форме рубая.

124

Тасуиф

Терма

Усуль

Уфур

Ушук (ушик)

Фольклор

Хафиз Хона

Хат

Хусеини

Чоргах

Чанг

Чангкобуз

- импровизированное произнесение, название первой мелодии в инструментальном разделе макама; тема
- означает избранный, собранный, выбранный. В народном творчестве выделяют два вида избранных народных песен терма: 1. Исполняемые баши, сказателями, поэтами, 2. Народные терма.
- остигнато повторяющаяся ритмоформула, исполняемая на дуйре
- до словно не известно, названия наиболее оживлённых частей макамов;
- влюблённый; название определённого макама в системе двенадцати макамов, название известного шубе Шамаком.
- «народное творчество». Означает искусство, создаваемое народом и бытующее в широких народных массах. Различают фольклор музыкальный, словесный, танцевальный и т.д.
- певец, исполнитель макамов.
- означает «дом», «жилище», «построение». Это часть мелодии инструментальных частей макамов, которая поставлено развивается и обновляется, в отличие от «богуи»
- означает «письмо». Этот термин используется для определения основных мелодических построений и вокальных частей макамов.
- название определённого макама в системе двенадцати макамов, название Наср шубе макамов Дутох и Наво и Шамаком.
- означает «четыре места». В прошлом название части, основанной на четырёх опорных звуках. Ныне это вокальные и инструментальные образцы Фергани-Ташкентских циклов макамов («Чорох I-V»)
- струнно-уданный музыкальный инструмент, корпус которого имеет форму трапеции. На нём натянуто более 40 металлических струн.
- язычковый музыкальный инструмент, изготавливаемый из металла или кости. Металлический чангкобуз обычно бывает округлой формы с вытянутым концом. По центру устанавливается тонкий стальной язычок. Исполнитель, держа его левой рукой, прижимает зубами, а движениями указательного пальца правой руки заставляет колебаться язычок, который издаёт при этом тонкий звук. Благодаря простоте строения и звукоизвлечения на чанг-кобузе играют

Низинном

Низур

Низур

- не только взрослые, но и дети.
- означает «Шесть макамов». Название монументального цикла макамов, который окончательно сложился в XVIII веке в Бухаре. Поэтому его называют ещё «Бухарский Шамаком». Состоит из шести макамов, объединённых на основе лада: «Бурдук», «Рост», «Наво», «Дутох», «Сетох» и «Нрок».
- ладовый строй системы двенадцати макамов; разветвления макамов.
- танцевальные песнопения.

СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Введение.....	стр.1
1 глава. Классическая традиционная музыка – маком.	
1.1. Из истории макама	стр.7
1.2. О понятии маком	стр.17
1.3. Система «Джаиддиль макамов»	стр.20
1.4. Строение и история записи макамов.....	стр.24
1.5. Структура и ладовое строение макамов	стр. 30
1.6. Виды макамов.....	стр.37
1.7. Мыслители-музыковеды Востока и становление макама.....	стр. 41
1.8. История записи Шапмакома.....	стр.48
1.9. Образование макамовных ансамблей.....	стр.57
2 глава. Методологические приёмы и кластерный подход к преподаванию теории макама в средней школе.	
2.1 Особенности методики преподавания теории Шапмакома.....	стр.63
2.2 Методы и приёмы преподавания теории макама.....	стр.68
2.3 Результаты исследования восприятия теории макамата школьниками как условие формирования когнитивного восприятия профессиональной музыки устной традиции.....	стр.83
2.4. Кластерный подход к изучению макама в общеобразовательной школе.....	стр.88
3. Заключение.....	стр.98
4. Список литературы.....	стр.103
5. Приложение (наглядность, схемы, разработка урока)	стр.104
6. Словарь терминов.....	стр.120
7. Содержание работы.....	стр.127

— 3688 —

O'ZBEKISTON RESPUBLIKASI O'QUV VA O'RTA
MAXSUS TAILIM VAZIRLIGI SHIRSHIDA DAVLAT
PEDAGOGIKA UNIVERSITETI
AHBOROT RESURS MARKAZI