

ВАЗОРАТИ ФАРҲАНГИ ҶУМҲУРИИ ТОҶИКИСТОН
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ ТАДЖИКИСТАН
КОНСЕРВАТОРИЯИ МИЛЛИИ ТОҶИКИСТОН
БА НОМИ ТАЛАБХҶҶА САТТОРОВ
ТАДЖИКСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ ТАЛАБХУДЖИ САТТОВОРА

МУТРИБ

(МАҶАЛЛАИ ИЛМӢ)
(НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ)

№2(4)

ДУШАНБЕ - 2023

ТДУ 001:78 (575.3)
ТКБ 72+85.31 (2точик)
М-90

ҲАЙАТИ ТАҲРИРИЯ:

САРМУҲАРРИР:

Достизода Миралӣ – ректор, Ҳунарманди Халқии Тоҷикистон.

МУОВИНИ САРМУҲАРРИР:

Азизӣ Фароғат Абдуқаҳҳорзода – мусиқишинос, Арбоби ҳунари Тоҷикистон,
доктори илмҳои санъатшиносӣ, профессор.

АЪЗОЁНИ ҲАЙАТИ ТАҲРИРИЯ:

Латифзода Диловар Назришох – доктори илмҳои педагогӣ, профессор.

Низомов Аслиддин – мусиқишинос, доктори илмҳои санъатшиносӣ,
мудири шуъбаи санъатшиносӣ АМИ ҚТ.

Сафаров Сайфулло Саъдуллоевич – номзади илмҳои фалсафа.

Назарова Лариса Александровна – мусиқишинос, номзади илми санъатшиносӣ.

Ҳомидзода Санғали Саттор – композитор, Корманди шоистаи Тоҷикистон,
муовини раиси ИК Тоҷикистон.

Камолова Хосият Қурбоналиевна – номзади илмҳои фалсафа.

Шарифзода Лутфулло – мудири кафедраи забонҳо, номзади илми филологӣ.

Абдуллозода Эмомалӣ – аъзои шӯрои масъулини чопи шумораи мазкур.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР:

Достизода Мирали – ректор, Народный артист Таджикистана.

ЗАМЕСТИТЕЛЬ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА:

Азизи Фароғат Абдуқаҳҳоровна – музыковед,
Заслуженный деятель искусств Таджикистана,
доктор искусствоведения, профессор

ЧЛЕНЫ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ:

Латифзода Диловар Назришох – доктор педагогических наук, профессор.

Низомов Аслиддин – музыковед, доктор искусствоведения,
заведующий отделом искусствоведения НАН РТ

Сафаров Сайфулло Саъдуллоевич – кандидат философских наук

Назарова Лариса Александровна – музыковед, кандидат искусствоведения.

Ҳомидзода Санғали Саттор – композитор,
Заслуженный работник Таджикистана,
зам. председателя Союза композиторов РТ.

Камолова Хосият Қурбоналиевна – кандидат философских наук.

Шарифзода Лутфулло – зав. кафедрой языков, канд. филологических наук

Абдуллозода Эмомали – член ответственного совета за данный номер журнала

СИСТЕМАИ МУСИҚӢ-НАЗАРӢ ДАР МАҚМОТИ ТОЧИК

Мусикиро дар давраи пайдошавии мусикии профессионалии тоҷик, асрҳои VI – аввали VII дар ҷомеаи мардуми эронӣ шуғли табақаи ашроф мешумориданд. Ва дар давлатдорӣ Сосониён он яке аз ҷаҳор шуғли ифтихорӣ маҳсуб меёфт. Аз ҷиҳати муносибат ба мусиқӣ хеле ҷиддӣ буд, зеро он барои рушди зеҳни инсон судманд буд. Аз ин ҷост, ки ҳатто дар саҳифаҳои мудҳиштарини таърихи тоҷикон мусиқӣ пайваста (ҳарчанд ки на ҳамеша устуворона) ҷо дошту рушд меёфт. Мисоли дигари таърихи мусикии тоҷик бо давраи Сомониёнӣ бузург вобастагӣ дорад. Онҳо фаҳмиши хуби системавии мусикии тоҷикро дар давраи тоисломӣ дошта, сабъӣ карданд ва тавонистанд, ки ин фаҳмишро дар давраи фарҳанги исломӣ коҳиш надиҳанд. Сомониён бузург шароити хуби рушди илмро ба вуҷуд оварда, заминаи илмии мусикиро ташаккул доданд ва фаҳмиши системавии мусикиро рӯи он гузошта тавонистанд. Ин ғалабаи бузурги маънавияти тоҷикон ба шумор меравад.

Дар баробари ин мушоҳида мешавад, ки аз замонҳои қадим ба мардуми эронитабор истифода бурдани эҷодиёти ақлонӣ-зеҳнии худ барои ҳалли ин ё он муаммо, ва ё дар хоҳири мардум акс гардонидани ҳодисаҳои таърихӣ ё баҳо додан ба он ба чунин васила хос буд¹. Ва мусиқӣ низ бо дигар навъҳои эҷодиёти ақлонӣ-зеҳнӣ якҷо амал мекард. Зеро ки дар бораи ҷӣ будани мусиқӣ, суди он ба инсон, соҳиби мусиқӣ ва ҳ. андеша мекарданд. Чунин андешарониву мулоҳизаҳо на танҳо аз манбаҳои ҳаётӣ, балки аз деворнигораҳои сангнигораҳо (петроглифҳо)-и қадимтарин, дарёфтҳои археологӣ ва баъзе жанрҳои эҷодиёти халқ, аз қабилӣ афсонаву қиссаҳо низ маълуманд. Аз чунин маълумот аён мегардад, ки дар баробари мусиқӣ *тасаввурот* ва *андешаронӣ* дар бораи он низ пайдо шудааст. Имрӯз ин андешаронӣҳои нахустин маъноӣ маълумоти илмиро дар мусиқӣ пайдо карда, аз зухуроти қадамҳои аввалини мусикишиносии тоҷик арзёбӣ мегарданд.

Таърихи фарҳанги мусикии тоҷик даврҳои падида меоварад, ки онҳо аввалан барои ташаккули замина, сониян – ташаккули системаи мусиқӣ ва солисан – рушди минбаъдаи он мусоидат намудаанд. Албатта, ин тасодуфӣ нест. Дигаргуншавии амалияи мусиқӣ, рушди тадриҷӣ (эволюция)-и фаҳмиши эстетикӣ-фалсафӣ, умуман як қатор илмҳо бо назарияи мусиқӣ якҷо қарор гирифта, дар чунин ивазшавӣ нақш мебозанд. Ва амалияи мусиқӣ низ дигар мешавад. Натиҷаи дигаргун шудани чунин мутаносубии моҳияти илмҳои фаҳмишҳо ба ташаккули системаи нави мусиқӣ меоварад.

Мусикии суннатӣи профессионалии тоҷик аз ҷиҳати моҳиятан (концептуалӣ) бо падидаи мақом² зухур гардид. Ва он аз ҷиҳати ба ҳайси *система* (низом) пайдо шуда, дар даврҳои гуногуни таърихи мусиқӣ ба низомӣ дигар табдил ёфта, бо шакли нав зухур гардида, рушди бетаваккуфи ин мусикиро таъмин намудааст. Ҳамин тавр, ҳарчанд ки дар мусикии тоҷик концепсияи мақом ҳанӯз аз асрҳои VI–VII зоҳир гардида бошад ҳам, онро то асри гузашта

¹ Масалан, нақши маҳорати навозандагии Борбад дар ҳалос кардани Мирохӯр (аспбон) аз марг, таъсири суруди Борбад ба Хусрави Парвиз ва ё рӯби машҳуре аз деворнигораи Қалъаи Хулбук:

Абрукамони Ҳамза,

Лабаи ҳаме хушмаза.

Нигош ҳалоки дилҳо,

Миҷгон ҳаданги гамза.

ки онро мардуми Кулоб ба лашкаркаш Амирҳамза бахшида буд ва мисолҳои зиёди дигар.

² Таъкиди «моҳиятан» (на аз рӯи «истилоҳ») ин ҷо тасодуфӣ нест. Воқеан, дар фарҳанги тоҷикон мафҳуми аввалини мақом «парда» ҳаргиз яқранг набуд.

«системаи мусикӣ-назарӣ» ном намегирифтанд. Мафҳуми «системаи мусикӣ-назарӣ» ҳамчун ибораистилоҳ мафҳуми навест, ки дар асри XX пайдо шудааст. Моҳияти ҳар як зухуроти мақомот дар таърихи мусиқии суннати профессионалии тоҷик ба маънои ин мафҳум мувофиқат мекунад. Мақомот ҳамеша таҷассумгар ва ифодакунандаи моҳияти мусиқии тоҷик боқӣ мондааст. Вале мушкилоти асосӣ дар он аст, ки на аз давраи қадими пешазисломӣ ва на аз давраи асримиёнаии фарҳанги исломӣ ҳуди мусиқӣ ба мо дастрас нашудааст. Ягона манбае, ки барои ба даст овардани тасаввурот дар бораи мусиқии он давраҳои қадиму асримиёнаӣ имрӯз ба мо ёрӣ мерасонад, андешаву мулоҳиза дар бораи он аст. Чунин маълумотро на танҳо дар рисолаҳои илмиву амалии сирф фаннии мусиқӣ, балки адабиёти бадеӣ, назми классикӣ, таърихномаҳову сафарномаҳо ва дигар сарчашмаҳои хаттӣ, ва таҳлили муштараку муқоисавии маълумоти он сарчашмаҳои хаттӣ бо омӯзиши системаҳои имрӯзаи мақомоти тоҷик, ки айни ҳол бо Шашмақом, Фалак ва мақомҳои маҳаллии тоҷик дар амалияи мусиқӣ маъмуланд, имконпазир мегардад.

Мақомоти замонҳои гуногунро метавон барои он ба як система тааллуқ донист, ки ҳамаи онҳо як вазифаро иҷро кардаанд ва ин вазифаи системаи мусиқӣ-назарист.

Дар ин ҷо бамаврид аст дар бораи коркардҳои мусиқииносии оид ба мафҳуми «системаи мусиқӣ-назарӣ» шарҳ бидиҳем. Мусиқииносии нуктасанҷ профессор Юрий Холопов дар таҳлили системаҳои мусиқӣ-назарӣ ба эътибор гирифтани якчанд меъёрҳои зарур мешуморад [5, с.11; 8], ки онҳо чунинанд:

I.1. Вазъи амалияи мусиқӣ

I.2. Вазъи назарияи мусиқӣ

II.3. Амалияи мусиқие, ки илман омӯхта мешавад.

II.4. Амалияи мусиқӣ – мақсади олии (идеал) эстетикӣ назария

III. 5. Нуфузи илмҳои дигар

III.6. Методологияи умумӣ-илмӣ ва хусусӣ-илмӣ

Дар ин радабандӣ мусиқииносии И. Котляревский ду меъёри аввалро заминаи таърихии ташаккули системаи мусиқӣ-назарӣ ва меъёри сеюмро асоси системаи мусиқӣ-назарӣ меҳисобад. Ӯ қайд кардааст: «*Маҳз омӯзиши амалияи мусиқии давру макони мушаххас имконият медиҳад, ки моҳият ва хусусиятҳои онро барои ташаккули системаи мусиқӣ-назарии ҳамоно замону макон ҳамчун маводди воқеӣ қабул бикунем. Барои давраи дигар онҳо ба кор намераванд*» [4, с.7].

Меъёри чаҳорум, панҷум ва шашум аз доираи категорияҳои сирф мусиқӣ баромада, мусиқиро бо дигар илмҳо мепайвандад. Чунин алоқамандӣ имконият медиҳад, ки мусиқӣ ва фанҳои дигар аз якҷояшавӣ таъсирбахш шаванд. Зеро ки системаи мусиқӣ-назарӣ наметавонад дар асоси сирф хусусиятҳои мусиқӣ ташаккул ёбад. Барои ташаккули системаи муайяни мусиқӣ баъзе фанҳо (масалан, таърих, зебоифаҳмии замон ва ғ.) ҳамчун асос, дигар фанҳо ҳамчун услуби баёну таҳлил (масалан, арифметика, геометрия ва назму арӯз) ва сеюмӣ барои гузариши воқеӣ дар амалияи мусиқӣ хизмат мекунанд. Якҷошавии муайяни илмҳо зарур аст ва ҳамеша барои тарафайн судманд аст.

Дар таърихи илми мусиқии Шарқ фанни мусиқӣ ибтидо дар чаҳоргона (квадривиум)-и фанҳои риёзӣ талқин мегардид. Агар Абунастри Форобӣ мусиқиро бештар дар асоси фанҳои дақиқ дида баромада бошад, асосгузори дигари илми мусиқии Шарқ Абуалӣ ибни Сино доираи заминавии онро хеле васеъ гардонидааст[3]. Ва ҳамбастии илмҳо фаъолияти олим-энциклопедистро дар таърихи башарият гаштаву баргашта аз нав ба миён меовард. Дар ин алоқамандиву пайвастигиҳо ҷудо кардани унсурҳои сирф мусиқиро фанни мусиқииносии иҷро менамояд.

Системаи мусиқӣ-назариро як нафар ё як ҷомеа офарида наметавонад. Он ҳамеша маҳсули шуури ҷамъиятист. Дар рушди Шашмақому Фалак мо на танҳо муаллифонро намекобем, балки ба замони офаридани ҳар як асари таркибии он кам аҳамият медиҳем. Чаро? Чунки қонуниятӣ маъмулиятӣ шифоҳӣ ва риояи қоидаҳои асосии он система ҳамеша паҳлуи худ меъёри интихоби маводи мусиқиро дорад. Иҷрокунандаи ин амали интихоб дар ин ҷараён меъёрҳои эстетикӣ, фаҳмишӣ (идеологӣ), фалсафии замону макон мебошанд.

Дар мусиқӣ, системаи назарии он (системаи мусиқӣ-назарӣ) на ин ки дар асоси худи мусиқӣ, балки дар асоси таносуби он бо воқеият (объект) ва бо шуури чамъиятии давраи мушаххас (субъект) муайян мешавад ва ташаккул меёбад. Ин ҳамон «набзест», ки байни «шуури чамъиятӣ», «мусиқӣ» ва «воқеият», яъне дар мутаносубии байниҳамдигарии сегонаи «шуури чамъиятӣ – мусиқӣ – воқеият» пайдо мешавад [4, с.20] ва амал мекунад. Ҳамин таносуб дар ҳар давру замон ивазшаванда аст. Зарурати ивазшавӣ аз мутаносубии ин сегона вобастагӣ дорад. Мақомоти тоҷик дар ривочи таърихии худ се гунаи системаи мусиқӣ-назариро гузаштааст :

Ҳафтпарда
(асрҳои VI-VII)

Дувоздаҳпарда
(асри XII)
Дувоздаҳдвор
(асри XIII)
Дувоздаҳмақом
(асрҳои XIII-XVIII)

Шашмақом
(охири асри XVIII - ин ҷониб)

Ҷадвали 1. Рушди системаҳои мусиқӣ-назарӣ дар таърихи мусиқии тоҷик

Дар системаи мусиқӣ-назарӣ сохтори он низ муҳим аст. Дар ташаккули ин сохтор низ меъёрҳои фавқуззир нақш мебозанд. Одатан дар системаҳо *сатҳи унсурҳо*, *сатҳи алоқамандӣ* ва *сатҳи ягонагӣ* хеле муҳим аст [4, с.16]. Дар сатҳи унсурҳо – интиҳоби маводди мусиқӣ ва василаҳои ифодаи онҳо, дар сатҳи алоқамандӣ – таркиботи дохилӣ ва дар сатҳи ягонагӣ он фанни мусиқиро муаррифӣ менамояд.

