inScience
through time and space

Жамият ва инновациялар –
Общество и инновации –
Society and innovations
Journal home page:
https://inscience.uz/index.php/socinov/index

Instrumentation for Uzbek music: historical excursion and modernity

Bakhtiyor ASHUROV[1]

State Conservatory of Uzbekistan

ARTICLE INFO

Article history:
Received September 2020
Received in revised form
15 September 2020
Accepted 25 September
2020
Available online
1 October 2020

Keywords:
instrument
music
tradition
dance.

ABSTRACT

Many people know that the special science of organology deals with the issues of the origin, functioning and interaction of musical instruments. Among its well-established rules, it is believed that the instrument is the most important support of the musician. In a sense, it is a partner and companion of the performer in his creative aspirations, a reliable basis for improvisation, a source of inspiration and fantasy.

Especially great is the importance of musical instruments in the context of the unwritten tradition. Here, in addition to everything, musical instruments act as a kind of fixators for the established norms of oral traditions.

It is no accident that the notation system in the classical music of the East was formed as a tablature for the instrument dominating in its era, for example, the tablature for oud of the 13th-15th centuries, the Khorezm tanbur tablature of the 19th century. The instrument was used to explain the modal and rhythmic systems, the principles of the structure of vocal and instrumental melodies. It is not for nothing that they say that the Bukhara tanbur is the key to the maqomat system, the tar is the personification of the Azerbaijani-Iranian mugams and dastgahs, the Kashgar tanbur (a different scale and principles of execution than the Bukharian one) is the leading instrument of the Uyghur muqams.

The forms and designs of the instruments are the result of the age-old searches of musicians to perfect their timbre-acoustic capabilities, the adaptation of the instruments of their profession to themselves. And the scales established on them are also the result of natural selection of more than one generation of musicians-performers and listeners, in a word, the material embodiment of stages in the history of musical culture

2181-1415/© 2020 in Science LLC.
This is an open access article under the Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ru)

[1] PhD in Art History, State Conservatory of Uzbekistan, Tashkent, Uzbekistan
e-mail: navouzbek@mail.ru

Ўзбек мусиқий чолғулари: Тарихий экскурс ва замонавийлик

Калит сўзлар:
Чолғу
Мусиқа
Анъана
Рақс

АННОТАЦИЯ

Кўпчиликка маълумки, мусиқий чолғуларнинг келиб чиқиши, фунциявийлиги, ўзаро муносабатларни ўрганувчи органология фани ўргатади. Асосий қоидалардан бири бу – санъаткорнинг таянч воситаси бу чолғу эканлиги қайд этилган. Бу эса қайсидир маънода ижрочининг ижодий жараёнида тўлдириб турувчи ва жўрнавози, бадиҳа услубида ижод этишнинг асосий унсури сифатида гавдаланади.

Оғзаки анъанада мусиқий чолғуларнинг нечоғлик асосий ва етакчилик вазифасида кўзга ташланади. Бу ерда мусиқий чолғулар оғзаки анъанавий мусиқага хос жиҳатларни акс эттирувчи омил бўлиб хизмат қилади.

Шарқ мусиқаси нота тизимини назарий тушунтириш учун бирор бир чолғу ишлатилгани бежиз эмас албатта. Масалан, XIII-XV асрларда уд чолғуси, XIX асрда хоразм танбур табулатураси. Мусиқий чолғулар асосида парда ва усуллар тизими тадқиқ этилган. Маълумки, Бухоро танбури ушбу ҳудуд мақомот тизимини, озарбайжон-эрон муғом ва дастгоғларини тор чолғуси билан, қашқар рубобида эса уйғур мукамларини англашда асосий ўрин эгаллагани бежизга эмас.

Чолғуларнинг шакллари ва тузилиши, тембр-акустик хусусиятлари ўзларига касб қилган созгар ва чолғучи усталарнинг кўп асрлик меҳнати самараси натижасидир. Мусиқа санъати тарихидаги мусиқий чолғуларнинг такомиллашиш жараёни инъкоси бўлмиш товушқаторлар тизими сайқал топди

Инструментарий узбекской музыке: Исторический экскурс и современность

Ключевые слова:
Инструмент
Музыка
Традиция
Танец

АННОТАЦИЯ

Многим известно, что вопросами происхождения, функционирования и взаимодействия музыкальных инструментов занимается специальная наука органология. В числе её устоявшихся правил считается, что инструмент – важнейшая опора музыканта. Это в известном смысле напарник и спутник исполнителя в его творческих устремлениях, надежная основа импровизации, источник вдохновения и фантазии.

Особенно велико значение музыкальных инструментов в условиях бесписьменной традиции. Тут, помимо всего, музыкальные инструменты выступают своеобразными фиксаторами устоявшихся норм устных традиций.

