

Г.Ю. Саитова¹

*¹Казахская национальная академия хореографии
(Нур-Султан, Казахстан)*

ЖАНР МАКАМАТ: МУЗЫКАЛЬНО-ТАНЦЕВАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ В РЕАЛИЗАЦИИ РЕЖИССЕРА-ХОРЕОГРАФА

Аннотация

В статье рассматривается проблема сохранения музыкально-танцевального наследия в жанре макаमत. Решением проблемы является творческий поиск и реализация танцевального фольклора в современной интерпретации режиссера-хореографа.

***Ключевые слова:** музыкально-танцевальное наследие, жанр макаमत, хореографическая композиция, устная традиция.*

Г. Ю. Саитова¹

*¹Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Нұр-Сұлтан, Қазақстан)*

МАКАМАТ ЖАНРЫ: МУЗЫКАЛЫҚ БИ МҰРАСЫ РЕТІНДЕ РЕЖИССЕР-ХОРЕОГРАФТЫҢ ІСКЕ АСЫРУЫ

Аннотация

Мақалада макаमत жанрындағы музыкалық би мұрасын сақтау мәселесі қарастырылады. Режиссер-хореографтың заманауи интерпретациясындағы би фольклорын шығармашылық іздеу және іске асыру мәселенің шешімі болып табылады.

***Түйінді сөздер:** музыкалық би мұрасы, макаमत жанры, хореографиялық композиция, ауызша дәстүр.*

G. Yu. Saitova¹

*¹The Kazakh National Academy of Choreography
(Nur-Sultan, Kazakhstan)*

GENRE MAKAMAT: MUSIC AND DANCE HERITAGE IN THE IMPLEMENTATION OF THE DIRECTOR-CHOREOGRAPHER

Annotation

The article deals with the problem of preserving the musical and dance heritage in the genre of macamat. The solution to the problem is the creative search and implementation of dance folklore in the modern interpretation of the director-choreographer.

***Key words:** musical and dance heritage, macamat genre, choreographic composition, oral tradition.*

Одним из аспектов современного хореографического искусства является творческая реализация режиссера-хореографа, его концептуальное осмысление фольклорного танца. В процессе творческого поиска современные молодые хореографы стараются в свои постановки включать танцевальный фольклор в современной интерпретации. С одной стороны, это радует, а с другой, настораживает, так как в их сочинениях порой видится незнание музыкального материала, незнание танцевального и музыкального наследия. Создается эклектика. Многие могут не согласиться с нашим взглядом, утверждая, что «любой креативный процесс подразумевает процесс импровизации, ибо в сознании автора складываются особые представления о наиболее совершенном, никем до этого момента не созданном результате творческого акта» [1, с.154].

Совершенно правы все те хореографы, которые считают, что творческое вдохновение, порыв дает определенный результат, причем, положительный результат, а если в произведении органично сочетаются музыкальные нюансы с пластической выразительностью, его танцевальной лексикой, то это почти шедевр. Чтобы создать этот шедевр, авторы-сочинители обращаются к народному творчеству, фольклору. Мы разделяем мнение музыковеда из Узбекистана Ф. Кароматли о том, что «в рамках всего музыкального наследия тюркских народов, на наш взгляд, у всех народов наибольшее сходство наблюдается, естественно, в сфере фольклора – особенностях песенного и инструментального творчества. ... жанры народно-профессиональной музыки, будучи в подавляющем большинстве произведениями песенно-танцевальными (или инструментально-танцевальными) ... продолжают ... бытовать как в традиционных формах, так с новыми эстрадно-сценическими средствами воплощения в исполнении современных (или «осовремененных») составов ансамблей» [2, с.216-217]. Одним из аспектов взаимосвязи музыки, вокала и танца являются такие виды, как ялла, ляпар, мукам, санам и многие другие, где танцы в сочетании с вокалом составляют основу вокально-танцевальных жанров тюркских народов. Накопленные современной наукой исторические, этнографические, музыкальные данные дают возможность изучить и рассмотреть не только музыкальное наследие народов Востока, в котором имеет определенное место жанр макама, но и в сравнительно-сопоставительном анализе выявить типологию и танцевальность макамов.