Падидаи мақом дар мақомоти тоҷик ҳам дар Шашмақом ҳасту ва ҳам дар Фалак. Агар дар сатҳи унсурҳо онҳо гуногун бошанд, дар сатҳи алоқамандӣ низ таркиботи дохилии онҳо фарқ бикунанд, дар сатҳи ягонагӣ ҳар ду мансуб ба мусиқии суннатии тоҷиканд (1) ва ҳар ду аз навъҳои мақомоти тоҷиканд (2). Ва мансуб дониستاني ҳар ду ба системаи мақом аз он аст, ки мутаносубии унсурҳову таркиботи сохторӣ ба ягонагии онҳо равона мешавад. Танҳо бо набзи алоқамандии худ онҳо ин ягонагиро ба даст меоваранд. Мазмуни ягон унсури системаи мақом дар услуби тасвирии образ қарор намегирад. Он дар худ алоқамандии худро дорад, ки дар сатҳи равобитии унсурҳои мақом амал мекунад. Ва мансуб будани худро ба ин система (мақом) ҳамеша бо чунин гунаи алоқамандӣ тасдиқ мекунад. Аз ин рӯ мақом падидаи ба вучуд овардани ҳолати муайян аст. Ин падида касеро ба тамошои чизе даъват намекунад. Мақом касро ба фаҳмидани он ҳолат даъват мекунад. Баҳри он бо унсурҳои хосса касро гӯё ба як ҳолат фарқ мекунад. Ҳар навъи мақомоти Шарқ чунин амалро бо забони мусиқавии мардуми худ ба амал меоварад. Аз ин ҷост мутафовитии мусиқии мақомот, ҳарчанд ки принсипи ягонро дорост. Ин принсипи системавӣ аст. Ва он дар сатҳи ҳар ду навъи мусиқии профессионалӣ як вазифаро иҷро мекунад.

Ба гуфтаи мусиқшинос И. Котляревский дар системаи мусиқӣ-назарӣ ин сатҳҳои номбурда ба як мақсад равона шуда, асоси методологии онро ташкил медиҳанд. Моҳияти системаи мусиқӣ-назарӣ дар ягонагии ӯст. Он ҳифз намудану нигоҳ доштани қавоиди ягонро дар сохтору мазмун, маъмулияти амалӣ ва қонунҳои назарӣ ва ҳ. мепазирад, дигарро не. Мусиқшинос ягонагии ин системаро дар ҷадвал чунин нишон додааст [4, с.20]:



Ҷадвали 2 . Равобит дар дохили системаи мусиқӣ-назарӣ

Ҳар се сатҳи таъкидшуда – унсурӣ, равобит ва ягонагӣ (олӣ) бо равияи методологии система дар робита аст, ҳамзамон тибқи сохтори умумии система, ҳар яке аз сатҳи поёни дар навбати худ сатҳи поёнии дигарро муайян мекунад. Ва як сатҳ, ҳатто агар вай сатҳи олӣ бошад ҳам, қудрати муаррифӣ кардани системаро надорад.

Се сатҳи системаи мусиқӣ-назарӣ – унсурӣ, равобит ва ягонагӣ (олӣ) бо принсипи асосии методологӣ раҳнамунӣ карда мешавад. Принсипи асосии методологӣ риояи ягонагиро дар ҳамаи сатҳҳо металабад ва дар натиҷа вучудият ва фаъолияти системаи мусиқӣ-назариро таъмин менамояд.

Зери системаи мусиқӣ-назарӣ илме/донише ташаккул меёбад. Ва бидуни он фаҳмидани ин система имконнопазир мегардад. Ҳар як амал ва унсурҳои системавӣ тавассути мафҳуми мушаххас зухур мегардад. Зеро ки ҳар як мафҳум дар система вазифаи худро дорад ва функцияи муайяноро иҷро мекунад. Барои вучудияти системаи мусиқӣ-назарӣ муҳаққиқ ин меъёрҳоро зарур мешуморад:

- ❖ принсипи асосии методологӣ
- ❖ ягонагӣ
- ❖ сохтор
- ❖ дастгоҳи мафҳумӣ
- ❖ таркиботи категориявӣ

Дастгоҳи мафҳумӣ дар системаи мусиқӣ-назарӣ инъикоскунандаи ҳолати сатҳи назарияи мусиқии давраи мушаххас мебошад. Ҳамаи дастовардҳоро, ки башарият (ё халқе) то он давра ноил гардидааст, дар он инъикос меёбанд. Ва маҳз он доимо дар рушд аст ва бо илме, ки онро инъикос мекунад, ҳамеша якҷоя иваз мешавад. Ҳар як мафҳум категорияи муайяноро дар система мунъакис менамояд. Таркиби категориявии система аз робитаи байниҳамдигарии онҳо пайдо мешавад. Робитаи байникатегориявӣ системавӣ аст на дигар. Зарурати ба миён омадани категорияи нав, ки одатан бо истилоҳи нав номгузорӣ карда мешавад, аз мукамалшавии система шаҳодат медиҳанд. Зеро ки мафҳумҳои нав (ҳамчун инъикоскунандаи категорияҳои нав) танҳо дар роҳи рушди мукамалшавии система заруранд. Ин дигаргунӣҳо рушди тадриҷӣ (эволютсия)-и илми мусиқӣ-назариро таҷассум менамоянд. Дар натиҷаи дигаргунӣҳои зиёд, ва ба дараҷаи авҷ расидани ин мукамалшавӣ, ивазшавии як системаи мусиқӣ-назарӣ ба системаи дигари мусиқӣ-назарӣ ба амал меояд [4,с.22].

Системаи мусиқӣ-назарӣ дар мусиқиишинуоӣ якҷанд ҳел муайян карда шудааст: «... системаи мусиқӣ-назарӣ маҳсули шуури ҷамъиятии таърихан мушаххас, маҷмуи ягонаи тасаввурот дар бораи қонуниятҳои интиҳоб ва ташикли маводи садои (мусиқӣ)-и дар амалияи мусиқӣ ба вучудодада ва инчунин омилҳои ин қонуният мебошад» [4, с.23].

Агар системаи мусиқӣ-назариро ба диди диахронӣ нигарем, мебинем, ки дар ҳар давраи муайян шакли он иваз мешавад, яъне ҳар дафъа системаи мусиқӣ-назарӣ симои таърихӣ худро соҳиб мешавад. Зухуроти симои нави таърихӣ система дар дастгоҳи мафҳумии он ба амал меояд.

Системаи Ҳафтпарда як навъи системаи космологӣ аст. Барои тафаккури мусиқӣ ин система ханӯз синкретӣ аст. Мушоҳидаҳои қонуниятҳои табиат ба ақидаи ягонагии олам меовард. Дар системаҳои навъи космологӣ аз ҳама муҳим он буд, ки он ягона аст ва ҳамаи унсурҳои, ки дар дохили онанд, ба ҳамин ягонагӣ мусоидат мекунанд. Ин маънои онро дорад, ки ҳар чизе, ки дар асоси унсурҳои ин системаи мусиқӣ офарида мешавад, берун аз он баромада наметавонад ва танҳо ба ҳамин система мансуб аст. Амалияи мусиқии Ҳафтпарда эҳтимол чунин сурат мегирифт, ки асари мусиқӣ дар асоси ибораҳои муайян сохта мешуд. Ва ин ибораҳо бо якдигар бештар ба таври синтаксисӣ алоқамандӣ доштанд, на ба таври фонетикӣ. Чунки воҳиди хурдтарини онҳо ибора буд, на садои мусиқӣ. Бинобар ин Ҳафтпарда мебошад яклухт бо макрокосм ва микрокосм қабул мешуда буд, зеро ки танҳо дар ин ягонагӣ ва риояи қонуниятҳои дохилии он вучуд дошта метавонист. Дар баробари ин баъзе унсурҳои ҳастанд, ки маҳз дар системаи Ҳафтпарда зоҳир гардида, мусиқиро ба василаи мушаххаси мустақил ҳамчун таҷассумгари воқеияти табиӣ (на натуралӣ!) наздик овард. Зимни Ҳафтпарда тақлид кардан ба ибораҳои дилфиреби табиат он маъноро дорад, ки барои қабули табиат мусоидат менамояд ва он на ба маънои тасвир кардани табиат равона шудааст. Ин яке аз роҳе буд барои рушди мусиқӣ ҳамчун навъи мустақили шуури инсон. Бинобар ин барои Ҳафтпарда бештар мусиқии соҳӣ хос аст, на овозӣ. Овози инсон ҳам чун яке аз соҳи мусиқӣ истифода бурда мешуд. Эҳтимол, фавқулолиҳадафи муҳриби он давра ифода карда тавонистани ибораҳои дилнишини табиӣ буд. Маҳз қудрату тавоноии мусиқӣ дар ифода намудани ибораҳои зебои дилнишин минбаъд тадриҷан ба мустақилияти мусиқӣ меоварад. Аз ҷиҳати назария ҳадафҳои мусиқиро бо ифодаҳои нахустини мазмуни мушаххас, дарки зебоии садо, системаи мусиқие, ки бо табиат тавҷам аст ва диг. равона месохт. Пайдоиши мусиқиро бо ҳуди табиат пайваستا, генезиси мифологӣ-афсонавии онро мақбул медонист. Системаи Ҳафтпарда барои мусиқии форс-тоҷик зуҳуроти нахустини системаи мусиқӣ-назарӣ маҳсуб меёбад.

Системаи дуҷоми мақомот – Дувоздаҳпарда/ Дувоздаҳмақом зимни давраи замони мураккаби идеологӣ ба худ роҳ ёфта, бештар бо ҳустуҷӯву ташаккули асосҳои илмӣ-методологии фанни мусиқӣ ва муносибатҳои мусиқӣ бо фанҳои дигар сурат гирифт. Маҳз истифодаи ҳунари фанни дигар (фанни адабиёт, ҳунари шеърҳои) дар асоси амалияи мусиқии замони (давраи Сомониён, а. IX–XI) ба эҳёи ҳунари мусиқӣ дар фарҳанги исломӣ овард. Бо саъю кӯшиши мардуми тоҷик нигоҳ доштани системаи тоисломии Ҳафтпарда, дар давраҳои Тоҳириён, Сафориён ва ҳусусан Сомониён дар амалияи мусиқии асрҳои IX–XI, маънои бори дигар дар шароити нав роҳи рушди ҳудро ёфтани онро дорад. Зимни нутқи форсӣ-дарӣ-тоҷикӣ (забони нав) услуби нави шеърҳои (қироати матни мавзун, шеъри нав) бо ҷалби тобишҳои нави оҳанги нутқи тоҷикӣ дар нутқи мусиқӣ, асоси лаҳнӣ дарҷоти он ранги нав ҳувайдо гардид. Бехуда нест, ки маҳз дар ҳамин давра фосолаҳои нав (вустои фурс ё вустои Залзал, вустои холис ё вустои Ибни Сино, рубъпардаҳои силпардаҳо ва ғ.) пайдо шуда, зарурати пайдошавии дарҷоти нав ба миён омад. Дар ин замина, тадриҷан, дар муддати ду-се садсола, дар асри XII, дарҷоти нави дувоздаҳгона пайдо шуд.

Системаи сеҷоми мусиқӣ-назарии мақомоти тоҷик Шашмақом – зодаи ҳам назму ҳам мусиқии тоҷик аст. Ва робитаи ин ду манба дар Шашмақом на танҳо дар сатҳи фонетикӣ, морфологӣ, балки дар сатҳи системавӣ қарор гирифтааст (1). Ва агар дар гузариши системаи Ҳафтпарда ба Дувоздаҳпарда / Дувоздаҳмақом омили асосии дигаргунии мусиқӣ аз ивазшавии забон (пайдоиши забони форсӣ-дарӣ-тоҷикӣ ва сониян, қисман арабикунонии он) маҳсуб ёбад, дар гузариши Дувоздаҳмақом ба Шашмақом – он мушаххас зоҳир шудани он бо системаи зарбӣ, жанру фалсафаи назми классикӣ, мантиқи ғазали классикӣ, мавзунии шеъри тоҷикӣ (2). Дар якҷоягӣ ин дигаргунии мусиқӣ ба иваз кардани соҳи бунёдӣ-системавии он овард – аз уд ба танбӯр (3).

Дар кӯҳистони тоҷик падидаи Фалак бо ормону орзуҳои кӯҳистониён ҳувайдо гардида, системаи худ, системаи мусиқӣ-назарии *чормуқом*-ро ба вучуд овард. Эҳтимол ин система хеле қадим аст. Зеро ки асоси онро фаҳмиши космологӣ-пантеистии *чорунсур* ташкил медиҳад. Ин системаи мусиқӣ-назарӣ, ки Фалакро таҷассум менамояд, бо номҳои «чорпарда» ва «чормодарон» низ дар байни аҳли мусиқӣ паҳн гардидааст. Маълум аст, ки истилоҳи «парда»

номи аввалӣ ва истилоҳи «мақом» номи баъдии системаи мақомоти тоҷик аст. Нисбат ба истилоҳи «модар» зимни истилоҳи калимаибораи «чормодарон» манзури мо ин аст, ки шакли асосии истилоҳ «*чор мадор*» аст, бо маънои луғавии «*мадор*» – «меҳвар» (1), «асос», «бунёд» (2) [6, II. С.619]. Чунин ном гирифтани системаи лаҳнӣ-мақомӣ дар Фалак маънои бевоситаи функсияи онро таҷассум намудааст, яъне «Фалак ба чаҳор мадор офарида мешавад» ё «чаҳор мадор асли Фалак аст». Ивазшавии калима-истилоҳи «мадор» ба калимаи ширини «модар» дар амалияи мусиқӣ, «этимологияи халқӣ» байни аҳли ҳунар ба амал омада, бо ихрои маҳбубият он дар шакли чамъ маъмул гардидааст. Бо вучуди иваз шудани як калима ба калимаи дигар, зимни Фалак ҳар ду як функсияро дорад – «асос», «асл».