Не случайно система нотописи в классической музыке Востока формировалась как табулатура для господствующего в своей эпохе инструмента, например, табулатура для уда XIII-XV вв., хорезмская танбурная табулатура XIX века. С помощью инструмента объяснялись ладовые и ритмические системы, принципы строения вокальных и инструментальных мелодий. Недаром говорят, что бухарский танбур – ключ к системе макомата, тар – олицетворение азербайджано-иранских мугамов и дастгяхов, кашгарский танбур (иной мензуры и принципов исполнения, нежели бухарский) ведущий инструмент уйгурских мукамов.

Формы и конструкции инструментов – результат вековых поисков музыкантов совершенства тембро-акустических возможностей, приспособление к себе орудий своей профессии. А звукоряды, устоявшихся на них – это тоже результат естественного отбора не одного поколения музыкантов-исполнителей и слушателей, словом, материальное воплощение этапов истории музыкальной культуры..

Всякий инструмент, в сущности, рождается из нужд практики, как воплощение опыта многих поколений музыкантов. Кайрак, дойра, най, чанг, кобуз (варган) и другие инструменты известны с незапамятных времен. За каждым из них скрыта длительная история поиска адекватного выражения тончайших нюансов человеческой души, путь совершенствования выразительных возможностей.

Уд начал развиваться задолго до появления ислама. По мнению специалистов, инструменты, типологически близкие к нему, известны еще по археологическим материалам, относящимся к IV в. до нашей эры. Наиболее ранние изображения, известные в виде двухструнных инструментов, напоминают современные узбекские и казахские домбры, туркменские и хорезмские дутары и им подобные. К сожалению, подлинные названия их древних образцов не сохранились до нас. Археологи, работающие с этим материалом, условно называли их просто *двухструнками*.

В эпоху мусульманского Ренессанса (X-XI вв.) музыка входила в систему математических наук: единицы музыкального измерения – тона и интервалы, определялись с помощью числовых соотношений. При этом постоянной и неотъемлемой частью музыкознания была наука о музыкальных инструментах. Различные их описания имеют место в больших и малых трактатах о музыке, начиная с аль-Кинди, Фараби, Ибн Сины – вплоть до последних музыкальных сочинений традиционного характера Муллы Бекджана Рахман-оглы, Мухаммада Юсуфа Девон-зода, Абдурауфа Фитрата и новейших изысканий в области центрально-азиатской музыкальной органологии Муллы Бекджана, Беляева, Караматова, Вызго).

Подобный интерес был обусловлен философскими представлениями о том, что музыкальные инструменты являются объективным отражением

музыкальной деятельности. Говоря словами Фараби, становление музыкальных инструментов происходит сначала на практике. Их тембро-акустические характеристики, звукоряды, тона формируются в результате непосредственной игры многих поколений музыкантов. И лишь затем они становятся предметом наблюдения и обобщения ученых.

В самом значительном и фундаментальном своде музыкальной науки эпохи X века в "Большой книге о музыке" Абу Насра Фараби, одна из четырех основных частей отводится музыкальным инструментам.

Исходя из постулата о том, что музыкальные инструменты являются результатом и обобщением музыкального опыта, Фараби дал научное описание всех основных видов классического образца мусульманского мира: уда, танбура двух разновидностей – багдадского и хорасанского, рубаба, конуна, органума (органа), ная, сурная и других. И главенствующее место в этом ряду занимает уд. Именно на его основе излагаются важные теоретические положения относительно звуковысотной организации музыкальной материи и её связи с объективной практикой [1, 11].

В музыкальных трактатах Абдулкадыра Мараги описывается более сорока разновидностей музыкальных инструментов, а в книжной миниатюре приводятся изображения большинства из них. Все это свидетельствует о небывалом подъеме музыкальной культуры эпохи Темура и темуридов в целом, о взаимообогащении и синтезе на местной почве самых различных традиций, породивших богатейшую палитру инструментария классической музыки своего времени.

Традиционная классическая музыка Центральной Азии с момента становления Шашмакома ассоциируется, прежде всего, с *танбуром*, *дутаром* и *дойрой*. Разновидности этих инструментов известны у многих народов и далеко за пределами региона. Но в их тембро-акустическом устройстве, в мелодиях и ритмах, так же, как и на живописных фресках Афрасиаба, в лазурной мозаике мечетей и минаретов Бухары и Хивы выражено своеобразие музыкального духа этого края.

Известно, что музыкальная культура народов Центральной Азии складывается из двух больших пластов: оседлого и кочевого. Их непосредственная связь во многом порождает своеобразие уклада жизни и культуры народов региона. Музыка городских и кочевых традиций, при всем тесном взаимодействии, имеет немало заметных отличий.

