ONLINE JOURNAL
E-ISSN:3060-5490

INSTITUTE OF UZBEK NATIONAL
MUSICAL ART NAMED AFTER YUNUS RAJABI

Milliy Madaniyat Jurnali - Журнал Национальной Культуры

Journal of national CULTURE

Received: 06.07.2025 · Accepted: 01.08.2025 · Published: 31.08.2025
DOI: https://doi.org/10.64681/4qka9d54

ilmiy uslubiy jurnali – научно-методический журнал – research and methodological journal

Institute of Uzbek National Musical Art named after Yunus Rajabi
JOURNAL OF NATIONAL CULTURE, 1(4), 2025
www.jnculture.uz

Макомный принцип «хона-бозгуй» в камерно-инструментальном сочинении «Музыка для гобоя и ударных» Нурали Эркаева

(The Maqom Principle of "Khona-Bozguy" in the Chamber-Instrumental Composition Music for Oboe and Percussion by Nurali Erkaev)

Alina Kutluchurina

The Department of Music Theory, The State Conservatory of Uzbekistan,
100027, Batir Zakirov, 1.
Uzbekistan/Tashkent
E-mail: alina.knyazhna@mail.ru

Аннотация

Целью данной статьи является анализ современного сочинения «*Музыка для гобоя и ударных*» (2012) молодого узбекского композитора Нурали Эркаева, с акцентом на выявление в нём макомного принципа хона-бозгуй, выполняющего важную формообразующую (композиционно-драматургическую) функцию. Данное произведение до настоящего времени не рассматривалось в научной литературе. Изначально сочинение носило название «*Антракт для гобоя и ударных*», но впоследствии автор изменил его на «*Музыка для гобоя и ударных*».

Произведение написано специально для ансамбля современной музыки «Омнибус» с использованием оригинальной авторской техники — Метода коллективной резонансной композиции (МКРК). Композиция представляет собой экспериментальный опус, в котором осуществляется попытка синтеза интонационных и ладовых структур традиционного узбекского мелоса с тембровыми и техническими приёмами исполнения на европейских инструментах. В центре внимания — взаимодействие макамных принципов с современными средствами музыкального языка: ладоинтонационными, метроритмическими и композиционно-драматургическими.

Ключевые слова: композитор, современная музыка, традиция, макам, сочинение, хона-бозгуй, лад, интонация, усуль, форма.

Abstract

This article presents an analysis of the contemporary composition *Music for Oboe and Percussion* (2012) by the young Uzbek composer Nurali Erkaev. The focus is on identifying the maqom-based principle of *khona-bozguy*, which plays a central role in the work's structural and dramaturgical formation. To date, this piece

has not been explored in academic musicological literature. Initially titled *Interlude for Oboe and Percussion*, the composition was later renamed by the author.

The work was written specifically for the contemporary music ensemble "Omnibus" and composed using the author's original technique — the *Method of Collective Resonant Composition (MCRC)*. The composition is experimental in nature, aiming to synthesize the modal and intonational structures of traditional Uzbek melos with the timbral and technical capabilities of European instruments. The central focus is the interaction between maqom-based principles and contemporary musical language, particularly in modal-intonational, metrorhythmic, and compositional-dramaturgical dimensions.

Keywords: composer, contemporary music, tradition, maqom, composition, khona-bozguy, mode, intonation, usul, form.

Annotatsiya

Ushbu maqolada yosh o'zbek kompozitori Nurali Erkayevning *Goboy va zarbli cholg'ular uchun musiqasi* tahlil qilinadi. Asarda asosiy e'tibor kompozitsion-dramaturgik shakllanishda muhim ahamiyatga ega *xona-bozgo'y* maqom tamoyillarini aniqlashga qaratilgan. Dastlab bu kompozitsiya "*Goboy va zarbli cholg'ular uchun antrakt*" deb nomlangan bo'lib, keyinchalik muallif tomonidan hozirgi nomi bilan almashtirilgan.