Муҳаққиқон се давраи таърихии рушди системаҳои мусиқӣ-назариро зимни мусиқии аврупоӣ ҷудо мекунад:

- ❖ давраҳои антиқа, асрҳои миёна ва Эҳё (дар ин муддат (то XVI–XVII) мусиқӣ аз вазъи синкретӣ баромадааст);
- ❖ давраи ҷустуҷӯи асосҳои методологӣ;
- ❖ давраи рушди системаҳои мусиқӣ-назарӣ дар алоқамандӣ бо якдигар.

Агар онро бо таърихи мақомоти тоҷик муқоиса мекунем, чунин вазъро дида метавонем:

- ❖ охири давраи тоисломӣ / давраи аввали қурунивуостӣ – ташаккули мусиқии касбӣ бо нахустсистемаву нахустжанрҳои сирф мусиқӣ (а.V–VI);
- ❖ ташаккули асосҳои методологӣ ва заминаи илмии мусиқии тоҷик дар қараёни пуравчи ду давраи Эҳёи бузурги фарҳангӣ:
 - давраи Эҳёи фарҳангу илми форс-тоҷик (а.IX–X);
 - давраи Эҳёи дуҷуми фарҳанги тоҷикон (баъди ҳучуми ваҳшиёнаи муғул) – асрҳои XIV–XV

❖ асрҳои минбаъдаи XVI – қоряки аввали асри XX-ро ба давраи Маърифат дар таърихи халқи тоҷик тааллуқ доништан равост. Дар ин давра равияҳои бедоршавӣ, маорифпарварӣ, маърифатӣ байни тоҷикон бо дурахши хоссае падида омад, ҳарчанд ки ин ташаббусҳо ҳар боре аз тарафи манғит сарқӯб мегардиданд.

Хулосаи гуфтаҳои боло чунин аст, ки

- ❖ мақомоти тоҷикони водӣ дар таърихи худ се системаи мусиқӣ-назариро аз сар гузаронидааст: Ҳафтпарда, Дувоздаҳмақом, Шашмақом.
- ❖ мақомоти кӯҳистон – Фалаки тоҷик аз ибтидо дар як система – чаҳорпарда/чормуқом/чормодарон то имрӯз маъмул аст. Табиист, ки барои кӯҳистониён ниғаҳ доштан, ҳифз кардани он хос аст, на иваз кардани он, ҳарчанд ки дар дохили он дигаргунӣҳо ба вучуд меомаданд.

Инак, имрӯз дар мусиқии суннатии тоҷик ду гунаи системаи мусиқӣ-назариявӣ ҷо дорад: шаш мақом ва чор муқом. Ҳарду системаҳои мақомианд. Барои мақомоти тоҷик он муҳим буд, ки моҳияти ин системаҳо ҳамеша ба як тарз боқӣ мемонд, мақомот моҳияти системавии худро ҳамеша нигоҳ медошт:

- ❖ дар асоси ҳар яке эҷоди асарҳо бемаҳдуд аст;
- ❖ унвон шумораи мақомҳои аслиро ифода мекунад;
- ❖ ҳар як асл бо оҳанги хосса падида омадааст;
- ❖ ҳар фаръ ҳам дорои оҳанг ё зарби хосса буда метавонад;
- ❖ сохтори ҳар кадоме дар *асл-фаръ* қарор мегирад;
- ❖ асл ҳам қолабзарб ва қолабоҳанг буда метавонад;
- ❖ мактаби он устод-шогирд аст.

Дар шароити «бархӯрд»-и ду навъи мусиқии профессионалӣ дар асри XX дар фарҳанги мусиқии тоҷик системаҳои мусиқӣ-назарӣ ҳам бо ҳам «бархӯрданд» [9]. Маълум аст, ки системаи мусиқии касбии аврупоӣ асоси системаи мажорӣ-минорӣ мебошад. Дар «мурасой» бо якдигар (системаҳои мақомии мусиқии касбӣ суннатии тоҷик ва системаи мажорӣ-минорӣ) дере нагузашта онҳо равияи нави мусиқии профессионалии тоҷик – *симфонизми мақом*-ро ба вучуд оварданд [10]. Унвонҳои жанрии чунин падида ҳам дар омехтагии истилоҳоти дутарафаи

шарқӣ-ғарбӣ ба вучуд омаданд, ба монанди «мақоми симфонӣ», «маком-симфония», «маком-вариатсия», «маком-фантазия» ва ҳоказо [2].

Ин падидаи бузург бо асарҳои хеле ҷолиби композиторони тоҷик Ф. Шаҳобов, Ш. Соҳибов, Ю.Тер-Осипов, Ё.Сабзанов, З. Шаҳидӣ, Фирӯз Баҳор, А.Одинаев, Т. Шаҳидӣ, Т. Сатторов, Лола Толис, Б. Юсупов ва дигарон намудор гардидааст [10]. Ҷолиб ва ҳам табиист, ки дар талқини ин мавзӯ ҳар як муаллиф мутаносибии ду системаи мусикиро ба таври худ пешниҳод менамояд.

Адабиёт

1. Азизи Ф.А. К вопросу логики макомной композиции. // Проблемы музыкальной науки. Российский научный специализированный журнал. – 2019, №2. – С.63-75.
2. Азизи Ф. Маком и Фалак как явления профессионального традиционного музыкального творчества таджиков. – Душанбе: Адиб, 2009. – 398 с.
3. Вызго Т.С. О вкладе Ибн Сины в мировую музыкальную науку // Абу Али ибн Сина. К 1000-летию со дня рождения. – Ташкент: Фан, 1980. – С. 189-201.
4. Котляревский И. Музыкально-теоретические системы европейского музыкознания. – Киев: Музична Украина, 1963. – 153 с.
5. Музыкально-теоретические системы. Прогр. для ист.-теоретических и композиторских фак. муз. вузов. Составитель Ю. Холопов. – Москва, 1972
6. Фарҳанги забони тоҷикӣ. Аз асри X то ибтидои асри XX. Дар ду ҷилд. Тахр. М. Шукуров ва диг. – Москва: Сов.энц., 1969. – Ҷ.1. – 951 с.; Ҷ.2. – 950 с.
7. Хакимов Н. Авесто и древнеиранская музыкальная теория. // Раҳоварди калам. Маҷм.мақ. – Хучанд, 1993. – С.67-75.
8. Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы. Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. – Москва: Издатдом «Композитор», 2006. – 632 с.
9. Шахназарова Н.Г. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. – Москва: Музыка, 1983. – 151 с.
10. Янов-Яновская Н.С. Макомы как источник обновления симфонической драматургии. // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. – Ташкент: ИздЛИ им.Г.Гуляма, 1981. – С.254 – 258.

Аннотатсия.

Мафҳуми «системаи мусиқӣ-назариявӣ» дар мусиқии суннатии тоҷик бори нахуст ба ҳайси масъалаи махсуси таҳқиқ таҳлил мегардад. Дар таърихи мусиқии касбӣ суннатии тоҷик системаҳои мусиқӣ-назариявӣ ду гуна рушд ёфтаанд. Дар мусиқии суннатии тоҷикони водинишин ин падида бо ивазшавӣ аз Ҳафтпарда ва Дувоздаҳпарда/Дувоздаҳмаком то Шашмаком расидааст. Дар мусиқии тоҷикони кӯхистон бо системаи чормуком/чормодарон/чорпарда рушд ёфтааст. Новобаста ба ин фарқият зимни харду доираи рангоранги жанрӣ пайдо шуда, ҳар як саҳифаи таърихи муаррифӣ кардааст. Дар асри XX ба ин гуногунии системаҳои мусиқӣ-назариявӣ системаи мажорӣ-минорӣ рангу ҷилои худро илова намуд. Дар натиҷа равияҳои нави жанрӣ дар омехтагии ду навъи системаҳои мусиқӣ-назариявӣ пайдо шуд.

Аннотация.

Впервые понятие «музыкально-теоретическая система» в традиционной таджикской музыке избрана как специальный вопрос исследования. В истории традиционной таджикской профессиональной музыки музыкально-теоретические системы развивались двояко. В традиционной музыке долинных таджиков феномен данной системы прошёл путь от Хафтпарда и Дувоздаҳпарда/Дувоздаҳмакома к Шашмакому. В музыке горных таджиков система чормуком/чормодарон/чорпарда всегда тщательно охранялась. Несмотря на эту разницу путей развития в контексте обеих систем появился широкий круг жанров, достойно представляющий каждую страницу истории. В XX веке к этому многообразию музыкально-теоретических систем новую окраску добавила мажорно-минорная система. В результате возникли новые жанровые тенденции на базе сочетания двух типов музыкально-теоретических систем.

Abstract.

For the first time, the concept of "musical-theoretical system" in traditional Tajik music is chosen as a special research question. In the history of traditional Tajik professional music, musical-theoretical systems

developed in two ways. In the traditional music of valley Tajiks, the phenomenon of this system went from Haftparda and Duvozdakhparda/Duvozdakhmaqom to Shashmaqom. In the music of mountain Tajiks, the chormuqom/chormodaron/chorparda system has always been carefully guarded. Despite this difference in the paths of development, a wide range of genres has emerged in the context of both systems, worthily representing each page of history. In the 20th century, the major-minor system added a new color to this diversity of musical-theoretical systems. As a result, new genre trends emerged based on a combination of two types of musical-theoretical systems.

Калидвожаҳо: Хафтпарда, Дувоздахпарда, Дувоздахмақом, Шашмақом, чормуқом, чормодарон, чорпарда, системаи мажорӣ-минорӣ, асл-фаръ, устод-шогирд, симфонизми мақом.

Ключевые слова: Хафтпарда, Дувоздахпарда, Дувоздахмақом, Шашмақом, чормуқом, чормодарон, чорпарда, мажоро-минорная система, асл-фаръ, устод-шогирд, мақомный симфонизм.

Key words: Haftparda, Duvozdakhparda, Duvozdakhmaqom, Shashmaqom, chormuqom, chormodaron, chorparda, major-minor system, asl-far', ustod-shogird, maqom symphony.

ТАВСИФИ СОЗҲОИ МУСИҚӢ ДАР АШӢОРИ РӢДАКӢ ВА ҲАМАСРОНИ Ӣ

Роҷеъ ба аслу моҳияти шеър, ҷойгоҳи шеърро шоирон, робитаи шеър бо ҳикмату ахлоқ ва мусиқӣ аз давраи қадим то имрӯз донишварону мутафаккирон ва шоирон нуктаи назари худро ибраз доштаанд. Мутафаккирони Юнони Қадим, аз ҷумла Афлотун шоирро муқаллиди табиат пиндошта, шеърро ҷунон тасвире, ки кӯдаке ба тақлид тасвире намояд, абасу беҳуда пиндошта ва таъсири онро ҳам накӯҳиш намудааст. Аммо ба ин назари Афлотун Арасту эътироз намуда, таъкид кард, ки тақлиди шоир аз табиат хушку холӣ набуда, балки тавассути қувваи тахайюл дахлу тасарруф ба офаридаҳои табиат мекунад [3, с. 50]. Аз ин гуфтаи Арасту бар меояд, ки ӯ асоси шеърро тахайюл медонад. Ин амр боис гардид, ки баъдан пайравони мактаби машшоъ, аз ҷумла Ибни Сино, асоси шеърро тахайюл пиндоштаанд. Нуктаи назарҳо аз замони қадим дар байни қавму миллатҳои мухталиф роҷеъ ба аслу моҳияти шеър, ҷойгоҳи шоирон, робитаи шеър бо мусиқӣ мухталифу гуногун баён шудааст.

Ин нукта собит аст, ки пайдоиши шеър зотан аз суруд аст, ки бо мусиқӣ пайванди қавӣ дорад. Ҳатто дар давраи румиёни қадим, ҷунонки Ситсерон қайд мекунад, навъи шеърҳои мавҷуд буданд, ки фақат бо ҳамовозии най ҳамчун шеър дарк карда мешуданд [16, с. 371]. Ҳолати ба ин монанд дар Ҳиндустон ҳам ҷой дорад. Дар он ҷо то ҳол лирика ба оҳанг ё мад кашида хонда, шеърҳои эпикӣ суруда мешавад [5, с. 183]. Яъне як замон мусиқӣ на танҳо ба шеър пайванд доштааст, балки гоҳо шеър бе мусиқӣ шеър ҳам шинохта намешудааст. Агар ҳамин тавр ҳам ҳаст, ин далели он нест, ки дар асрҳои баъд ин қаробати наздик барҷо монда бошад. Қонуниятҳои вазнӣ ва арӯзӣ замоне сурат гирифт, ки шеърро мусиқӣ ҳамчун ду навъи ҷудоғонаи санъат комилан шакл гирифта буд. Аз ҳамин рӯ, ритми мусиқӣ наметавонист барои сурат гирифтани арӯз воҳиди асосии ченак бошад. Пайванди шеър бо мусиқӣ ҳодисаи маъмули адабӣ буда, ин суннат аз таҷрибаи хунёгарии гусонҳои қадим сарчашма гирифта, дар таҷрибаи эҷодии шоирони аҳди Сомонӣ ба баъд маъмул гардида, то кунун идома дорад.

Ин қаробат ва ин наздикиро мо дар шеърҳои шоирон, аз ҷумла шоирони мавриди назар низ ба хубӣ мебинем. Қаробати наздики шеъри шоир бо оҳанг ва савту мусиқӣ сабаб шудааст, ки овозхонони беҳтарини тоҷик ва дигар миллатҳо бо як ҷазоббияту маҳорати хос ба матни шеърҳои шоирони мо оҳанг баста, сароидаанд.

Шоирон ҳамчун шахсиятҳои огоҳи замони худ дар ашъорашон ба истилоҳоти илми мусиқӣ, созҳои мусиқӣ, тарзи навохтани онҳо, лаҳну оҳангҳо зиёд ишора кардаанд, ки ин амал, аз як тараф, далели огоҳии шоирон аз илми мусиқӣ ва пайванди маънавии онҳо бо мусиқӣ бошад, аз дигар тараф, мо имрӯз осори онҳоро ҳамчун сарчашмаи боэътимод дар шинохти истилоҳоти соҳаи мусиқӣ меомӯзем. Дар ашъори шоирон олоти мусиқии замонашон баъзан дар шакли таркибӣ ва баъзан комил тасвир мешаванд. Маълумоте, ки шоирон дар бораи олоти мусиқӣ, навоҳо ва пардаҳои он додаанд, гувоҳи огоҳии комили онҳо дар ин ҷода аст. Аз рӯйи ишораҳои шоирон дар ин боб хонанда метавонад дар бораи мусиқӣ ва суруд дар муҳити фарҳангии замони шоирон маълумот ҳосил намояд. Инчунин, барои мутахассисони соҳа тасаввуроти комили метавонад дар бораи таҳаввули шакли олоти мусиқӣ ҳосил шавад. Зеро, тавре зикр намудем, шоирон дар бораи шакли бисёре аз асобобҳои мусиқӣ маълумоти комил додаанд. Ба қавли дигар, девони шоирон гузашта аз арзишҳои хунарию зебоишинохтиашон ба донишномае мемонанд, ки рӯзгори шоирон дар он оинавор ошкор гардидааст. Аз он ҷост, ки девони шоирон ганҷинаест гаронарзиш, ки танҳо адабдӯстон ва суҳансанҷону зебоишиносонро ба қор намеояд, мардумшиносон, ҷомеашиносон ва фарҳангшиносон низ аз онҳо баҳраҳое бисёр метавонанд ба худ гиранд.