Макам бытует на обширной территории Центральной и Средней Азии, Ближнего Востока и Закавказья. Принадлежность макама к различным национальным музыкальным культурам внешне выразилась в образовании многих вариантов названий: макам – у арабов, мугам – у азербайджанцев и армян, мукам – уйгуров и туркмен,

маком – узбеков и таджиков. «Совокупность этих локально-исторических восточных музыкальных традиций – при всем различии частных и специфических особенностей каждой – обобщенно называют «макомо-мугамной традицией», или «макаматом» [3].

Слово «макам» (maqam) арабского происхождения, буквально обозначает «место стоянки» – в традиционной (профессиональной) «музыке многозначный термин, обозначающий ладовый звукоряд, модально-монодический лад в совокупности всех его категорий и функций, целостную текстомузыкальную композицию, включающую не только конкретные приемы техники композиции (центонизацию, орнаментальное варьирование, импровизацию, ритмическое варьирование и т.д.), но также коннотации музыкального жанра [3].

В азербайджанской, туркменской музыкальной практике существует семь основных макомов, в узбекском и таджикском шесть («Шашмаком»), в уйгурском двенадцать. В связи с изучением вопросов танцевальности макомов Л.Авдеева писала: «Музыкальная узбекская классика, собранная и отработанная в макомах, соответствует Макомату танцевальному, который собрал и сохранил главные ритмодвижения – усули, мелодийно – ритмопластику» [4, с.9]. Для более ясного представления рассмотрим данную цитату на примере узбекского шашмакома. Так, «в период XVIII – начала XX веков шашмаком развивался в двух направлениях и был ведущим жанром придворной и городской музыкальной культуры (Бухара, Самарканд и др.). Традиции шашмакома осваивались в начале XX века в «Бухарской восточной школе» (1920) и в Институте народной музыки и хореографии (Инмузхоруз) в Самарканде (1928)» [5].

«Наряду с основными частями в состав каждого макома включаются и дополнительные произведения – в инструментальный (нагма, пешрав, самои, хафиф) и в вокальный (уззол, ушшок, баёт, чоргох, насрулло, ораз, хусайни, наврузи сабо, хоро и аджам), создателями которых были бастакоры (творцы устной музыкальной традиции)» [6].

В результате многолетних и целенаправленных научных исследований, проводя сопоставительный анализ макомных танцев Ферганской, Хорезмской и Бухарской областей, Л.Авдеева аргументирует: «Бухарский макомный танец являет собою в основных разделах «Маком уфари» (Маком ракси):

- синтез пения и танца;
- владеет определенной манерой исполнения придворных танцев;
- отличается особой постановкой корпуса и двумя типами состояний и положений рук: вытянутых и с закругленными локтями, с отогнутой кистью;

— сочетает два типа всех форм движений: резких ломких и плавных тягучих...

В соответствии с основными формами и исполнительской манерой большого и малого танца, бухарский макомный танец резко отличен и от ферганского, и от хорезмского макомного танца. В отличие от Хорезмского активно насыщен виртуозными разнообразными движениями верчений, как и ферганский танец, но в иной исполнительской манере» [7, с.264].

Сопоставляя таджикский «Шашмаком» с узбекским макомом, можно заключить, что в них существуют канонизированные системы, в которых используется 25-30 газелей и один лад, где недопустимо повторение одних и тех же газелей. Основой вокальных частей являются «произведения классиков таджикско-персидской поэзии Хафиза, Саади, Джами; музыкальное сопровождение – танбуры, дутары, дойры... Музыка кажется грустной и, возможно, заунывной, хотя большинство ее исполнителей поют о великой любви – о той, какой ее понимали суфии», – пишет Марина Михтаева. Автор выделяет: «Шашмаком» развивалась на 12 макомах; в шести – эта музыка впервые описана в научных трактатах начала XVIII века, она была сформирована в Бухаре» [5]. Так как музыка и танец взаимосвязаны, то можно сказать, что встречающиеся одинаковые танцевальные движения в таджикском танце и бухарском стиле узбекского танца, а также повороты «Минон-шох» и «Шох», основной акцентирующий ход, не случайность, а есть закономерность, «сформированная в Бухаре».