Asar zamonaviy musiqa ansambli "Omnibus" uchun maxsus yozilgan bo'lib, kompozitor tomonidan ishlab chiqilgan *Jaomaviy Rezonans Kompozitsiyasi Usuli (JRKU)* asosida yaratilgan. Kompozitsiya eksperimental xarakterga ega bo'lib, unda o'zbek an'anaviy melosining lad va intonatsion tuzilmalari Yevropa cholg'ularining tembr va texnik imkoniyatlari bilan sintez qilinadi. Maqolada asosiy e'tibor maqom tamoyillarining lad-intonatsion, metro-ritmik va dramaturgik kabi zamonaviy musiqiy til vositalari bilan o'zaro aloqasiga qaratilgan.

Kalit so'zlar: bastakor, zamonaviy musiqa, an'ana, maqom, asar, xona-bozguy, lad, intonatsiya, usul, shakl.

Композиторское творчество Узбекистана, являющееся самостоятельным направлением музыкального искусства, на всех этапах своего развития неразрывно связано с профессиональной устной музыкальной традицией. Это обусловило одну из ключевых проблем — необходимость синтеза традиционного и академического музыкального мышления, решение которой, на сегодняшний день, предлагается современными авторами по-разному [1], [2], [5].

Инструментальное сочинение «Музыка для гобоя и ударных» Н.И.Эркаева, находящееся в центре внимания нашего исследования, основывается на глубоком понимании и осознании возможностей узбекской монодии, в частности макомного искусства, воплощенного в современном художественном представлении автора.

Композиторское мышление Н. Эркаева базируется на закономерностях европейской и восточной (узбекской) культур, в широком спектре которых автор пользуется определенным набором выразительных средств и возможностей для создания «современного-национального» [4]. В этом выборе проявляется как индивидуальность композиторского почерка (стиля), так и приверженность к той или иной национальной культуре.

В центре сочинения «Музыки для гобоя и ударных» герой, находящийся в начале своего жизненного пути, которого одолевают тревоги, печали, но, и одновременно, и радости, связанные с принятием своей судьбы или «толчки», ведущие к изменению своей жизненной позиции. Герой этот – человек думающий, сомневающийся, ищущий. В его душе происходит борьба чувств и эмоций, будто перед ним наступило время принятия какого-то главного решения. Красной нитью в данном опусе проходит идея показа своего внутреннего «Я» - сфера индивидуального психологизма.

Сочинение «Музыка для гобоя и ударных» - небольшое по своему объему, но глубокое по смыслу, построено на сопоставлении двух строев, двух противоположных образных сфер. Первую образует диатоника, обогащенная микрохроматикой: нотированные четвертитоны ¼ и glissandi с обычным строем в партиях солирующего гобоя и ударных. Являясь базовой интонационно-семантической областью сочинения, диатоника связана с народными и изустно-профессиональными истоками узбекской музыки. Ее центральным элементом является звукоряд cis - d - e - fis- g –a –h с опорой на

fis – фригийский. Вторая образно-смысловая сфера - полутоновая хроматика, на основе которой экспонируется новый звуковысотный материал.

Сочинение «*Музыка для гобоя и ударных*» представляет собой одночастную композицию с целостной формообразующей логикой, утверждающее идею круга (подобно форме рондо в европейской музыке, где чередуются рефрен и эпизод). Раскрывая особенности композиционно-драматургической канвы, обратим внимание, что произведение построено по принципу чередования **«Хона»** и «**Бозгуя»**, подобно инструментальным частям Шашмакома. В «Хона» сосредоточены динамические моменты, в то время как «Бозгуй» реализует статические. Каждая «Хона» или «Бозгуй» состоит из отдельных ритмоформульных (или ритмо - интонационных блоков), называемых нами мелодическими фразами, или построениями. Представим общую схему сочинения:

Табл. 1. *Формообразующий принцип «хона-бозгуй»*

«Музыка для гобоя и ударных»					
A	**B**	**A1**	**C**	**A2**	**Кода**
Бозгуй	**Хона1**	**Бозгуй**	**Хона2**	**Бозгуй**	-
стабильные элементы	мобильные элементы	стабильные элементы	мобильные элементы	стабильные элементы	Итог

Композитор оригинально подошел к трактовке формы своего сочинения. Принцип чередования «Хона» и «Бозгуя» отличается своей логичностью и определяет порядок расположения музыкального материала во времени и пространстве.