Масалан, дар осори устод Рӯдакӣ созҳои мусиқие аз қабилӣ чанг, руд, шохруд, барбат, танбӯр, най (ной) ва ғайра зикр гардидаанд. Шоир мафҳумҳо ва созҳои мусиқиро барои ифодаи матлабҳои гуногун истифода кардааст.

Ҳамчунин дар ҳолатҳои хеле ҳам нозуки офаридани образҳои бадеӣ, шоир аз истилоҳоти мусиқии замонаш ва ҳатто аз номҳои устодони шинохтаи мусиқӣ истифода намудааст (сурудгӯён, дастон сароидан ва ғайра):

*...Бад-он замона надидӣ, ки дар ҷаҳон рафтӣ,
Сурудгӯён, гӯӣ ҳазордастон буд... [8, с. 78].*

*...Дӯсто, он хурӯши **барбат** бу
Хуштар ояд ба гӯшам аз такбир!... [8, с. 116].*

*...**Барбати** Исову фаршҳои Фуодӣ,
Чанги Мудакниру нойи Чобуки Ҳобон³... [8, с. 143].*

*Фохта бар сарв **шохруд** баровард,
Заҳма фуру ҷишт зандроф⁴ ба танбӯр [8, с. 363].*

Дар байтҳои дигар шоир истилоҳоти «бонг», «бонгак» (нола, оҳанг), «зер» (пардаҳои баланди мусиқӣ), «нола» (бахше аз овозхониҳои классикӣ), «суруд андохтан» (ба маънои суруд хондан) ва дигар ибораҳои вобаста ба ҳунари мусиқиро васеъ истифода менамояд:

*Чун латиф ояд ба гоҳи навбахор
Бонги руду бонги кабку бонги таз [8, с. 268].*

*Вақти шабгир **бонги** нолаи зер [8, с. 116].*

*Чун ба бонг омад аз ҳаво баҳнав,
Май хуру **бонги** руду **чанг** шунав! [8, с. 352].*

Дар муқоиса бо дигар асбобҳо, аз қабилӣ руд, шохруд, танбӯр, барбат, най (ной), устод Рӯдакӣ ба чанг бештар ишора кардааст, ки ин аз як тараф далели равшани чангнавози моҳир будани шоир бошад, аз ҷониби дигар, метавон хулоса кард, ки дар рӯзгори шоир ин асбоб мавриди истифодаи васеъ будааст. Ба қавли муҳаққиқони осори шоир, устод Рӯдакӣ дар Самарқанд пеш аз ҳама таҳти тарбияи устоди ҳунари мусиқӣ Абулаббоси Бахтёр ба навохтани асбобҳои мусиқӣ машғул мегардад ва дар навохтани уд, руд, барбат, чанг, най ва ғайра ба дараҷаи устодӣ мерасад [8, с. 31]. Шоир таъбири «чангнавоз»-ро дар ашъораш ба қор бурдааст, ки ин нишондиҳандаи истифодаи асбобҳои мусиқӣ дар эҷоди шеър мебошад:

*Замона аспу ту роиз, ба ройи хешат тоз,
Замона гӯю ту чавгон, барои хешат боз...*

*Агарчи **чангнавозон** латифдаст бувад,
Фидои дасти қалам бод дасти **чангнавоз!**...*

Туй, ки ҷавру бахилӣ ба ту гирифт нишеб,

³ Дар баҳши «Тавзеҳоти номҳо»-и силсилаи «Ахтарони адаб»: «Чобуки Ҳобон – зоҳиран ҳунарманди найнавоз будааст» [8, с. 368].

⁴ «Зандроф» – мачозан ба маънои «булбул», «ҳазордастон» аст (Л.Ш.)

Чунонки доду саховат ба ту гирифт фароз [8, с.123].

Дигар аз асбобҳои мусиқӣ, ки ҳам дар ашъори устод Рӯдакӣ ва ҳамасрони ӯ, аз ҷумла Абулҳасан Оғочии Бухорой, Шокирии Бухорой, Абузироа ва дигарон барои парвариши сахнаҳои ҳаёлиашон зиёд баҳра гирифтаанд, барбат мебошад. Оид ба барбат дар «Луғатнома»-и Деххудо ва «Мафотех-ул-улум» чунин маълумот дода шудааст: «Барбат муарраби барбат ба маънии синаи бат (мурғобӣ), зеро ки сози барбат шабех аст ба синаи бат. Мураккаб аз чаҳор тор аст. Номи зуфтгарини он чаҳорбам аст ва тореро, ки баъд аз бам аст, мусаллас хонанд ва тори баъд аз мусалласро мусанно номанд ва чаҳоруминро, ки аз ҳама бориқтар аст, зер гӯянд ва араб барбатро уд ном диҳад».

Дар шеъри устод Рӯдакӣ дар ду маврид, дар як қитъаи Абулҳасан Алӣ ибни Илёс Оғочии Бухорой, ки аз ҷумлаи шоирони замони Сомониён асту ўро ҳамзамони Нӯҳ ибни Мансури Сомонӣ (977-997 милодӣ) мешиносанд, як маротиба, дар як байти шоирони маъруфи нимаи аввали асри X Шокири Бухорой ва дар як байти Абузироа Муаммари Гургонӣ барбат ҳамчун сози мусиқӣ зикр шуда, ҷилваҳои хос дорад:

*Эй он ки надорӣ хабаре аз ҳунари ман,
Хоҳӣ, ки бидонӣ, ки наям неъматпарвард,*

*Асп ору каманд ору китоб ору камон ор,
Шеърӯ қаламу барбату шатранҷу маю нард [1, с. 387].*

*Онро, ки бо мақую калоба бувад шумор,
Барбат кучо шиносаду чангу чағонаро?! [1, с. 76].*

*Чун бод ҳамегардад, бо бод ҳамегардам,
Гаҳ бо қадаҳу барбат, гаҳ бо зираҳу ҷавшан [1, с. 385].*

Дар байти Шокири Бухорой дар баробари барбат аз чағона ном асбоби дигар ёд шудааст, ки хеле ҷолиб аст.

Дигар сози мусиқие, ки шоирони ҳамсари Рӯдакӣ барои суварнигорихояшон бештар ба кор мегиранд, чанг мебошад. Номи ин сози мусиқӣ дар шеъри Абутаййиб Муҳаммад ибни Ҳотам Мисъабӣ, Абумансур Муҳаммад ибни Аҳмад Дақиқӣ, Абушуйб Солиҳ ибни Муҳаммади Ҳиравӣ, Абулҳасан Алӣ ибни Муҳаммад Мунҷики Тирмизӣ ҷилваҳои хос доранд:

*Чаҳона, ҳамона фусунию бозӣ,
Ки бар кас напоию бо кас насозӣ.*

*Чу моҳ аз намудан, чу хор аз пасудан
Ба гоҳи рабудан чу шоҳину бозӣ.*

*Чу захр аз чашидан, чу **чанг** аз шунидан,
Чу бод аз базидан, чу алмоси гозӣ.*

*Чу **уди** Қуморию чун мушки Тиббат,
Чу анбар сирӣштай Ямону Ҳичозӣ [1, с. 91].*

*Дақиқӣ чор хислат барғузидаст
Ба гетӣ аз ҳама хубию зиштӣ:*

*Лаби ёқутрангу **нолаи чанг**,
Маи гулрангу кеши зардуҳиштӣ [1, с. 327].*

Дар байти охир бошад, шоир «чангзан»-ро ба маънои чангнавоз истифода карда, дар навохтани чанг ба дараҷаи устодӣ расидани Рӯдакиро ёд намудааст.

Устод Рӯдакӣ ва ҳамасрони ӯ аз истилоҳоти мусиқӣ ва лаҳну навоҳои зиёде дар шеършон ишора кардаанд. Истилоҳоти мусиқӣ ба монанди чанг, руд, шохруд, барбат, танбӯр, най «бонг», «бонгак» (нола, оҳанг), «зер» (пардаҳои баланди мусиқӣ), «нола» (бахше аз овозхониҳои классикӣ), «суруд андохтан», «захмаи зер», «захмаи бам», «парда», «дастон» ба монанди ин истилоҳотеанд, ки шоирон онҳоро дар тасвирҳои ба кор гирифтаанд ва ин нишон аз оҳангдонӣ оҳангшиносӣ онҳо мебошад. Ашъори ҳамасрони Рӯдакӣ низ дарак медиҳад, ки дар ҳама маврид нақши мусиқӣ, обрӯ ва нуфузи мутрибон ва иҷрои суруду таронаҳо мақоми хоса пайдо карда будаанд. Ин падида ба замони Сомониён иртибот мегирад, ки дар ҳақиқат ба давраи рушди мусиқии миллӣ ва фароҳ гардидаи майдони истифодаи ҳунари мусиқии амалӣ ба шумор меравад.

Хулоса, тасвири олои мусиқӣ, созу навоҳо, истилоҳоти мусиқӣ ва дигар мафҳумҳои марбут ба ин мавзӯ, аз як ҷониб, боиси пуробуранг гаштани каломи шоирон, аз ҷумла устод Рӯдакӣ ва шоирони ҳамасри ӯ шуда бошанд, аз дигар ҷониб, барои муҳаққиқону мутахассисони соҳаи мусиқӣ метавонанд чун сарчашмаи бозғамод мавриди эътибор бошанд. Омӯзиш ва тадқиқи чунин хусусияти ашъори шоирон ҷолиб буда, номҳои зиёди соҳаи мусиқиро фароғир мебошанд. Аз ин рӯ, мисолҳои шеърӣ собит месозанд, ки сарфи назар аз мавҷудияти шифоии мусиқии суннатӣ тоҷик дар таърихи бисёрасраи он, мероси шоирон барои равшан кардани вазъи амалияи мусиқии даврҳои гуногун ва масъалаҳои муҳими мусиқӣ, хоса шеърӣ замони Сомониён сарчашмаи гаронбаҳое ба шумор меравад. Далели равшани ин фарзия ашъори Рӯдакии бузург ва ҳамзамонии ӯ шуда метавонад.

Адабиёт

1. Ашъори ҳамасрони Рӯдакӣ. Таҳияи матн ва луғату тавзеҳот аз Худой Шарифов ва Абдушукур Абдусатторов. Мухаррир Мубашшир Акбарзод // Ахтарони адаб. Бисёрчилда. – Ҷ. 2. – Душанбе: «Адиб», 2007. – 480 с.
2. Ғафуров, Б. Тоҷикон таърихи қадимтарин, қадим, асрҳои миёна ва нав / Бобочон Ғафуров. – Душанбе: «Дониш», 2008. – 689 с.
3. Зарринкуб, Абдулҳусайн. Ёддоштҳо ва андешаҳо (аз мақолот, нақдҳо ва ишорот). – Теҳрон: «Сухан», 1379. – 432 с.
4. Қосимова, М. Истилоҳоти қадимаи тоҷикӣ. Маълумоти мухтасар. – Душанбе: «Сино», 2007. – 172 с.
5. Литература древнего Востока. – Москва: МГУ, 1971.
6. Литература древнего Востока. Иран, Индия, Китай. Составители Ю.М. Алиханова, В.Б. Никитина, Л.Е. Померанцева. – Москва: Изд-во МГУ, 1984. – 352 с.
7. Низомӣ А. Таърихи мусиқии тоҷик. – Душанбе: «Адабиёти бачагона», 2014. – 384 с.
8. Рӯдакӣ Абуабдуллоҳ. Ашъор. Таҳияву тавдвини матн ва муқаддима аз Расул Ҳодизода ва Алӣ Муҳаммадии Хуросонӣ // Ахтарони адаб. Бисёрчилда. – Ҷ. 1. Абуабдуллоҳи Рӯдакӣ. – Душанбе: «Адиб», 2007. – 416 с.
9. Созҳои мусиқии тоҷик ва ҳунари созтарошӣ. Мураттиб Х. Низомов. – Душанбе: Сарредаксияи илмӣ энциклопедияи миллии тоҷик, 2012. – 120 с.
10. Фарҳанги забони тоҷикӣ (аз асри X то ибтидои асри XX). Ҷ. I. А – О. – Москва: Советская энциклопедия, 1969. – 952 с.
11. Фарҳанги забони тоҷикӣ (аз асри X то ибтидои асри XX). Ҷ. II. П – Ҷ. – Москва: Советская энциклопедия, 1969. – 952 с.

12. Шарифзода, Х., Нарзикул, М. Таърихи адабиёти тоҷик (аз оғози аҳди қадим то оғози асри XIII). Китоби дарсӣ барои донишҷӯёни муассисаҳои таҳсилоти олии касбӣ. – Душанбе: «ТоРус», 2017. – 416 с.

13. Энциклопедияи адабиёт ва санъати тоҷик. Иборат аз се ҷилд. – Ҷ.1. – Душанбе: Сарредаксияи илмӣ Энциклопедияи советии тоҷик, 1988. – 571 с.

14. Энциклопедияи адабиёт ва санъати тоҷик. Иборат аз се ҷилд. – Ҷ.2. – Душанбе: Сарредаксияи илмӣ Энциклопедияи советии тоҷик, 1989. – 567 с.

15. Энциклопедияи адабиёт ва санъати тоҷик. Иборат аз се ҷилд. – Ҷ.3. – Душанбе: Сарредаксияи илмӣ Энциклопедияи миллии тоҷик, 2004. – 551 с.

16. Цицерон М. Три трактата об ораторском искусстве. – Москва: «Наука», 1972.

17. <https://m.facebook.com/story.php>

18. <https://zarowadk.ru/skachat-besplatno-2/akhtaroni-adab.html>

19. <https://zarowadk.ru/skachat-besplatno-2/akhtaroni-adab.html>

Анотатсия

Дар ашъори Рӯдакӣ ва ҳамзамонони ӯ асбобҳои мусиқӣ чойи махсусро ишғол мекунанд. Яке аз мавзӯҳои асосии эҷодиёти онҳо бо сози мусиқӣ вобаста буд. Маълум аст, ки шоирони давраи Сомониён навозандагони олий буданд. Аз ин лиҳоз, осори Рӯдакӣ ва ҳамзамонони ӯ барои омӯзиши истилоҳоти мусиқӣ ва вазъи амалияи мусиқии он давраи дур метавонад сарчашмаи хеле судманд бошад. Муаллифи мақола тавачҷуҳи хонандаро ба чунин хусусияти ашъор ҷалб намуда, унвонҳои соҳиби мусиқиро дар мисолҳои мушаххаси шеърӣ овардааст. Таҳлили ин нуқта муаллифи мақоларо ба ҳулосае меоварад, ки сарфи назар аз мавҷудияти шифоии мусиқии суннатии тоҷик дар таърихи бисёрасраи он, мероси шоирон барои равшан кардани вазъи амалияи мусиқии давраҳои гуногун ва масъалаҳои муҳими мусиқӣ ҳамчун сарчашмаҳои гаронбаҳо мусоидат мекунанд. Муаллиф ин фарзияро дар мисоли ашъори Рӯдакии бузург ва ҳамзамонони ӯ нишон медиҳад.