Конкретно одно из них прослеживается на примере ударных инструментов в городской культуре. Действительно, при всем богатстве и разнообразии туркменского, казахского, киргизского традиционного исполнительства, ударные инструменты в них ныне не занимают приметного места и не осуществляют важной художественной функции. В узбекской же и таджикской музыке имеет место их широкое разнообразие: дойра, нагара, сафоил, кайрак, занг и другие. И, соответственно, применение их принципиально иное.

Здесь широкое внедрение инструментов этой группы обусловлено важнейшей особенностью самого музыкального мышления, господством в нем регулярной метрики, которая отчетливо проявляется в самой природе ритма, и,

в особенности, усуле, исполняемом на ударных инструментах. С этим же связано и большое распространение танцевального начала в узбекской и таджикской музыке в целом, в частности, становление в тесной связи с классической музыкой собственно танцевального искусства небытового, эстетического характера.

В узбекской музыке ударные инструменты несут разнообразную функциональную нагрузку. *Кайрак, занг* и *сафоил* известны, прежде всего, как инструменты прикладного значения. В основном они используются в качестве сопровождения танцам. Кайраком обычно пользуются парно в правой и левой руке. В Бухаре встречается и другое название этого инструмента – *шоди*, что означает *радость* и *веселье*. В связи с этим словом уместно вспомнить, что один из старинных циклов танцевальных мелодий, отдельный от макомов, носит общее название *Шодиёна* (букв. Праздничная). *Шодиёна* и *шоди*– слова одного корня.

Другая сфера их применения – область сольного танца более изысканного и камерного характера. Тут кайрак в руках танцующих может выступать как инструмент утончённой ритмической импровизации. На сей счет даже имеет место специальное обозначение *кайрак уйини* (букв. танец с кайраком), подразумевающий отдельный стиль танца. А в репертуаре бухарских созанда одна из известных композиций так и называется *Кайрак бози* (по-таджикски танец с кайраком).

Занг, судя по историческим сведениям и доступному обозрению этнографическому материалу, предстаёт как музыкальный инструмент сугубо танцевального пользования. Занги надеваются обычно на обе руки и ноги. Помимо выполнения ритмической функции они создают и своеобразный фонический эффект. Смена инструмента (кайрак, занг) в многочасовых выступлениях созанда имеет важное значение в обновлении (освежении) слушательского и зрительного восприятия. Наиболее концентрированное выражение ритмических и фонических возможностей занга можно обнаружить в специальных песенно-танцевальных композициях репертуара профессиональных танцоров.

Сафоил – инструмент несколько более специфического характера, нежели занг и кайрак. Традиционно он применялся не в сфере чисто эстетического музицирования, а как инструмент, связанный с суфийскими зикральными танцами под названиями *зикр уйин*, *катта уйин* (букв., большой танец). Не всякие суфийские зикры были связаны с танцевальным началом. Из двух основных разновидностей зикра, только в *джахри* присутствует пение, музыкальные инструменты, движение и элементы танца. Сафоил распространен среди узбеков Туркестана, Ферганской долины, но особенно широко используется в зикральных танцах уйгуров Восточного Туркестана. Характерный ритм зикрального танца с сафоилем, находит своё выражение в усуле *кашгарча*, получившем широкое распространение в бухарском и в фергано-ташкентском стилях макомов.

Нагара и дойра, в отличие от прикладного характера кайрака, занга и сафоила, инструменты самостоятельного значения, ориентированные на ритмическое сопровождение и сольное звучание. В истории музыки народов

Центральной Азии с давних времен были известны и так называемые *нагара базм* и *дойра базм* (то есть, традиции отдельного слушания солирующих нагара и дойры).

При всей общности основ, нагара и дойра – инструменты разного плана. Нагара обычно – два керамических горшка одинаковой величины, на которые натягивается бычья кожа: на один горшок – слабого натяжения и низкого звучания, на другой – более сильного натяжения и высокого звучания. По ним ударяют специальными прутьями. Сила звука нагары соответствует таким же громкозвучным инструментам, как сурнай и карнай, в ансамбле с которыми он чаще всего и звучит.

Дойра – инструмент мягкого, камерного тембра. Он, пожалуй, самый «певучий» из всех названных ударных инструментов. Говоря о дойре, необходимо отметить тембро-акустический и эстетический моменты. С точки зрения первого, она имеет соответствующую настройку. Для тех или иных частей узбекской классической музыки используется дойра большого диаметра (большая дойра). Слабо нагретая, она издает томный, матово-переливчатый, тянущийся звук. Для достижения такого таинственного звучания перед исполнителями ставили медный чан с водой, выполняющий функцию резонатора, звукоотражателя. В танцевальных частях – уфарах – использовалась звонкая дойра с меньшим диаметром и сильнее нагреваемая.