«Бозгуй» (отмеченный в схеме как «А», «А1», «А2») представляет собой большую мелодическую волну, состоящую из пяти небольших сменяющихся друг друга мелодических фраз (ритмо - интонационных или

ритмо - формульных блока), отделенных цезурами. Остановки на долгих длительностях с тональными опорами на, a ¼# - d – a – fis и паузы, создающие эффект «вдоха» и «выдоха», членят мелодическую линию. Развертывание музыкальной мысли протекает медленно и постепенно. Формование «бозгуя» осуществляется по принципу i:m:t - начало - развитие – завершение.

«Бозгуй» по своему семантическому аспекту отождествляется со статикой, лирико- философским характером изложения музыкальной мысли. Его отличает медитативность, повествовательность высказывания, текучесть, плавность движения, зыбкость, постепенность, филигранность и изысканность. Значимыми интонационными элементами «бозгуя» являются - кварто-квинтовые и секундовые интонации. Кварто-квинтовая переменность связана с народными и профессиональными истоками узбекской музыки, в основе которой тетрахордно-пентахордная структура лада. Интонация нисходящей кварты ассоциируется в анализируемом опусе со спадом напряжения, а интонацию малой секунды (м2) можно трактовать как интонацию печали или вздоха, подобно «lamento».

Ладовая основа **«Бозгуя»**, определяемая нами как постепенно раскрывающаяся, опирается на фа# - фригийский, характеризуемый по генезису как диатонический лад, ориентирован, прежде всего, на кварто-квинтовое координирование тонов (терахордно-пентахордная структура) с наличием микровариантных ступеней: III¼#, V#, VI¼#, VII¼b. В свою очередь использование микровариантных ступеней ассоциируется с восточной традиционной музыкой, ее богатством, импровизационностью и многообразием.

В завершении **«Бозгуя»** композитор прибегает к усложнению диатоники на основе комбинирования ладовых форм – модальному колорированию. Он использует новую «краску» – фа#-локрийский, вносящую яркий контраст. Принцип модального колорирования в анализируемом опусе, основывается на

взаимодействии двух различных противоположных друг другу ладовых вариантов при одной тонике, характеризующийся вариантностью диатонических ступеней. Яркий его признак – слуховое различие противоположных наклонений, своеобразная игра ладов. Оттенок модального колорирования, который возникает благодаря уменьшенной квинте – ум.5. (фа# - до), берет свое начало в основании и вершине интонационной волны, завершающих **«Бозгуй».**

Наряду с модальным колорированием, существенную выразительную роль играют интонации нисходящих терций, определяемые нами как нейтральные. Интонации нисходящей терции - cis - a¼#, a¼# -fis с завершающим моментом построения, демонстрирует спад эмоционального напряжения, выделяясь своей особой темброво-колористической выразительностью.

В целом, в развитии стабильного элемента - «**Бозгуя»**, действуют следующие принципы, характерные для узбекской традиционной музыки: поступенность мелодического движения, опевание устойчивых опор, интонационность, опирающаяся на кварто-квинтовую переменность и координированность, приёмы ладового колорирования, микровариантность ступеней, метро - ритмическая свобода музыкального изложения, мелизматические приемы, принцип нижней тоники и медитативность.

Перейдём к анализу структурных особенностей раздела **«Хона»**, представленной в схеме как «**Хона»1** и «**Хона»2**.

«Хона» является мобильным элементом сочинения и репрезентирует динамику, характеризующаяся сменой темпа, введением полутоновой хроматики, использованием нового фактурного облика, импровизационностью (в «**Хона**» 2 есть авторские ремарки «любой аккорд», «с голосом»).