Аннотация

Музыкальные инструменты занимают особое место в поэзии Рудаки и его современников. С ними была связана одна из ведущих тем их творчества. Известно, что поэты периода Саманидов являлись и прекрасными музыкантами. С этой точки зрения поэтическое наследие Рудаки и его современников является благодатным источником по изучению музыкальной терминологии и состоянию музыкальной практики той далекой эпохи. Обращая внимание читателя на столь важную особенность, автор статьи на конкретных стихотворных примерах приводит названия музыкальных инструментов. Анализ этого аспекта приводит автора статьи к выводу о том, что, несмотря на многовековое устное бытование таджикской традиционной музыки, поэтическое наследие способствует освещению состояния музыкальной практики разных эпох и многих значимых вопросов музыки. Данную гипотезу автор показывает на примере поэтического творчества великого Рудаки и его современников.

Abstract

Musical instruments occupy a special place in the poetry of Rudaki and his contemporaries. One of the leading themes of their works was connected with them. It is known that the poets of the Samanid period were also excellent musicians. From this point of view, the poetic heritage of Rudaki and his contemporaries is a fertile source for studying musical terminology and the condition of musical practice of that distant era. Drawing the reader's attention to such an important feature, the author of the article gives the names of musical instruments on the concrete poetic examples. The analysis of this aspect allows the author of the article to come to the conclusion that, despite the centuries-old oral existence of Tajik traditional music, the poetic heritage helps to illuminate the state of musical practice of different eras and many significant issues of music. The author shows this hypothesis using the example of the poetic creativity of the great Rudaki and his contemporaries.

Калидвожаҳо: мусиқии суннатии тоҷик, ашъори Рӯдакӣ, истилоҳоти мусиқӣ, ҳамасронии Рӯдакӣ, мероси шоирон, руд, шохруд, барбат, танбӯр, най.

Ключевые слова: таджикская традиционная музыка, поэзия Рудаки, музыкальные термины, современники Рудаки, наследие поэтов, руд, шахруд, барбат, танбур, най.

Keywords: Tajik traditional music, poetry of Rudaki, musical terms, Rudaki's contemporaries, poets' heritage, rud, shakhrud, barbat, tanbur, nai.

**ТВОРЧЕСТВО ЖЕНЩИН-КОМПОЗИТОРОВ
ТАДЖИКИСТАНА В XX ВЕКЕ:
ЗАРРИНА МИРШАКАР**

Не удивительно, что с зарождением композиторской школы Таджикистана в XX веке в неё активно вошли талантливые женщины-композиторы. Ведь даже говоря о древней музыке, наряду с Борбадом (конец VI–начало VII вв.) называются имена Дилороми Чанги, Озодвари Чанги, Гесуи Навоғар [4, с.4; 5, с.16; 6, с.42,48,55].

В XX столетии первая женщина-композитор⁵ появилась лишь в третьем поколении композиторов Таджикистана. Это вовсе не означает, что во времена первых поколений (30-60-е годы), среди женщин Таджикистана не было сочиняющих музыку. Они были, но они сочиняли в традиционных жанрах музыки, предпочитая традиционную анонимность. Для того, чтобы сочинять по правилам композиторских школ западноевропейского направления была необходима школа с иной направленностью системы образования. В названные 30-60 гг. процесс интенсивного становления новых институтов, иной культурной платформы, столь необходимой для формирования таджикской композиторской школы, только начался и делал свои первые самостоятельные шаги.

Композитор Заррина Миршакар открывает в истории таджикской музыки новый тип женщины-композитора, композитора европейской ориентации. Это означает, что она первая избрала эту удивительную и чрезвычайно сложную специальность в качестве своей профессии, поступив на композиторское отделение Московской консерватории. Она первая начала работать с симфоническим оркестром и сочинять музыку для фортепиано. Однако, за этими, нами просто сформулированными её действиями, стоит огромное желание, ежедневный труд, процесс обретения широкого художественного кругозора и глубоких знаний. Только все эти качества в совокупности создают возможность стать композитором.

В центре внимания композитора Заррины Миршакар – камерная инструментальная музыка. В целом она даёт предпочтение инструментальной музыке перед вокальной. Доминирующей темой её творчества является тема, связанная с её малой родиной⁶ – Памиром: «Две памирские картины» (1974), «Три памирские фрески» (1977), «Краски солнечного Памира» (1982). Это далеко не полный перечень её обращения к данной тематике. Отдельное место в творчестве композитора З. Миршакар занимают произведения для solo музыкальных инструментов. И к таковым относятся «Элегия» для скрипки соло, Соната-поэма для кларнета соло, Соната для гобоя соло и др. Немалое количество произведений композитора написано для скрипки solo и ансамбля скрипачей, для кларнета, гобоя, флейты, фортепиано. В симфоническом оркестре её привлекает больше камерный состав. В хоровых произведениях она избрала детский хор. В творчестве композитора немаловажное значение имеют циклические произведения. Характерная для неё краткость изложения и глубина мысли обуславливают поэтический выбор. В избрании поэтических текстов она предпочитает краткость и малые формы поэтических жанров. Словно эхом сказались её тяготение к краткости форм изложения в цикле «24 музыкальных байта» для фортепиано. Композитор пробовала своё перо и в киномузыке. Ею успешно озвучены три документальных и короткометражных фильмов «Наш Бокӣ» («Таджиктелефильм», 1974), «БАМ» («Таджиктелефильм», 1988), «Талоқ» (Москва: ВГИК, 2007).

⁵ Имеется в виду понимание термина «композитор» в западноевропейской традиции.

⁶ Она к Памиру имеет отношение по фамильному происхождению, но никогда там не жила, родилась не на территории ГБАО, а в городе Душанбе.

1.

Фортепьянный цикл «24 музыкальных байта» в своем роде уникален тем, что заявляет о зарождении нового жанра инструментальной миниатюры – *байт*. По собственному признанию композитора определение «байт» было предложено пианисткой Дилором Захидовой⁷. Думается, подобное предложение, возникшее у таджикской пианистки, не случайно. Исторически таджикская музыка развивалась бок о бок с поэзией. Именно в таджикской музыкальной культуре как нигде в другой, музыка заимствовала многое от поэзии, среди которых байт как структурная единица и байт как самостоятельный жанр. Тем не менее, думается, что для понимания и принятия композитором предложения пианистки Дилором Захидовой были и объективные предпосылки. Они имеют прямое отношение к становлению композитора: Заррина Миршакар – дочь поэта, воспитывалась в атмосфере литературной среды. И естественным образом хорошо знала о сущностном значении явления «байт» в таджикской поэзии. Очевидно, здесь на молодого композитора и влияние таджикского «поэтического слога», которому характерна краткость формы и глубина мысли. Словом, именно в творчестве Заррины Миршакар зародился новый жанр инструментальной миниатюры – *байт*.

Циклическое произведение Заррины Миршакар «24 музыкальных байта» для фортепиано написано в 1983 году [1]. Оно посвящено памяти её учителя Э.А.Хагагортяна. По общепринятой жанровой классификации цикл байтов – это цикл музыкальных миниатюр [3]. А циклическое произведение З. Миршакар является циклом фортепьянных миниатюр⁸. Это вызывает аналогию с традиционным таджикским поэтическим циклом байтов в художественной культуре таджиков.

Термин «байт» взят композитором из восточной классической поэзии, где он обозначает стихотворную форму, состоящую из двух строчек (*мисраъ*). Этимологическое значение арабского слова «байт» – «дом», «семейство»⁹ [7, I. С.123].

В цикле используется мелодико-интонационный колорит народной музыки, метроритм (5/8, 3/8, 7/8...), характерный народной музыке. В байтах №5, №20 (мелодия песни «Пахта-пахта»), №23 (цитата из таджикской народной музыки), №24 (основан на интонациях музыки Памира). Но везде композитор создаёт музыкальную ткань через своё ощущение, здесь нет простого цитирования. В байте №3 композитор использует тему из второй части своего сочинения «Симфонietta для струнного оркестра».

Байт первый начинается с мотива, основанного на сексте. При наличии относительно спокойного развертывания мелодии, прозрачной фактуры, медленного темпа, данное опевание очень вскоре становится основой верхнего тритонового созвучия. В следующих тактах тритоновое созвучие не исчезает, а появляется в другом соотношении – между басовой и альтовой линиями. Но тут же, превращаясь в аккомпанирующую партию, как отправная точка даёт импульс восходящей одноголосной мелодической фразе, которая, начавшись с тритонового мелодического хода, тут же сужается и достигает малосекундовой

⁷ Уместно привести, в связи с этим, текст краткого интервью авторов статьи с Зарриной Миршакар:

Вопрос: *как появился цикл?*

Ответ З.Миршакар: «...в 70-80-е годы прошлого столетия в Таджикском государственном институте искусств (ТГИИ) им. М. Турсунзода были потрясающие пианисты – Виталий Финкельберг, Аида Квернадзе, Сергей Арзуманов, Гульчехра Инаятובה, Дильбар Хакимова, Дилором Захидова... И по просьбе Виталия, Аиды и Дилором Захидовой я написала этот цикл. Таким образом, появилось циклическое произведение для фортепиано. Пианистка Дилором Захидова, послушав весь цикл, посоветовала мне назвать этот цикл «24 музыкальных байта». Почему байт? Потому что это маленькие пьески.

Первым этот цикл сыграл Виталий Финкельберг, а потом Аида Квернадзе. По-моему, пианистка Аида Квернадзе в большей мере сумела передать характер, видимо ей это было как-то ближе...» (2019).

⁸ Термин «миниатюра» в музыке используется для обозначения жанра, связанного с малыми формами. В большинстве случаев инструментальные миниатюры объединяются в циклы.

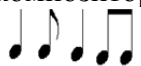
⁹ Слово «байт» по-таджикски – «хона», «хонавода». В Шашмакоме термин «хона» используется в значении композиционной структурной единицы. Им определяется изменяющийся раздел формы в инструментальных частях макомов – мушкилот.

последовательности звуков. Это создаёт достаточно ясное аудиовизуальное ощущение движения под прозрачным льдом:



Вторая попытка переливов застывает в октаве. Байт построен вокруг тритона, написан в форме простого периода. Ему характерна чёткая, очень простая ладовая организация. Основной тональностью является *h*-moll. Первая ступень *h* – тонический звук, репрезентируется в плагальной ладофункциональности. Уже в первом такте, экспонируясь как основной тонический устой, посредством аккордовых образований перевоплощается в *S*, в данном случае в *S*_{6/4}. На этой ладовой основе на уровне фонизма образуется тритон, который через своё энгармоническое обращение разрешается в чистую кварту. Данный процесс переходит полностью в автентичность. И первое предложение заканчивается на обыгрывании доминантовости. Второе предложение – аналогично первому, лишь в конце происходит полное разрешение всего процесса в совершенный тонический каданс, представленный октавой. Таким образом, в первом байте можно проследить игру ладофункциональности с красочным фонизмом. Прозрачная фактура, использование неполных аккордов в мелодическом виде, наличие тритоновости, постепенность мелодических ходов при строгом соблюдении одноголосного изложения и, наконец, полное завершение байта совершенным консонансом (октава) – всё это при одноголосном изложении способствует достижению утончённости образной сферы.

Байт второй выдержан в монодическом типе изложения, с активной подголосочностью характерной таджикскому народному музицированию. Вся басовая партия выдержана в кварто-квинтовых и секундовых созвучиях, завершающихся на одном звуке. По горизонтали в басах излагается мелодия на пентахорде *d-es-e-f-gis* с переходом на тетрахорд *es-e-f-gis* в среднем голосе, звучащем одновременно с пентахордом *a-b-c-cis-d*, переходящим затем в тетрахорд *a-b-c-cis*. В басах кварто-квинтовые и секундовые созвучия даны в «бряцании» («панчазанӣ») народного музицирования арпеджированными аккордами. Мелодия, представленная периодом, построена на пентахорде *c-d-es-f-g*. Мелодия байта строится на одном мотиве и выдерживается в танцевальном ритме. В качестве ритмического оформления композитором взят семидольный метр (7/8) в типичной для танцевальной таджикской музыки ритмике. В его дроблении композитор строго придерживается ритмического рисунка, характерного народным ритмам:



. Обыгрывание данного рисунка происходит через изменение акцента.

Байт третий построен на оstinатной мелодии *d-es-g*, *d-e-g*, и представляет собой опевание тетрахорда *d-es-e-g*:



Пьеса написана в форме периода с вступлением и заключением. Начало периода совпадает с началом мелодии, представляющей собой некий речитатив, построенный на ладообразовании с увеличенной секундой, что придаёт национальную колоритность. Тема байта воспринимается как дуновение прохладного ветерка.

Байт четвертый представляет собой лирический монолог. Прежде всего, обращает на себя внимание единство линий голосов. В фактуре нет функционального расчленения на мелодический и аккомпанирующий, на главный и побочный голоса. Вместе с тем, фактуру нельзя определить как полифоническую, поскольку голоса не самостоятельны. Фактура пьесы представлена глубоким единством голосов как одно целое. Это скорее развитое монодическое изложение, когда всё направлено на одно начало-образ, поддерживаемый всеми остальными средствами выражения, а также ведением линии влитых воедино всех голосов.

Структурное членение байта (4+8+4) максимально подчинено его семантической. Это происходит из-за того, что средняя часть имеет сквозное развитие. Являясь кульминационной зоной байта, она изложена на едином дыхании нарастающей кульминации с последующим регистровым спадом от второй до малой октавы, одновременно приводящей к успокоению. Превалирующая монодичность подчёркнута сугубо монодической кульминацией (8 т.) – возгласом отчаяния:

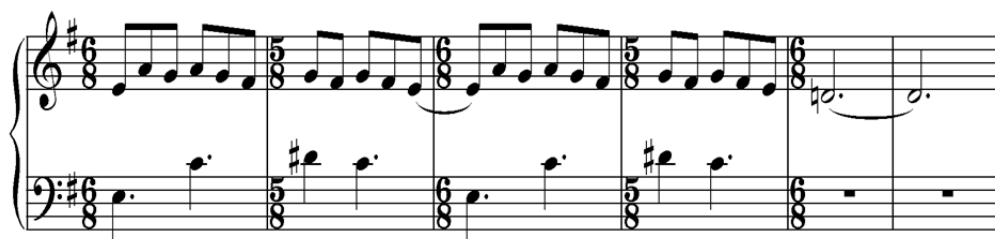


Повторное проведение основной мелодии в первоначальном виде утверждает поставленный в начале байта вопрос (13-16 тт.). Наличие квартовой интонации в начале байта (первый такт), являющийся началом вопроса, через нисходящую кварту в начале ответа (т.6), к концу байта опять приводит к вопросу, так и не получив своего ответа (восходящая кварта в нижних голосах (15-16 тт.).