Известно, что колебания физического тела, являющееся источником происхождения звука (струна, кожа, метал, струя воздуха и др.), образуется посредством удара. В зависимости от эластичности материала, они могут иметь различную степень длительности затухания звука. В кайраке, занге и сафоиле главным источником звука является металл. Угасание происходит быстро. Звуки получаются отрывистые и дискретные. Иногда их так и называют – металлические. На дойре кожа более тонкая и натяжения слабее, чем на нагара, прикосновение (удар) тоже мягче – подушечками пальцев. Продолжительность звука на дойре более длительна, один звук как бы сливается со следующим. Это создает эффект вязкости звуков и певучести инструмента. Певучесть дойры роднит её с инструментами кантиленного звучания, такими как тамбур, най, гиджак и им подобные.

Отсюда вытекает, пожалуй, самое существенное функциональное отличие дойры от остальных ударных инструментов – её вхождение в круг основного инструментария классической музыки и макомов. Кайрак и занг имеют как бы косвенное отношение к этому роду музыки только посредством танцевального начала, которое, в свою очередь, присутствует в нем как отдельный, самостоятельный подраздел. Нагара же с классической музыкой и макомами связана через сурнай. В традиционной классической музыке особое место занимает целый большой пласт сурнайного репертуара, так называемые *сурнайные макомы* (*сурнай макомлари*) – макомные мелодии, интерпретируемые на сурнае с учётом его амбитуса и технических возможностей и мелодии для сурная (*сурнай йулари*), в которых очень важное место занимают пьесы из классической музыки.

Действительно, путь многих певцов и музыкантов в большое искусство пролегает через дойру. Ребенку обычно сначала дарят игрушечную дойру, а затем, если обнаруживается более серьезный интерес к музыке, покупают настоящую. И дорога большинства выдающихся певцов и инструменталистов - профессионалов также начинается с дойры.

Инструментарий узбекской музыки характеризуется многообразием не только ударных, но и струнных и духовых инструментов, сопряженных с непосредственным исполнением самих мелодий. Особое же место среди них занимает танбур, который является символом совершенства и наиболее близким к «идеальному музыкальному инструменту» – человеческому голосу. Танбур, со спецификой его микро-интонаций (нола) и штрихов (зарбов), во многом является воплощением своеобразия макамата. Инструмент этот, прошедший длительный путь эволюции и совершенствования в творчестве профессиональных музыкантов, имеет богатую и обширную историю.

Существуют различные толкования этимологического значения слова *танбур*. По одному из них, оно состоит из двух корней: *тан* и *бур*. *Тан* означает тело, а *бур* - повелительное наклонение глагола *буридан* – резать, раздирать. И слово, в общей сложности, обретает смысл *раздирающее тело*. Другая версия, высказанная профессором Фитратом в книге «Узбекская классическая музыка и её история», гласит о том, что слово *танбур* представляет измененную форму названия ныне известного узбекам музыкального инструмента домбры [2, 26]. В этом случае происхождение слова оказывается сопряженным с самим характером звукоизвлечения: *домбра* (звуковыражение *думбир*, *думбирламок* на русский язык можно перевести как гудеть, гудящий звук) сравнимо со старославянскими названиями музыкальных инструментов *гуделка*, *сопелка*. Домбра – далеко не единичный случай названия музыкального инструмента в соответствии с характером звукоизвлечения на нем. Например, название другого распространенного инструмента гиджак (букв. жужжание) по этимологии и музыкально-смысловому значению вполне соответствует русскому слову скрипка (корень *скрип*). Выявление соответствия этимологии музыкальных инструментов их смысловому значению, конечно, специфическая задача для филологов и органологов. Для нас же очевидно, что глубокие исторические родственные связи танбура с двухструнными инструментами, близкими к современным узбекским и казахским домбрам, вовсе не лишены смысла.

В заключении целесообразно отметить, что попытка рассмотрения узбекского музыкального инструментария как активного процесса, где все слагаемые находятся в постоянном обновлении. В таком ракурсе деятельность мастеров с разным творческим обликом предстает как многогранное художественное явление.

Сегодня, в XXI века мы больше говорим о многополярном мире. Многополярный мир возможен при условии многополярности культур. Для подобной толерантности необходима культура, способная воспринимать другие культуры. Свое и другое может сосуществовать при условии, когда другое способно стать своим, и, соответственно, когда свое открыто для других.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ;

1. Отаназар Матякубов. Узбекская классическая музыка. Том 2. Теоретические основы. – Ташкент, 2015.

2. Фитрат. Узбек классик мусикаси ва унинг тарихи (Узбекская классическая музыка и её история). – Ташкент, 1993.