В Таджикистане ряд исследователей, придавая большое значение восстановлению утраченных традиций шашмакомов, работают как в научно-теоретическом направлении, так и в практическом, открывая различные школы макомистов. Среди них можно отметить народного артиста Таджикистана А. Абдурашидова, открывшего академию макомов 2002 году. Воспитывая будущих мастеров-макомистов в традициях преемственности «устод-шогирд» (мастер-ученик), Абдували Абдрашидов ввел инновацию в работе над традициями исполнения, а именно: был нарушен канон «исполнитель – это и певец, и музыкант в одном лице», в последние годы большинство артистов уже не выступали в двух этих ипостасях сразу.

Для танцевального искусства таджикского народа, характерно, что в жанре «Фалак» присутствует традиция «уфара», которая «отличается по стилю исполнения (кулябский, памирский, каратегинский и т.д.), сохраняется, передается и развивается в семейных обычаях и обрядах, народных праздниках» [6]. Следует отметить, что танцевальный язык и лексика народного танца Согдийской области резко отличается от танцев других областей. Н.А. Клычева, описывая таджикский народный танец, его разнообразие, выделяет особенности

танцев Согдийской области. Автор пишет: «...это традиционное исполнение танцев под музыку классического наследия «Шашмаком»: танцы «Муночот», «Тановор», «Ушоки Самарканд», «Синахуруш» и другие» [6].

В настоящее время в танцевальном искусстве таджиков происходит трансформация фольклорного танца (его сценической интерпретации), новое поколение вносит новое в содержание и танцевальную лексику. Все это приводит к изменениям форм и содержания танца. Фольклорные танцы, которым было характерно сольное и дуэтное исполнение, преобразовались в массовые.

Музыковед из Казахстана К.Ф. Кирина, исследуя творчество народного артиста КазССР К.Кужамьярова в контексте уйгурской музыкальной культуры, пишет: «Уйгурский мукам развивается в четком песенно-танцевальном движении» [8, с.20], бухарский маком в вокально-инструментальном разделе (наспр) «включает в себя и танцевальный (уфар) [8, с.77].

Уйгурский мукам имеет несколько локальных школ: илийский, кашгарский, доланский, хотанский. Музыкально-циклическое произведение состоит из нескольких частей. Вступительная часть называется мукадами – это сольное исполнение певца в сопровождении древнего струнно-смычкового инструмента сатар, реже тамбура, в регионе Кумула – гиджака. За ним следует дастан (вокально-инструментальная часть), маргул (инструментальная), машрап (вокально-танцевальная). В кашгарском варианте мукам делится на малый (кичик) и большой (чон) нагма. Если в илийском варианте танцевальной частью являлся только машрап, то в кашгарском танцевальными частями являются «Тяза», «Жола», «Санам», «Саликаст». В обоих случаях порой танцы исполняются и на Дастаны.

Многочастный Машрап (может иметь 5-6 частей) обычно начинается медленно, грациозно. С нарастанием каждой части, с изменением ритмического рисунка, темпа движения танец становится все более эмоциональным, усложняется танцевальная лексика, хореографический рисунок. Композиция танца «Машрап» строится от медленного к быстрому, имеет кульминационную часть, в которой передаются наиболее эмоциональные, технические движения, веселое настроение.

Вершиной музыкальной устной традиции азербайджанской культуры являются мугамы-дастгах. По мнению В. Беляева, «...дастгах основан на объединении в одном цикле форм: 1) мугама; 2) песни на слова профессиональных поэтов, получившей название теснифа – рода народного городского романса; 3) рянга – виртуозно разработанного танца.

Объединение это было произведено на строгой плановой ладовой основе» [9]. По характеру ренги делятся на танцевальные, лирические, маршеобразные и многие имеют игриво-танцевальные образы. Как характеризует У. Гаджибеков: «Ренг или диринги, ... имеющие, в основном, простые танцевальные ритмы, приближаются к танцевальным мелодиям» [10].