Ладовая стабильность байта украшена обилием различных фонизмов. Ведущим ладом байта является d-фригийский. Степень, придающая фригийский ладовый оттенок, присутствует во всём: в самой теме (т.1), её развитии, нарастающей кульминационной линии (тт. 6-7), кульминационном вопле (т.8), процессе успокоения (тт.9-10). Устойчивость тоники (d) ещё более подкрепляется полным завершением байта на этой ступени. Ладозвукорядную основу её представляет характерный для традиционной музыки таджикских горцев пентахорд с нижним опеванием: cis-d-e-fis-g-a, где полутоновое (cis-d¹), и квартовое (a-d¹) нижние опевания служат опорой для всего ладового процесса. Это также напоминает традиции монодического музицирования.

Байт пятый представляет собой краткий диалог между героем и буднями, временем, которое течёт несмотря ни на что. Выразительный речитатив, который содержит глубокие эмоции, передан в музыке септовыми ходами, свободным выражением, свободной метрикой с остановками на долгих длительностях и фермата, что автором обозначено ремаркой *recitando*. И это сменяется ровным течением восьмью нот в безакцентном восьмидольном метре. Диалог охватывает две пары вопрос-ответов, в которых ответы, фактически, не на заданные вопросы. Возможно, это не состоявшийся диалог, а показ двух различных миров – внутреннего и внешнего, не находящих между собой единого понимания.

Байт шестой в тональности E, по своему характеру контрастен пятому. Он построен на чередовании шести- (3+3) и пятидольного (2+3) рисунка. Выдерживание мелодии в одном амбитусе, создает впечатление застывания мелодии:



Вся мелодия разворачивается внутри квинты, кварты и лишь в конце, выходя в просторы сексты и септимы, она «улетучивается». Этот байт по своей образной сфере напоминает огонёк и догорающую свечу. Быстрое, заключение от форте к пианиссимо отражает визуальное потухание свечи. Подчёркнутые басовые партии построены на почти симметричном обращении интервалов сексты и терции. Отличительный штрих, усиливающий печальную нотку, становится мелодический ход на большую септиму, что составляет крайние звуки этого обращения.

Байт седьмой построен на двух началах, которые можно уподобить застыванию и движению. Первое, передающее статику, построено на терцовом мелодическом ходе, состоящем из двух словно застывших нот (достигнуто через legato):



Динамическое начало представлено двумя восходящими голосами, активно охватывающими достаточно широкий трёхоктавный диапазон уже в первом своём проведении:




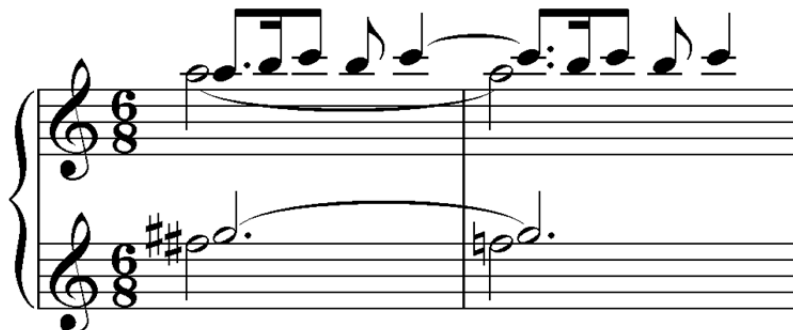
Появление столь динамического начала во второй раз представлено еще более эмоционально, что передаётся токкатным акцентированием (21-24 тт.). И лишь в третий раз динамическое начало расплывается и застывает в статичном начале (последние 7 тактов). Байт изложен исключительно двухголосно в чрезвычайно прозрачной фактуре. Темповая контрастность (Lento-Allegro) усиливает особенность двух начал:



Байт восьмой выдержан в стиле традиционного танцевального размера *уфар* (6/8), однако в медленном темпе *Sostenuto*. Большую жанровую конкретику данному метру придаёт



его внутренняя ритмическая разбивка в виде . Именно эта разбивка характерна усую *уфар* в таджикской традиционной музыке. Родственность с народным началом проявляется и в самой фактуре, четко разделённой на мелодическую линию и сопровождение, имитирующей ансамбль народного музицирования, состоящего из мелодического и ударного инструментов:



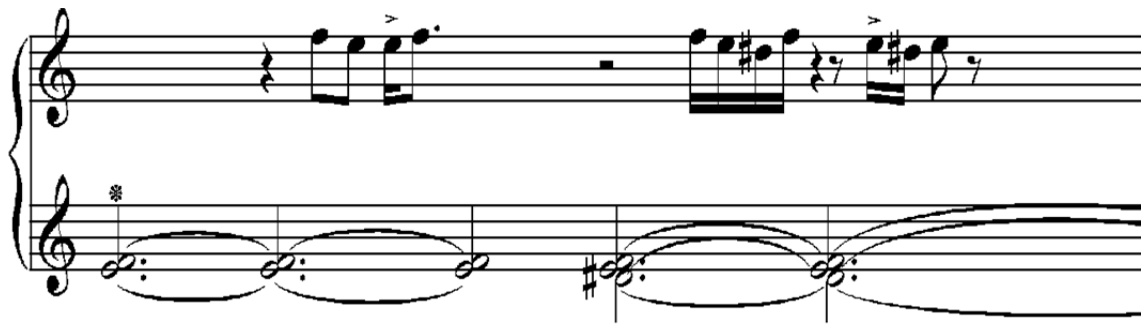
Танцевальность усиливается имитирующей «бум» дойрового аккомпанемента первой долей данного ритмического рисунка. В целом пьеса развивает одну мелодию, тематическое зерно которой экспонируется в верхнем регистре, разрабатывается в басовом и среднем регистрах на основе вычлененного элемента и завершается эпилогом – однократным проведением темы в среднем регистре почти в унисон.

Байт девятый является своего рода байтом-призывом и начинается с характерной интонацией восходящей кварты:



Клич первоначально одноголосный, в последующем развитии мелодии набирает силу: каждая фраза начинается с восходящей кварты. Последующие заполнение и опевание экспонируют внутренний процесс. Эти фразы подобны повторяющимся упорным вызовам на клич. Они начинаются с нисходящей кварты. От этой интонационной основы происходит всё дальнейшее мелодическое развитие, сперва в унисон, а затем мелодическое построение в восходящем движении. Только в конце проводится тема в его первоначальном виде в верхней партии. В басах же проводится поступенная нисходящая мелодическая линия с постоянным акцентированием первой доли. Общая линия идёт от среднего звучания к подчёркнутому форте (f), при сохранении регистра верхней партии и столь же целенаправленного нисходящего движения второго голоса, вследствие чего происходит сильное аудиовизуально ощущаемое расширение. Таким образом, начальное тематическое зерно, разрабатываемое на протяжении всего байта, раскрывается к концу. Подобный эффект в двухголосном изложении достигается мастерским использованием фонизмов и ярких регистровых ощущений.

Байт десятый основан на кратком сольном наигрыше. В отношении аккомпанирующей партии автором сделана ремарка «звучи брать беззвучно». Этот мотив подобен наигрышам древнего происхождения. При темповом обозначении пьесы – *Rubato* (свободный темп), в пьесе нет указаний на размер и тактовые деления. Отсутствие конкретного метрического размера в пьесе восполняется обозначенными акцентами в мелодии:



Ладо-мелодические свойства основного мотива-наигрыша близки памирским мелодиям. Мотив-наигрыш построен на трихордном микроладе dis-e-f с устоем e. В своем развитии он постепенно расширяется и образует новое ладообразование с устоем e и полуустоем a. В этом виде он самоутверждается:



Появление нового монолога обусловлено включением нового звена звуков, приводящее к полному нисходящему звукоряду с остановкой на dis, нижней вводной ступени основного устоя e. Это своего рода вопрос, ответом на который является последнее проведение основной темы.

Байт одиннадцатый – это грациозный вальс. Об этом свидетельствует помимо вальсового метра, постоянное акцентирование первой доли в басу. Вся пьеса выдержана в едином вальсовом духе с замедлениями, округляющими музыкальные фразы на последних тактах (что также характерно вальсу). Каждый раз эти концовки обозначены специальной ремаркой (rit):



Байт двенадцатый начинается с соло симметричной звуковой серии, затем превращающейся в оstinatную звуковую данность. На этом фоне звучит речитатив в верхнем регистре. На тетра хорде cis³-d³-es³-fis³ с устоем d. Роль аккомпанемента сведена к кратким бряцаниям басовых звуков. Данный байт обозначен Rubato ad libitum («вне метрической организации»). Он лишён акцентности в своём развитии. Это превращает речитатив в верхнем регистре в «монолог на фоне...». Монолог, появляясь, невысказавшийся до конца, угасает:



Байт тринадцатый изложен в порядке «по две музыкальные фразы». Начала этих фраз чётко различимы в мелодии, концовки же, ярко отражены звуками нижнего тетра хорда общего звукоряда. Крайние звуки этого контура (g – des¹) представляют собой тритон (ум. 5). Вводность требующая своего неперменного разрешения достигает своей цели лишь к концу.

Байт четырнадцатый (Allegro con brio – «Быстро, с жаром») начинается с диссонирующего аккордового вступления, в основе которого аккордовое созвучие из трёх звуков, расположенных малыми секундами, а в правой – септаккорд, состоящий из двух чистых кварт с промежуточной малой секундой. Одновременное звучание партий левой и правой рук, образуют одно целое аккордовое созвучие. Всё вступление построено на ритмическом и динамическом обыгрывании этого аккордового созвучия:



Основная часть начинается с мелодического построения в нижних регистрах, постепенно поднимающегося квинтовыми шагами вверх и обратно вниз, напоминающий грохот горных бушующих рек. После пяти тактов волна уменьшается и превращается в оstinatную ритмозвуковую данность:



На этом фоне вступает мотив, повторяющийся два раза (при повторе – октавой ниже). Данный раздел сменяется следующим разделом, который тут же переосмысливается как вступление к последующему. В дальнейшем развитии данные этого нового вступления опять преобразовываются – обретают аккомпанирующую значимость оstinатного характера. Огненное развитие данного раздела приводит к повторению начальной волны, чем и завершается байт. В пьесе огромную роль играют ритмические оттенки и агогика,

обеспечивающие общее динамическое развитие. Пьеса начинается и заканчивается на *sf*. В течение всего байта звучность не ниже форте.

Байт пятнадцатый совершенно противоположен предыдущему. Здесь нет аккордовой фактуры, все излагается мелодически. Диапазон формируется с мелодического хода в малой октаве и достигает третьей октавы (g-a³). Байт выдержан в стиле свободной импровизации с авторской ремаркой *Improvvisata ad libitum*. Вся пьеса выдержана в средней динамике, доходящей до пиано-пианиссимо.

Байт шестнадцатый разделяется на три раздела, чётко переходящих один в другой. Первый раздел – это инструментальный наигрыш, исполняемый дуэтом традиционных инструментов:

Allegretto con moto



Второй раздел отличается от первого своей фактурой, с функционально разделенными на мелодическую и аккомпанирующую линии. Аккомпанемент представляет собой квинту, выдержанную посредством *legato* от начала до конца раздела, предоставляя возможность мелодии прозвучать соло.

Между вторым и третьим разделами наличествует трёхтактовая связка:



Третий раздел имеет совершенно другой характер. Он отличается от двух предыдущих мелодическими ходами и построен на чередовании дуэта и соло растворяющегося в квинте.

Байт семнадцатый при активной партии левой руки, имитирующей постоянное движение, излагается мелодическая линия. Регистровая, мелодическая и метрическая оформленность байта позволяет делить пьесу на три раздела. Интересна группировка четырехдольного метра. Третий раздел воспринимается как повтор первого, выдерживая тот же характер, амбитус и интонационную сферу. Фактически же он не является его точным повтором.

Байт восемнадцатый написан в тональности f-moll. Это лирическая миниатюра. Задумчивая мелодия изложена в форме периода и обрамлена одинаково краткими вступлением и заключением.

Байт девятнадцатый написан в простой полифонической форме, где активно использована имитация. Байт написан в темпе *Presto*, тональности e-moll с элементом дважды гармоническим¹⁰. В ритмической организации мелодии главенствует ровный двухдольный метр. В этом байте встречается два вида длительностей – шестнадцатые и восьмые. В байте

¹⁰ Дважды гармонический минор, известный по восточноевропейской музыке, ещё называется цыганским или венгерским ладом. В нём образуются две увеличенные секунды: между III-IV и VI и VII ступенями, в данном случае: e fis g ais h c dis e. Если рассматривать ладозвукоряд с точки зрения тетрахордового соотношения, то пьеса основана на микроладах с ув. 2 характерных памирской музыке.

использована каноническая имитация, а в последующем (6-10 тт.) имитация в ритмическом увеличении:



Жанрово этот байт напоминает двухголосную инвенцию (по имитации ритму, моторному движению...). Миниатюра состоит из двух разделов с заключением. Но с точки зрения функций разделов формы, воспринимается трёхчленно: первый раздел экспонирует тему (тт.1 –5), второй – её развивает (6-10 тт.), а заключение функционально завершает байт. Высокий регистр, быстрое равномерно-непрерывное мелодическое движение, вбирающее в себя нисходящее движение с опеваниями небольших интервалов (от секунды до квинты) внутри, быстрый темп (Presto) – вкпе создают впечатление текущего прозрачного горного ручейка, а краткая форма байта способствует восприятию этого ручейка одним взглядом.

Байт двадцатый тематически основан на мелодии детской песни «Пахта-пахта, чон пахта». В пьесе цитируется мелодия одного куплета песни без какого-либо изменения. Свою доработку композитор даёт после каждой фразы песни:



Аkkомпанирующая линия, функционально насыщает мелодию иным колоритом. Она абсолютна несамостоятельна и выполняет подголосочную функцию к основной мелодии.

Байт двадцать первый сочинен в стиле сольного наигрыша народного происхождения, имитирует музицирование на струнном щипковом инструменте. Здесь каждая струна партии показана по-отдельности. Стиль мелодических строф речитативный:




Речитатация поддерживается кварто-квинтовыми педализованными созвучиями аккомпанемента.

Байт двадцать второй – двухголосная полька. Легкий танцевальный жанр, хотя и представлен в большей мере ритмом (акцентность, ритмическая пульсация), обильная мелизматическими украшениями мелодия вносит свой жанровый штрих.