«Хона» 1 (отмеченная в схеме как «В») - представляет собой новый интонационный материал. Она состоит из трех сменяющихся друг за другом ритмо - интонационных блока, отделенных цезурами. «**Хона**» - синтезирует в себе две субситемы – диатонику (начальное мелодическое построение базируется на трихордной попевке d – фригийского лада) и полутоновую хроматику (использование интонаций - взлетов на тритонах, септиму, вносящие элемент динамизации и свидетельствующие о современной трактовке автора к созданию тематического материала). Эффект динамизации и контраста данной части дополняется также введением нового фактурного материала - пассажные элементы шестнадцатых, исполняемые в быстром темпе. Центральным элементом данной части является следующий звукоряд: d – dis (es) – e –f –fis – g –gis – a –h –c- cis –d с опорой на d –a –e – d, свидетельствующие о квинтовом координировании тонов.

«Хона»2 (отмеченная в схеме как «С») - отличается от предыдущих разделов экспонированием иного звуковысотного материала. Как и «Хона» 1, она включает в себя три ритмоинтонационных блока, отделяемых цезурами и опирается на диатонику и полутоновую хроматику. В отличие от предыдущей «хона»1, она представлена двумя звукорядами:

1. dis – e – fis – g –h –cis – d – dis с опорой на dis – h –d – a (I и II ритмоинтонационные блоки)

2. d - es - e - f - fis - gis - a - h - his (c) - cis – d с опорой на d –a (III ритмоинтонационный блок)

Особенностью данного раздела является то, что развитие I ритмоинтонационного блока происходит в объеме верхней кварты (dis^2 - g^2), а затем нижней (d^2 - a^1). Такое развитие звуковысотного материала свидетельствует о тетрахордной структуре ладовой основы. Квартовое координирование тонов проступает не только между мелодическими фразами,

выделяемых тональными опорами, но и в скачках, подчеркнутых метро-ритмически.

Раздел «**Хона»2** отличается от предыдущего более выраженной направленностью к кульминации — ауджу. Подобно инструментальным частям Шашмакома, каждый последующий эпизод «**Хона**» располагается выше по тесситуре.

Заключительный раздел (кода) отклоняется от традиционной структуры: он достаточно протяжён и включает в себя весь ранее использованный мелодический материал. Здесь синтезируются два образных пласта – диатоника с микрохроматическими ступенями и полутоновая хроматика. Центральной интонацией является интонация тритона, вносящая динамизм. Кода, объединяя статические («Бозгуй») и динамические («Хона») элементы, характеризуется тем, что в ней одновременно образуются две зоны: кульминационная и завершающая. В коде сосредоточена волна мелодического нарастания к кульминации, выстраиваемая интонацией-восхождения, взлета (скачок на октаву). Звуковой материал коды опирается на следующие опорные тоны: cis – h –a¼$^{\#}$ - f ¼^{b} – fis. Введение четвертитоновых микротонов - яркий признак опевания центральной опоры [3].

Таким образом, принцип **«хона-бозгуй»,** действующий на протяжении всего сочинения, является ведущим принципом в образовании его формы. Стабильные и мобильные элементы, дополняя друг друга, с одной стороны, реализуют идею единства, с другой стороны, идею контраста, что приводит к гармоничной форме сочинения.

В данном сочинении важное формообразующее значение имеют также усули – ритмоформулы, основа которых заимствована из макомов. Усульный пласт входит в ранг подчиняющего фактурного пласта наряду с мелодией и инструментальным ансамблем. Являясь трансформированным материалом, усули не повторяют в точности ритмические формулы макомов. Благодаря

введению данного принципа в свое новое сочинение, композитор сохранил традиции узбекской музыкальной культуры, проявляющиеся не только в имитировании ударных инструментов (чаще всего дойра), но и создал эффект четкого регламентированного последовательного музыкального изложения в пространстве и времени, организованного усулями.