Связь ренги с определенными танцевальными движениями отчетливо просматриваются в танцах «Кетчимамасы» (дословно козлинное вымя), «Иннат» (название растения), «Гулькэзи» (девичий цветок) – первая часть танца, исполняемая медленно, спокойно. Далее следует вторая часть – «Чигчига» (быстрое и частое перебирание ног). Две танцевальные композиции «Вагзали» и «Чигчига» исполняются на 3/4. Перемена ритмического рисунка несет изменения характера и манеры танца. Следующая часть 2/4 – танцы «Кочари», «Кэнджи». Нами рассмотрены три примера, которые показали изменения ритма в танце, а за ним последовало изменение характера и исполнение от медленного к быстрому темпу. Здесь соблюдается принцип постепенного перехода от медленного к быстрому.

Интерес представляют танцевальные ритмические построения от 6/8, переходящие на 3/8; 6/4 на 4/4; 3/4 на 2/4. Лирические танцы особо отличаются богатством нюансов, как бы «поющих» движений. Мужской зажигательный танец идет в контраст женскому. «Танцевальная музыка с ее четко выраженным ритмическим рисунком, широким разнообразием метроритмов, отражающим специфические особенности и своеобразие метроритмической структуры азербайджанского музыкального фольклора, являет собой благодатный материал...» [10] для новых постановок режиссеров-хореографов, балетмейстеров.

Доктор культурологических наук Г.А. Алиев, рассматривая балетный театр, отмечает, что «в 60-70-е годы в Азербайджане было создано более двух десятков балетных спектаклей разных жанров. Среди них и крупные хореодрамы, и одноактные танцевальные поэмы, и бессюжетные жанрово-характерные хореографические миниатюры или сюиты. Перечислим некоторые из этих произведений: «Читра» – лирико-психологический балет Ниязи (по Рабиндранату Тагору, 1960), «Чернушка» А.Аббасова (по С.Ахундову, 1965) – сюжетные балетные спектакли; «Шур» Ф.Амирова, «Каспийская баллада» Т.Бакиханова (1968), «Тени Кобыстана» Ф.Караева, «Лейли и Меджнун» К.Караева (1969) – одноактные балеты с обобщенно-символическим сюжетом, поставленные на музыку симфонических произведений; «Лезгинка» (1969), «Яллы» (1970) Р.Гаджиева, «Мугам» Н.Аливердибекова (1972) – хореографические миниатюры, в которых своеобразно повторен опыт жанров национальной художественной культуры; «Калейдоскоп на темы Скарлатти» Ф.Караева (1971) – неоклассическая чисто

музыкально-хореографическая композиция; «Сказание о Насими» (1973)» [11].

Привлечение ресурсов классической и свободной пластики значительно обогатило выразительные средства в постановках инструментальной части макумов (маргулы), санамов. На основе музыкального материала макумов созданы национальные балеты в Узбекистане, Азербайджане, Таджикистане.

Национальные вокальные и инструментальные произведения, как казахский кюй, иранский дастгах, монгольский уртын-дуу, индийская рага, японский гагаку, передают принадлежность конкретной этнокультурной системы. В Казахстане тематика танцев, навеянных эпическими, героическими сказаниями, рождалась благодаря обращению к казахскому музыкальному наследию, народным и авторским кюям, таким, как Даулеткерей Шигаев «Сал күрен», «Айда былпып», «Женгем суйер», Қызыл Мойын Қуандыка «Жезтырнак». Благодаря современной оркестровке музыкального материала, сценический танец выходит на качественно новый уровень. Балетмейстер «балансирует технические находки в сценографическом оформлении», учитывая «участие живых людей в спектакле, привнеся новаторские элементы и сохраняя устоявшиеся традиционные элементы», создает целостное, гармоничное произведение [6].

В наше время благодаря сложности инструментального музыкального материала перед режиссерами-постановщиками открываются широкие возможности для новых интерпретаций хореографических творений. Развитие «профессиональной музыки устной традиции Ближнего и Среднего Востока, как мугам/ маком/ мукам ... стало национальным для ряда тюркских народов, наверное, потому, что она также связан с отражением эмоциональных переживаний, особого мироощущения» [13, с.71,72].