Байт двадцать третий выдержан в стиле жанре *песни без слов*. В основу взят отрывок таджикской народной мелодии. В пьесе он метрически преобразован в четырёхдольный. Вторая половина пьесы представляет собой новое построение, не связанное с предыдущим, со сменой метра (на семидольный – 7/8) и темпа. Последняя же четверть композиции возвращает нас опять к основной теме народного происхождения.

Байт двадцать четвёртый последний в цикле, мелодически основан на интонациях танцевальной народной музыки – шестидольный уфарный метр (6/8) группирован

композитором в соответствии с одним из распространенных усулей  традиционной музыки. С точки зрения лада пьеса выдержана в а-фригийском. Завершение цикла оформлено в духе музыкальной традиции. Почти во всех видах циклических образований традиционной таджикской музыки циклы, вне зависимости от количества частей завершаются ударом дойры.

В качестве заключительного обобщения, обратим внимание на одно выразительное средство. В цикле заметно педализирование интонации восходящей кварты. В качестве начальной интонации в семи из двадцати четырех имеет место начальный восходящий квартовый ход (№1 (h-e), №2 (c-f), №3 (b-es), №4 (d-g), №6 (e-a), №9 (cis-fis), №24 (a-d). Начальная восходящая кварта – это всегда интонация вопроса. Явление «вопрос» – извечный элемент таджикско-персидской классической поэзии, семантически помещаемый в центральную структурную единицу всех видов жанра байт. Данное семантическое решение композитора оценивается как дань традиции таджикско-персидской классической поэзии. Следовательно, композитор заимствует байт не только как структурный элемент, но и семантически. Утончённое драматургически-композиционное решение своей концепции композитор З.Миршакар демонстрирует на всех масштабных уровнях циклического произведения «24 музыкальных байта». Таким образом, цикл «24 музыкальный байта» композитора Заррины Миршакар представляет собой ещё одно философское толкование явления байт. И байт в цикле – это не просто однозначное жанровое определение миниатюры. Явление байт представлен композитором как тип мышления.

2.

В детский цикл «Бусы для Саидочки» вошли восемь пьес [2]. Посвящая цикл своей племяннице, композитор предназначает его для детского музыкально-исполнительского творчества, детей 1-4 класса ДМШ. На это ориентирована и образная сфера. Эти образы чрезвычайно разнообразны – грустные, веселые и т.д. Все они пронизаны искренней любовью к детям. В цикле раскрывается образный мир ребенка – игры, увлечения, мечты. И хотя пьесы написаны в разное время, их объединяет единый сюжетный стержень.

Содержание цикла «Бусы для Саидочки» таково:

- Вальс
- «Грустная песенка»
- «Игра мячей»
- «Саида мечтает»
- «Догонялки»
- «Бусы для Саидочки»
- «Раздумье»
- «5/2»

Вальс выдержан в а-moll гармоническом с чётким вальсовым аккомпанементом и нежной грациозной лирической мелодией. Образная сфера основана на светлых лирических юношеских видениях. В структуре чётко разграничены вступление и основная часть, наделенная красивой вальсовой мелодией. Форма – простая двухчастная. Первая часть – период из двух предложений с расширением во втором. Вторая часть развивающего характера, построена на новых темах. Расширение диапазонного охвата фактуры использовано во второй части как принцип развития.

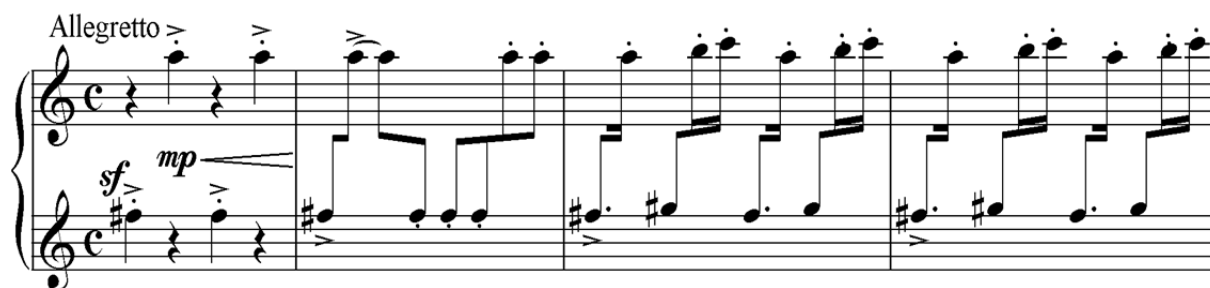
«**Грустная песенка**» изложена в медленном темпе, в полифонической фактуре. В пьесе превалирует g-moll гармонический, но использование верхнего тетраорда в нисходящем

движении с опеванием изменяет ладовый колорит. В этом виде тетраход, более автономизируясь, обретает окраску микролада, что характерно музыке горных таджиков. Второй такт, являющийся ответом первому, возвращает нас в гармонический минор:



Первоначально мелодия пьесы изложена одногласно. Начиная с пятого такта, тема получает свое развитие в виде вычлененного элемента. Собственно, развитие происходит за счёт активизации голосов, но в рамках двухголосия. В заключении же, в двух последних тактах, используя лиги и пунктирный ритм, автор мастерски приводит развитие к начальному одногласию.

По-другому решена задача в пьесе «Игра мячей». Ведущими средствами выразительности данной пьесы явились темповые нюансы, ритмическое дробление и акцентность, стаккато, вкуче используемое композитором как средство изобразительности. В пьесе активны и регистровые возможности. Словом, в пьесе наличествует большое тяготение к зрелищности:



Пьеса «Игра мячей» выдержана в жанре токкатины, с её акцентностью, моторностью. Уместно использован звуковой эффект.

В пьесе «Саида мечтает» на фоне выдержанных в басу кварто-квинтовых ползучих созвучий излагается основная тема в верхнем голосе:



Затем на фоне построения, состоящего из мелодических октав, метрически оформленных простым делением четверти на триоли в правой руке, в басах звучит мелодия. Пьеса заканчивается несовершенным кадансом, она остается как бы незавершенной, имитируя бесконечность мечты. В целом пьеса изложена в двухголосной фактуре, исключение составляют лишь несколько тактов. Фактура пьесы отличается чрезвычайной прозрачностью.

Пьеса «Догонялки» именована по названию известной детской игры. Излагается пьеса двухголосно, что напоминает правила игры «догонялки», в которой участвуют два человека. Начальные малосекундовые мелодические ходы напоминают начало игры – расстояние между голосами в начале выдержано на расстоянии интервала секунды, а по мере возрастания

звучности (*crescendo* переходит к *f*), расстояние между голосами расширяется, и в конце пьесы расстояние голосов опять сближается. Таким образом, ход развития пьесы построен на логике детской игры «Догонялки».

Пьеса «Бусы для Саидочки» основана на двух видах фактуры: мелодических волнах в восходящем и нисходящем движении и поочередно звучащих терцовых созвучиях. Этим композитор видимо изображает вдетые в одну нитку бусы (1т.) с одной стороны и переливы бус (через терцию) с другой:



Постепенным изменением регистра снизу вверх и обратно передано многоцветие этих украшений. Таково решение образной сферы. Фактура отличается скупостью средств и прозрачностью. Мелодическая основа пьесы решена в большей мере колористически нежели ладово.

В пьесе «Раздумье» (*g-moll*) ладовая основа обогащена использованием двойной доминанты, а также другими колористического значения мелкими отклонениями. Устойчивость гармонического минора, внезапно прерываемая субдоминантой, нивелирует вводнотоновость повышенной VII ступени лада. Основной мотив пьесы построен на звуках тонического квартсекстаккорда. Вся пьеса навеяна плагальностью и заканчивается на VI ступени лада, имитируя незаконченность, открытость раздумий. По форме пьеса представляет период, изложенный в достаточно прозрачной зыбкой фактуре (детские раздумья). Используя описанную минорность ладовой окраски и прозрачность изложения, композитор мастерски выражает детскую грусть. Этому способствует также темп *Andante*, агогика, ритмическая плавучесть, отсутствие аккордовости.

Столь интересное название последней пьесы цикла «5/2» возникло, согласно признанию композитора, в связи с использованием ею пяти черных клавиш и двух белых (*a, c, des, es, ges, as, b*), на которых построена вся пьеса. Токкатный характер произведения украшен мобильностью агогики. Пьеса особенно полезна для учебного репертуара с целью достижения юным пианистом определенных пианистических навыков игры на фортепиано.

3.

Фортепьянное творчество Заррины Миршакар представлено и рядом пьес-посвящений.

Три миниатюры посвященные Тревору Мартину и Файзе, имеют собственные названия:

- «Trevor is Composer» («Тревор – композитор»)
- «Faiza is romantic» («Файза – романтик»)
- «Perpetuum mobile – harmony of Love» («Вечный двигатель – гармония Любви»)

Первая пьеса состоит из двух четких разделов. Каждый раздел обозначен иными темповыми ремарками (*Allegretto e con moto e burlesko; Sostenuto e moto*). Они отличаются не только по своему темпу, но и характеру. В первых пяти тактах изложено мелодическое построение, которое разделено от дальнейшего развития полным пустым тактом, т. е. оно приведено отдельно:

Allegretto e con moto e burlesco

Оно служит основным мотивом данной пьесы. Фактически, это построение состоит из двух тактов. Созвучия по вертикали основаны на полутонах. Так, в первом разделе всё основано на полутоновых созвучиях. Полутон избран композитором как основная семантическая данность. Убирая выразительность мелодии на второй план, композитор в качестве доминирующего принципа музыкально-морфологического развития использует метроритм. Активна на протяжении первого раздела пьесы, переменность размера, представленная следующим образом: 5/8, 4/8, 2/8, 3/8, 6/8.

Иначе построен второй раздел пьесы (*Sostenuto e moto*). Он основан на органном пункте, на фоне которого свободно развиваются отдельные мотивы, среди которых первоначальный мотив данного раздела. Предпочтение здесь отдаётся и ритмическим решениям, агогике, регистровому разнообразию.

Вторая пьеса «**Faiza is romantic**» также построена на одном мотиве, который в разных звуковых контекстах имеет место на протяжении всей пьесы. Этот мотив встречается во

множествах различных видах, вот некоторые из них:

Пьеса во многом решена фоно-колористически. В данном процессе центральным звуком является *a*. Всегда присутствуя на протяжении пьесы, в двух фрагментах выделяясь, занимает четырехтактовое поле. Пьеса начинается и заканчивается этим звуком. Происходит культивирование данного звука. По всей вероятности, звук *ля* связан с образом основного

героя. Характер пьесы светло-романтический. Композитор утонченно-мастерски передает хрупкий романтический образ.

Третья пьеса «**Perpetuum mobile – harmony of Love**» имеет совершенно другой характер. Он напоминает жанр технического этюда с активно-мобильной акцентностью и регистровыми сменами. В ней главенствует стремительный моторный характер, «вечно мчашейся» мелодии. При повторе темы во втором разделе, элемент развития усилен ещё более. Тема сначала «пробегаёт» в верхнем голосе на фоне восходящей хроматической гаммы в басу, а затем наоборот, тема звучит в басах на форте (f), на фоне нисходящей хроматической гаммы в верхнем голосе. Несомненно, этот прием ещё более активизирует развитие. Включение триолей к концу второго проведения, поддерживает эту все более увеличивающуюся активизацию. И на высокой точке процесса динамизации появляется основная тема, завершающаяся тоническим минорным трезвучием на три форте (fff).

Опус из двух пьес, посвященный **Душану Михалеку**, написан с большим промежутком времени в 1994 и 2006 гг. Обе пьесы написаны в простых формах и выдержаны в импровизационном стиле.

Первая пьеса основана на basso ostinato автентического соотношения. Эта оstinатная фигура на фоне переменного (чередования четырехдольного и пятидольного) метра, стирая тактовые границы, создаёт свою пульсацию. Данное остинато относится к типу смешанных, подчёркивая текучесть ритма переменного метра в конкретном гармоническом соотношении:

Moderato ♩ = 42

p

Ped.

simile

Остинато выдержано в басу, а к концу, имитируя органную игру, переходит в нижний средний голос:

mp

poco a poco rit.

mp

p

Линия остинато естественным образом сочетается со свободным развитием других голосов, которыми оно обрастает в процессе становления композиции. Пьеса написана в простой двухчастной форме.

Вторая пьеса, в медленном темпе (Andante) небольшая по объёму. Она написана в форме периода повторного строения. Несмотря на маленький объём, пьеса ярко характерна. Мелодика

пьесы импровизационного характера, основана на комбинации звуков, которая излагается в первом такте в партии левой руки и продолжается в правой. Данная цельная мелодическая комбинация служит основным зерном всего последующего развития. Процесс же развития представлен проращением данного начала в звуковую волну, расширяющий регистр до g^2 и последующим нисходящим его заполнением. Всплеск второго предложения достигает лишь e^2 октавы и сразу потухает в малой.

Пьеса «**Блики**» (2003) состоит из четырех разделов. Каждый раздел имеет авторские темповые обозначения. Все они различны по характеру и в произведении выполняют конкретную функцию. Первый раздел, *Rubato* – это вступление:

Изложенное одногласно речитативно оно носит характер эпиграфа. Второй раздел, *Allegretto*, в основу своей мелодики берет созвучие (des^1-c^2), на котором закончилось вступление. В самом начале второго раздела данная септима в мелодическом расположении в разных ритмических рисунках охватывает два такта. Далее от звука *des* в нисходящем движении идет хроматическая гамма в басу, которая сменяется кварто-квинтовыми созвучиями, изложенными мелодически. Эта волна нисходящей гаммы начинается в верхнем голосе, а затем переходит в басовый. В мелодии же на первый план выходят интонации мольбы, чередующаяся с восходящими нисходящими гаммообразными построениями. Несмотря на изменение темпа и формы изложения материала, характер мелодики не меняется. Это опять речитативность, монообраз.

Третий раздел *Allegro con brio e grazioso*, совершенно другого характера и сильно контрастирует двум первым. Если первые разделы являются лирически речитативными, то третий раздел представляет собой технический этюд на триоли, стремительное развитие которых до огромного накала, и только после этого, тихо и быстро умолкает. Таким образом, первые два раздела – размышления, третий раздел – взрыв эмоций.

Последний раздел, *Moderato*, также начинается переменным метром одногласно. Все предыдущие эмоции и вопросы разрешаются здесь.

В пьесах «**Impressione**», «**Афзалу Миршакару**» и «**Ари Роланду**» развитие музыкального материала, основывается на принципе серийности. В каждом случае, композитором избрана серия (определенный ряд звуков), которая пронизывает всю ткань произведения и весь процесс последующего развития по определенным закономерностям.