Композитор при сочинении своего опуса использовал уникальный метод «МКРК» («Метод коллективной резонансной композиции»), благодаря которому создал оригинальный образец современной нотографии. Своеобразное прогрессивное мышление Н. Эркаева проявилось в том, что композитору удалось создать такое сочинение, которое представляет собой интересный вариант современной партитуры, нотографики. Об этом свидетельствует легенда (аннотация) партитуры, в которой приведены множество авторских знаков, ремарок, расшифровок к исполнению данного опуса. Наряду с этим важно отметить, что композитор в данном произведении применяет нетрадиционные приёмы звукоизвлечения (звуковые эффекты) на различных традиционных инструментах (имитация сурная тембром гобоя), синтезировал современные приемы изложения материала с приемами традиционной узбекской музыки, мастерски подойдя к созданию ладоинтонационных (использование техники микрохроматики), метро-ритмических (применение усулей из макомов) и композиционных (введение структуры «хона-бозгуй» в построение формы) особенностей в целом, формирующих интересный образец современной фактуры – линейной, гибкой, выпуклой, пластовой, изобилующей различными звуковыми приемами.

«Музыка для гобоя и ударных» - это одно из значительных и показательных сочинений композитора для его стиля и музыкального мышления, это опус, в котором очевиден интересный подход автора к синтезу традиционных (монодических) форм изложения и современных

представлений о тематическом материале, это демонстрирует использование европейских инструментов в расширении тембровых ресурсов, подражающих национальным, это новое фактурное национально-линейное мышление автора, это отражение ладоинтонационных, метроритмических и формообразующих принципов, заимствованных из макомного творчества, это сокровенное слово о себе, о глубинах человеческой души, о философском и психологическом осмыслении своего собственного «Я» в этом мире.

Использованная литература

1. Дрожжина, М. Н. *Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века*. Дисс. … докт. искусствоведения. Новосибирск, 2005. 346 с.
2. Конен, В. Д. *Значение внеевропейских культур для музыки XX века* // *Этюды о зарубежной музыке*. Москва: Музыка, 1975. 479 с.
3. Тахалов, С. М. *Проблемы исполнения и нотной записи узбекской и таджикской традиционной инструментальной музыки*. Автореф. дисс. … канд. искусствоведения. Ташкент, 1987. 24 с.
4. Холопов, Ю. Н. *Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века* // *Musica Theorica-9*. Сборник статей. МГК, 2003. С. 6–11.
5. Янов-Яновская, Н. С. *Узбекская музыка и XX век*. Ташкент: SDC, 2007. 271 с.

References

1. Drozhzhina, M. *Molodye natsional'nye kompozitorskie shkoly Vostoka kak yavlenie muzykal'nogo iskusstva XX veka* [Young National Composer Schools of the East as a Phenomenon of the Musical Art of the 20th Century]. Doctor of Arts diss. Novosibirsk, 2005. (in Russian)

2. Konen, V. *Znachenie vneevropeyskikh kul'tur dlya muzyki XX veka* [The Importance of Non-European Cultures for the Music of the Twentieth Century]. In *Etyudy o zarubezhnoy muzyke* [Etudes on Foreign Music], 479 pp. Moscow: Muzyka, 1975. (in Russian)
3. Takhalov, S. *Problemy ispolneniya i notnoy zapisi uzbekskoy i tadzhikskoy traditsionnoy instrumental'noy muzyki* [Problems of Performance and Notation of Uzbek and Tajik Traditional Instrumental Music]. Abstract of PhD diss. Tashkent, 1987. (in Russian)
4. Kholopov, Yu. *Novye paradigmy muzykal'noy estetiki XX veka* [New Paradigms of Musical Aesthetics of the Twentieth Century]. In *Musica Theorica 9*, edited by V. S. Tsenova, 6–11. Moscow: Moscow Conservatory, 2003. (in Russian)
5. Yanov-Yanovskaya, N. *Uzbekskaya muzyka i XX vek* [Uzbek Music and the 20th Century]. Tashkent: SDC, 2007. (in Russian)