Большинство авторов-сочинителей хореографического искусства, осуществляют свои художественные замыслы, внося современные методы и новшества. Режиссеры-хореографы смогли найти новые отрасли творческого поиска, сохраняя культуру и традиции танцевальных традиций центральноазиатских народов, народов Ближнего Востока, создают новые хореографические шедевры. Синтез музыки и хореографического наследия помог эволюционировать танцу в профессиональных национальных театрах. Государственный Республиканский Академический Уйгурский театр музыкальной комедии им. К. Кужамьярова, Государственные ансамбли танца «Салтанат», «Алтынай», театр танца «Наз» успешно доказывают развитие хореографического искусства в Республике Казахстан.

Многие хореографы, сохраняя самобытность танцевальной культуры каждого из народов, используя инновационные подходы и

синтезируя искусства, сумели расширить диапазон творческого поиска, осуществить свои художественные замыслы. Хотелось бы отметить, что особенности пластики тюркских народов являются одним из ресурсов развития современной национальной хореографии на территории Казахстана.

Таким образом, музыкально-циклический жанр макалат – феномен духовной культуры тюркских народов: узбеков, азербайджан, уйгуров, таджиков, туркменов.

В связи с развитием мукама в танцевальном искусстве Кавказа (Азербайджан) и народов Востока, в частности, узбеков, уйгуров, таджиков, произошли значительные изменения, а именно:

- обогатилась новая танцевальная форма;
- передаваясь из поколения в поколение путем традиции «устоз-шогирид» (мастер-ученик), сохранились музыкально-танцевальные традиции, исполняемые в танцевальном наследии рассматриваемых народов;
- макомные танцы, сгруппированные в формы, являются системой, но никак не свободной импровизацией;
- танцы макамов, мукамов, мугамов – это определенная ритмическая, ритмомелодическая часть, имеющая, так называемую «танцевальную сюиту», ритмо-танцевальную форму;
- мукамы вошли в список шедевров нематериального культурного наследия «ЮНЕСКО».

В настоящее время мукамы выходят за рамки своего региона, независимых Республик, и оказывают влияние на мировой музыкальный процесс. Например, в Нью-Йорке существует школа шашмакомистов, в которой ежегодно проводятся отчетные концерты мукамистов. В 2012 году в Карнеги-холле, благодаря Конгрессу бухарских евреев США и Канады, прошел первый фестиваль Shashmaqam Forever. В 2013 – второй, а в конце 2016-го в Нью-Йорке. На такие мероприятия традиционно приглашают артистов из Узбекистана и Таджикистана.

Для мукамистов Таджикистана стал знаменательным 2000-й год, так как президент страны Эмамоли Рахмон подписал Указ «О дальнейшем развитии жанра шашмаком в Таджикистане» и объявил 12 мая Днем этой музыки.

Традиционные конкурсы мукамистов проводятся в Узбекистане в городе Самарканде и в столице Азербайджана. На этих конкурсах показывают свое мастерство не только мукамисты-вокалисты, но и танцоры.

Развитие образных возможностей сценического танца народов Востока и его трансформация в мукамах претворяется многими хореографами Европы и Азии. Хореографы сохраняют лучшие танцевальные образцы в мукамах и в то же время претворяют в постановках

принцип контраста, национальные лексические элементы движений синтезируют с движениями европейского классического танца.

Такой опыт свидетельствует о переплетении народного творчества с профессиональным искусством, что неизбежно приводит к эклектике творческих традиций разных народов.

Именно музыкальное мышление, звук отдельного инструмента зарождает и диктует хореографическое мышление, отсюда импровизация в народном танце, полифония в сценических произведениях. Так, например, под звуки смычковых инструментов, таких, как казахский кыл-кобуз, узбекский, уйгурский, азербайджанский, туркменский гиджаки, рождаются мягкие, плавные движения кистей рук, передающие полет птиц (движение «Канат»), «взмаха крыльев бабочки» («developing butterfly wings») («Кепинэк», «Кобелек», «Күбэлә») [14, с. 47].

В культуре тюркских народов, как и в культуре многих народов, птицы, животные, растения имеют значительное место, обладают и символическим, религиозным, эстетическим смыслом. Так, журавль, олень, дракон, бамбук, сосна являются символами долговечности; лебедь – символом чистоты, благородства и красоты, конь – силы и выносливости. «Так, цокот копыт или крики кукушки воспроизводятся на хомусе. У туркмен на данном инструменте «подражают крику гусей, лаю собак и топоту лошадей» [15, с.16]. В народно-сценических танцах можно часто встретить точность образной передачи движений коня и характера наездника, например, в «Атшабыс» (скач коня) и «Тебинге»: передача движения наездника, который пришпоривает лошадь, сопровождается под музыкальный размер 2/4 или 4/4, а характер цоканья копыт передает инструмент туюк.

Мелкие движения кистей рук, плеч, которые сопровождаются тремоло струнно-плекторных инструментов (саз, тамбур, сатар, тар, рубаб) используются в танцах-подражаниях веткам деревьев. Органическое единство пластики и ритма подчеркивается выделением сильных долей такта в сочетании с танцевальными движениями, что порой «один и тот же усуль при живом темпе обретает большую моторность и зачастую танцевальность, а при замедленном темпе, наоборот, становится «степенным», несколько величавым по характеру» [16, с.25].

В танцевальной культуре многих народов большую роль играет ритм. «Магия ритма, его сложная и утонченная жизнь служили своеобразным выражением философии, запечатленной в синкретическом единстве пластических и звуковых образов...» [17, с.59].

Основные формы, ритмы, пластические «формулы» танцевального наследия тюркских народов передавалось от Устоз (учитель) к Шогирд (ученик). Выработанные каноны, танцевальные композиции

исполнялись под аккомпанемент ударного инструмента «дойра, дайра – у узбеков, таджиков; дап – уйгуров; дяф – азербайджан» [18, с.178]. Музыкальное сопровождение танца было насыщено богатейшими ритмоформулами усули (вариации ритмов) в сочетании с разнообразными синкопированными ритмами ударных инструментов, как сапая (сафаиль, сафай). Танцы больших форм «Ката-уйин» (узбекский танец) исполняются на мелодии и ритмы народно-профессиональной музыки «Нагора-уйин», «Кари-наво»; у таджиков – «Нагорабазм», у уйгуров – «Нейт-награ уссули», «Дап-награ уссули», которые танцуются во время мусульманских праздников. Наряду с профессиональными музыкальными инструментами в танцевальном искусстве рассматриваемых народов своеобразными ударными инструментами служат предметы – блюда, ложки, кайраки, кош-таш.

Танцевальная музыка макомов, мугамов, мукамов ее образность и эмоциональность, позволила балетмейстерам М.Тургунбаевой, К. Миркаримовой, Валамат-Заде, Алиевой, М.Азизову, Г.Саитовой преобразовать фольклорный танец. Используя ресурсы музыкальной гармонии, они сумели органически, связать традиционные движения с новыми элементами, заимствованными из других танцевальных жанров, обеспечить при этом единство музыкальной и пластической интонации. Под воздействием симфонизма новой музыки (оркестровая музыка некоторых частей мукамов, авторские сочинения в жанре макама) появились хореографические сочинения: одноактные национальные балеты, театрализованные концерты. Танцевальные номера в них объединялись сквозной сюжетной линией, а в танцевальных номерах превалировали движения, имеющие обобщенно-поэтический и образно-символический характер.

Заканчивая статью, приведем цитату ведущего хореографа конца XIX - начала XX веков Михаила Фокина. Обращаясь к тематике Востока, он писал: «Я знаю, что не так танцуют на Востоке, не так живут. После постановки балета («Шехерезады) я изучал настоящие восточные танцы. Но я ни за что не согласился бы переставить мои танцы на настоящие. Для них нужен был бы настоящий восточный оркестр, под симфонический оркестр Римского-Корсакова они бы не пошли...» [19, с.243]. Несмотря на высказывание М. Фокина, мы можем утверждать, что именно он и великие русские композиторы М.И. Глинка, А.П. Бородин, Н.А. Римский-Корсаков, А.К. Глазунов, «не стремившиеся к фольклорной идентичности, нашли уникальный способ ориентального иносказания, позволивший им создать не этнографический достоверные, а метаморфически преобразованные образы сказочного Востока» [20, с.60].

И существует закономерность в том, что шедевры народного профессионального макама, «... творения прошлого по-прежнему

вызывают в нас глубочайший интерес и симпатию потому и лишь постольку, поскольку мы можем распознать в них выражения человеческого духа, волнующе сходного, несмотря на внешние различия с нашим собственным» [21, с.485].

Список использованных источников:

1. Мамаджанова Э.У. О роли импровизации в композиторском творчестве // Сборник статей «Вопросы музыкального исполнительства и педагогики» / ред. О.Ю. Юсупова. – Ташкент, 2011. – Вып. 7. – 286 с.
2. Кароматли Ф. Музыкальное наследие тюркских народов в наши дни // Материалы Первого Международного симпозиума «Музыка тюркского народа». – Алматы: Дайк-Пресс, 2009. – 320 с.
3. Макам // Интернет ресурс: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (Дата обращения 18.12.18)
4. Авдеева Л. Танцевальное Искусство Узбекистана. – Ташкент: Гос. Издательство художественной литературы Узбекской ССР, 1963. – 192 с.
5. Шашмаком // Интернет ресурс: <http://mytashkent.uz/2017/06/27/shashmakom-unuylau-muzyka-pokorivshaya-i-musulman-i-iudeev/>. (Дата обращения 25.12.18)
6. Клычева Н.А. О развитии традиций фольклорного танца таджиков // Интернет ресурс: <http://pitfi.tj/node/229> (Дата обращения 13.12.18)
7. Авдеева Л. Из истории узбекской национальной хореографии. Кн. первая «Узбекское традиционное танцевальное искусство с древнейших времен до 2000 года». – Ташкент, 2001. – 283 с.
8. Кирина К.Ф. Куддус Кужамьяров и уйгурская музыкальная культура. – Алматы: Казахстан, 1994. – 192 с.
9. Беляев В. Азербайджанская народная песня // О музыкальном фольклоре и древней письменности. – Москва: Советский композитор, 1971. – С.108-162.
10. Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. – Баку, 1985. – 151 с.
11. Амиров Г.А. Художественное творчество в контексте взаимодействия культур: На материале хореографического искусства Азербайджана. – Москва: ГИТИС, 2002. – 277 с.
12. Уразымбетов Д.Д. К вопросу о понятиях пластических кодов «исполнитель» и «сценография» // Материалы международной научно-практической конференции «Вопросы искусствоведения XX – начала XXI века». – Алматы: КазНАИ им. Т.Жургенова, 2016. – 462 с.
13. Утегалиева С.И. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). – Москва: Композитор, 2013. – 528 с.
14. Kenzikeyev R. National dance as a factor of conservation and continuation of traditions. Наука и жизнь Казахстана. – Алматы, 2017. – №6(50). – 150 с.
15. Беляев В. Музыкальные инструменты Узбекистана. – М.: Композитор, 2013. – С. 35.
16. Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка. – Ташкент, 1972. – 360 с.
17. Аристотель. Поэтика // Соч.: в 4 т. – М.: Мысль, 1984. – Т. 4. – 651 с.
18. Жорницкая М.Я. Традиционные танцы долган и связь их с народной хореографией северных якутов и эвенков // Полевые исследования ИЭ. 1980-1981. – Москва, 1984. –147 с.
19. Фокин М.М. Против течения. – Л.; М.: Искусство, 1962. – 640 с.
20. Абдоков Ю.А. Музыкальная поэтика хореографии: пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора. – М.: МГАХ; РАТИ-ГИТИС, 2009. – 272 с.

21. Сепи Э. Культура подлинная и мнимая // Избранные труды по языкознанию и культурологии / пер. с англ. - 2-е изд. – Москва: Прогресс, 2001. – 485 с.

References:

1. Mamadzhanova Je.U. *O roli improvizacii v kompozitorskom tvorcestve* // Sbornik statej «Voprosy muzykal'nogo ispolnitel'stva i pedagogiki» / red. O.Ju. Jusupova. – Tashkent, **2011**. – Vyp. 7. – 286 s. (In Russ.).
2. Karomatli F. *Muzykal'noe nasledie tjurkskih narodov v nashi dni* // Materialy Pervogo Mezhdunarodnogo simpoziuma «Muzyka tjurkskogo naroda». – Almaty: Dajk-Press, **2009**. – 320 s. (In Russ.).
3. *Makam* // Internet resources: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (Data obrashhenija 18.12.2018) (In Russ.).
4. Avdeeva L. *Tanceval'noe Iskusstvo Uzbekistana*. – Tashkent: Gos. Izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury Uzbekskoj SSR, **1963**. – 192 s. (In Russ.).
5. *Shashmakom* // Internet resources: <http://mytashkent.uz/2017/06/27/shashmakom-unylaya-muzyka-pokorivshaya-i-musulman-i-iudeev/>. (Data obrashhenija 25.12.2018) (In Russ.).
6. Klycheva N.A. *O razvitii tradicij fol'klornogo tanca tadjikov* // Internet resources: <http://pitfi.tj/node/229> (Data obrashhenija 13.12.18) (In Russ.).
7. Avdeeva L. *Iz istorii uzbekskoj nacional'noj horeografii*. Kn. pervaja «Uzbekskoe tradicionnoe tanceval'noe iskusstvo s drevnejshih vremen do 2000 goda». – Tashkent, **2001**. – 283 s. (In Russ.).
8. Kirina K.F. *Kuddus Kuzham'jarov i ujugurskaja muzykal'naja kul'tura*. – Almaty: Kazahstan, **1994**. – 192 s. (In Russ.).
9. Beljaev V. *Azerbajdzhanskaja narodnaja pesnja* // O muzykal'nom fol'klоре i drevnej pis'mennosti. – Moskva: Sovetskij kompozitor, 1971. – S.108-162. (In Russ.).
10. Gadzhibekov U. *Osnovy azerbajdzhanskoj narodnoj muzyki*. – Baku, **1985**. – 151 s. (In Russ.).
11. Amirov G.A. *Hudozhestvennoe tvorcestvo v kontekste vzaimodejstvija kul'tur: Na materiale horeograficheskogo iskusstva Azerbajdzhana*. – Moskva: GITIS, **2002**. – 277 s. (In Russ.).
12. Urazymbetov D.D. *K voprosu o ponjatijah plasticheskikh kodov «ispolnitel'» i «scenografija»* // Materialy mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii «Voprosy iskusstvovedenija XX – nachala XXI veka». – Almaty: KazNAI im. T. Zhurgenova, **2016**. – 462 s. (In Russ.).
13. Utegalieva S.I. *Zvukovoj mir muzyki tjurkskih narodov: teorija, istorija, praktika (na materiale instrumental'nyh tradicij Central'noj Azii)*. – Moskva: Kompozitor, **2013**. – 528 s. (In Russ.).
14. Kenzikeyev R. *National dance as a factor of conservation and continuation of traditions. Nauka i zhizn' Kazahstana*. – Almaty, 2017. – №6(50). – 150 s. (In Russ.).
15. Beljaev V. *Muzykal'nye instrumenty Uzbekistana*. – M.: Kompozitor, **2013**. – S. 35. (In Russ.).
16. Karomatov F. *Uzbekskaja instrumental'naja muzyka*. – Tashkent, 1972. – 360 s. (In Russ.).
17. *Aristotel'. Pojetika* // Soch.: v 4 t. – M.: Mysl', **1984**. – T. 4. – 651 s. (In Russ.).
18. Zhornickaja M.Ja. *Tradicionnye tancy dolgan i svjaz' ih s narodnoj horeografiej severnyh jakutov i jevenkov* // Polevye issledovanija IJe. 1980-1981. – Moskva, **1984**. – 147 s. (In Russ.).
19. Fokin M.M. *Protiv techenija*. – L.; M.: Iskusstvo, **1962**. – 640 s. (In Russ.).
20. Abdokov Ju.A. *Muzykal'naja pojetika horeografii: plasticheskaja interpretacija muzyki v horeograficheskom iskusstve. Vzglyad kompozitora*. – M.: MGAH; RATI-GITIS, **2009**. – 272 s. (In Russ.).
21. Sepi Je. *Kul'tura podlinnaja i mnimaja* // Izbrannye trudy po jazykoznaniju i kul'turologii / per. s angl. - 2-е изд. – Moskva: Progress, **2001**. – 485 s. (In Russ.).