В пьесе «**Impressione**» в качестве серии избраны звуки *ля, ре, до*, что, как известно, на латыни обозначается – *a, d, c*. Композитор для обозначения имени «Лариса» (пьеса посвящена её подруге Ларисе Назаровой), выбирает эти звуки:

Rubatissimo

pp dolce

*Ped. *Ped. *Ped.*

В этой же функции в пьесе «Афзалу Миршакару» выступают звуки серии а-ф-с-ля составлен ряд звуков, приблизительно обозначающие слово-имя «Афзал»:

Adagio rubato

mp

*Ped. *Ped. *Ped. Ped. *Ped. **

А в третьей пьесе «Ари Роланду» звуки *a, re, e* избраны для передачи имени «Ари»:

Sostenuto e comodo

mp

*Ped. *Ped.*

Все эти пьесы искренне импровизационны. Они выдержаны в свободном стиле, где свободное метроритмическое изложение сочетается с мелодичными пассажами, в процессе которого всегда развиваются отмеченные серии.

Подытоживая краткий взгляд на творчество таджикского композитора Заррины Миршакар, к стилистическим особенностям композитора, в качестве первой попытки, отнесём следующие свойства:

- использование микроладов народного происхождения, причем эти лады могут быть с ув.2 и без неё;
- обильное использование красочных фонизма;
- прозрачность фактуры;
- яркие метроритмические решения;
- экспонирование функциональности неполными аккордами или интервалами;
- устойчивое ладовое ощущение;
- использование элементов народного музицирования;
- выразительность форм мелодики;
- превалирующая краткость изложения.

Эти особенности проявляются во всех рассмотренных нами произведениях для фортепьяно композитора Заррины Миршакар.

Литература

1. Миршакар З. 24 музыкальных байта. Фортепианный цикл. Рукопись.
2. Миршакар З. «Бусы для Саидочки». Детский цикл для фортепиано. Рукопись.
3. Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры. // История в музыке: Избранные исследования. – Москва: «Московская консерватория». – 2009. – С. 371 – 391.
4. Негматов Н.Н., Мальцев Ю.С. Борбад и его эпоха. // Известия Академии наук Таджикской ССР. – 1989, №1.
5. Негматов Н.Н., Мальцев Ю.С. Борбад – основоположник персидско-таджикской классической музыкальной культуры. / Борбад, эпоха и традиции культуры. – Душанбе: «Дониш». – 1989. – С.9 – 25.
6. Раджабов А. Борбад и его вклад в таджикско-персидскую музыкальную культуру. / Борбад, эпоха и традиции культуры. – Душанбе: «Дониш». – 1989. – С. 41 – 74.
7. Фарханги тафсирии забони тоҷикӣ. Дар ду ҷилд. Тартибдихандагон Назарзода С., Сангинов А. ва диг. – Ҷ.И. – Душанбе: «Пажухишгоҳи забон ва адабиёти тоҷик ба номи Рӯдакӣ» – 2008. – 949 с.

Аннотация.

Особый вклад в развитие таджикской композиторской музыки вкладывает деятельность женщин-композиторов. Уже в третьем поколении композиторов Таджикистана в создание этого вида музыки вступают женщины-композиторы. На примере двух фортепианных циклов – философско-афористичного и детского цикла пьес рассматривается творческий почерк композитора Заррины Миршакар. Ей принадлежит создание жанра фортепианной миниатюры байт в таджикской музыке. Она заимствует поэтический байт не только структурно, но и трактует концептуально как носитель глубокой философской мысли. Создание детского цикла вероятно имеет цель пополнение учебно-концертного репертуара юного пианиста.

Аннотатсия.

Фаъолияти занон-композиторон дар инкишофи мусиқии композитории тоҷик саҳми хосса аст. Аллакай дар насли сеюми композиторони Тоҷикистон занон-композиторон дар эҷоди ин навъи мусиқӣ ширкат доранд. Дар мисоли ду силсила барои фортепиано – силсилаи пйесаҳои фалсафӣ-афористӣ ва силсилаи бачагона услуби эҷодии композитор Заррина Миршакар мавриди баррасӣ қарор мегирад. Офаридани жанри байт – миниатюра барои фортепиано дар мусиқии тоҷик ба ӯ тааллуқ дорад. Вай аз назми классикии тоҷик байтро на танҳо ҳамчун воҳиди сохторӣ гирифтааст, балки концептуалӣ, байтро дар мусиқӣ ҳамчун барандаи афкори амиқи фалсафӣ талкин мекунад. Эҷоди силсилаи бачагона шояд ҳадафи васеъ кардани репертуари таълимӣ ва консертҳои пианинонавози ҷавонро дошта бошад.

Abstract.

A special contribution to the development of Tajik composer music is made by the activities of women composers. Already in the third generation of composers of Tajikistan, women composers are involved in the creation of this type of music. The creative style of composer Zarrina Mirshakar is considered using the example of two piano cycles – a philosophical-aphoristic and a children's cycle of pieces. She is the creator of the genre of piano miniature bait in Tajik music. She borrows the poetic bait not only structurally, but also interprets it conceptually as a carrier of deep philosophical thought. The creation of the children's cycle probably has the goal of replenishing the educational and concert repertoire of the young pianists.

Калидвожаҳо: миниатюраи фортепианой, байт, силсилаи фортепианой, пйеса, силсилаи пйесаҳои бачагона, импровизатсия, пйесаи «5/2», репертуари пианисти наврас, зан-композитор, мусиқии композитории тоҷик.

Ключевые слова: фортепианная миниатюра, байт, фортепианный цикл, пьеса, детский цикл пьес, импровизация, пьеса «5/2», репертуар юного пианиста, женщина-композитор, таджикская композиторская музыка.

Key words: piano miniature, bait, piano cycle, piece, children's cycle of pieces, improvisation, piece «5/2», repertoire of a young pianist, woman-composer, Tajik composer's music.

ОСОБЕННОСТИ ЖАНРОВЫХ РЕШЕНИЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОНЦЕРТА В ТВОРЧЕСТВЕ ТАДЖИКСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

В развитии профессионального музыкального искусства таджиков важную роль сыграло основание Союза композиторов Таджикской ССР в 1939 году [5, с. 39]¹¹. Этот творческий Союз был создан главным образом из числа приехавших в республику композиторов. Это событие знаменует начало формирования композиторской (в новом смысле¹²) школы в Таджикистане.

Первые произведения музыкальных авторов были написаны в жанрах обработки, песни, а позже романса. Одновременно, сразу же, к концу 30-х годов композиторы Таджикской ССР обратились к сложным сценическим жанрам – опере и балету¹³. Главным в творчестве композиторов этих лет было максимальное сближение музыкального языка к таджикской народной ритмике и мелодике. Как известно, по мнению первых композиторов, именно такой путь мог обеспечить понимание, принятие жанров мировой музыкальной классики и привлечь, сформировать слушательскую аудиторию этой музыки в Таджикистане. Композиторы шли к освоению западноевропейских жанров очень осторожно [9, с. 48].

Поэтому первому поколению композиторов Таджикистана¹⁴ не характерны некоторые сложные жанры вокальной и инструментальной музыки. Не составляет в этом исключения и жанр инструментального концерта.

В 50-е годы уже вслед за освоением жанров оперы и балета, первых опытов симфонической музыки, некоторых камерно-вокальных и камерно-инструментальных жанров, наверняка, наступил черёд инструментальных жанров крупной формы. Для их создания этому поколению имело место два фактора. Во-первых, уже были освоены в той или иной степени многие другие жанры, во-вторых, эти композиторы отличались от своих предшественников, имевших за плечами курсы консерваторской подготовки в национальных студиях. Композиторы 50-х годов успели получить и начальное, и среднее, и высшее специальное музыкальное образование.

Итак, жанр инструментального концерта вошёл в таджикскую музыку во второй половине 1950-х годов XX века.

Первым из таджикских композиторов к данному жанру обратился Якуб Сабзанов (1929-2013), который принадлежит ко второму поколению таджикской композиторской школы. Ему принадлежит Концерт для фортепиано с симфоническим оркестром, представленный им в качестве дипломной работы по окончании Ташкентской государственной консерватории (класс педагога Г.Мушеля) в 1955 году [9, с. 86]. Впоследствии к жанру инструментального концерта обращались и композиторы первого поколения, например, А. Ленский – Концерт для виолончели с симфоническим оркестром (1962) и Концерт для виолончели и оркестра народных инструментов (1970), А. Хамдамов – Концерт для скрипки и фортепиано (1981), М. Цветаев – Концерт для фортепиано и симфонического оркестра (1982) [5, с. 97, 230, 251].

Эволюция жанра инструментального концерта в Таджикистане показывает, что в разные периоды композиторы отдавали предпочтение различным инструментам и оркестрам. Так в 50-60 годы XX века в качестве солирующего инструмента в большей мере избраны фортепиано,

¹¹ Открытие Союза композиторов Таджикистана относят также и к 1940 г. [6, с. 99].

¹² Здесь – «композитор», сочиняющий в жанрах академической музыки.

¹³ Первая таджикская опера «Шуриши Восеъ», либретто М.Турсунзаде и А.Дехоти, написана С.Баласаняном в 1939 г., первый таджикский балет «Ду гул», либретто М.Рабиева – А.Ленским в 1941 г.

¹⁴ В определении поколений композиторов Таджикистана мы основываемся на классификации, впервые данной музыковедом Мухаммадаюбом Зоирзодом в его дипломной работе [3, с. 6, 8, 10, 12, 13].

скрипка, виолончель, поскольку друг за другом появляются около десятка произведений в этом жанре: Концерт для фортепиано с симфоническим оркестром Я.Сабзанова (1955), Концерт для скрипки и симфонического оркестра Х.Абдуллаева (1957), Концерт для виолончели с оркестром А.Ленского (1962), Концерт для фортепиано с симфоническим оркестром (1965) и Концерт для скрипки с симфоническим оркестром М.Атоева (1968), Концерт для скрипки и симфонического оркестра (1967) и Концерт для виолончели и симфонического оркестра Д.Дустмухаммедова (1967), Концерт для фортепиано с симфоническим оркестром С.Халилова (1968). Следовательно, эти десятилетия ярко иницируют освоение особенностей жанра инструментального концерта с симфоническим оркестром. Выбор оркестра обусловлен освоением композиторами возможностей симфонического оркестра. Но солирование конкретного инструмента – всё большее иницирование возможностей того или иного музыкального инструмента. Вероятно, отчасти, это был всеобщий процесс. Музыковед Раабен Л.Н. отмечает: «в 60-е годы начал развиваться процесс обогащения симфонии разрабатываемыми в концертном жанре средствами – в симфонию проникает концертность, создаются концерты для оркестра, концерты-симфонии, симфонические пьесы концертного характера» [10, с. 127].

Впоследствии на основе этих достижений начался активный процесс «жанрового экспериментирования». Этим обусловлена тенденция, проглядывающаяся и в таджикской композиторской музыке, проявившаяся спустя десятилетие. Так, несколько позже, в русле данной тенденции написаны Концерт-рапсодия на памирские темы для скрипки и оркестра (1982) и Концерт-симфония для фортепиано с оркестром (1984) Б.Пиговата, Концерт-поэма для рубаба и малого симфонического оркестра (1984) К.Тушинка, Концерт-легенда для виолончели и симфонического оркестра (1998) Ш.Ашурова, Концерт-коллаж для фортепиано с оркестром (2006) Л.Толис.

Помимо жанрового разветвления инструментального концерта следует отметить и другой процесс. В таджикской композиторской музыке жанр инструментального концерта представлен не только в его строгом классическом толковании. Он представлен множеством из «дочерних» жанров. В частности, композиторы отдавали предпочтение более свободным толкованиям жанра. Это делает правомерным отнести к жанру инструментального концерта и такие жанры, как концертно, фантазия, концертная пьеса, поэма, рапсодия, романс, элегия, токката, легенда и др.

В таких жанровых разновидностях сохраняются основные принципы жанра инструментального концерта – наличие солиста и оркестра (или ансамбля), выделение партии солирующего инструмента. Это и делает правомерным причислить их к жанру концерта. В последующие периоды обращение к жанру концерта актуализировалось ещё и появлением всё большего количества прекрасных исполнителей [9, с. 54, 95]. Так, начиная с начала 70-х написаны Концертно для скрипки и симфонического оркестра А.Ядгарова (1972), «Фалак», концертная пьеса для думбрака и симфонического оркестра А.Одинаева (1973), «Насими кухсор» для думбрака и эстрадного оркестра А.Одинаева (1974), Фантазия для чанга с оркестром Я.Сабзанова (1974), Концертная пьеса для ансамбля скрипачей и фортепиано З.Миршакар (1977), Семь пьес для скрипки с оркестром Ф.Бахора (1978), Фантазия для виолончели и камерного оркестра Д.Дустмухаммедова (1979), Концертно для рубаба и фортепиано М.Баротова (1986), Концертштюк для скрипки и фортепиано П.Турсунова (1987), «Восточные эскизы» для саксофона и камерного оркестра А.Латифзода (1987), «Vivat, France!» дружеская музыка для фортепиано и эстрадно-симфонического оркестра А.Латифзода (1988), «Касида» для сетара и оркестра Ф.Бахора (1990), «Каприччио» для скрипки и камерного оркестра Ф.Бахора (1991), «Рага» для виолончели и оркестра Ф.Бахора (1991), «Perceptio» для скрипки и симфонического оркестра А.Латифзода (2000), Фантазия для фортепиано и камерного оркестра Ш.Ашурова (2008) и др.

Наряду с этим, композиторы продолжают сочинять в жанре концерта. В 70-е годы появились такие произведения, как Концерт для виолончели и оркестра народных инструментов А.Ленского (1970), Концерт для скрипки и симфонического оркестра К.Яхяева

(1972), Концерт для альты с камерным оркестром Е.Лобенко (1972), Концерт №1 для фортепиано и оркестра Т.Шахиди (1975), Концерт для саксофона и оркестра Б.Пиговата (1977), Концерт для скрипки и оркестра Ю.Мамедова (1978); в 80-е годы – Концерт для скрипки и оркестра А.Хамдамова (1981), Концерт для фортепиано и симфонического оркестра А.Яковлева (1981), Концерт для флейты и оркестра З.Нишонова (1981), Концерт для фортепиано и симфонического оркестра М.Цветаева (1982), «Рапсодия» Концерт (детский) для фортепиано с оркестром Ф.Бахора (нов.ред.1990 ор.25) (1985), Концерт для фортепиано, струнного оркестра, арфы и ударных инструментов Т.Сатторова (1986), Концерт для гиджака с камерным оркестром Д.Дустмухаммедова (1988), Концерт «Наво» для альты и симфонического оркестра А.Латифзаде (1988), Концерт №1 для фортепиано и оркестра А.Латифзаде (1989), «LiberScriptus» Концерт для струнных инструментов и фортепиано А.Латифзаде (1989), Концерт для рубаба и симфонического оркестра Д.Дустмухаммедова (1989); в 90-е годы – Концерт №2 для фортепиано и камерного оркестра Т.Шахиди (1991), Концерт для рубаб баса и камерного оркестра Т.Сатторова (1991), Концерт для гиджака и оркестра народных инструментов А.Мусоева (1991), «Восточные миниатюры» Концерт №2 для фортепиано и симфонического оркестра А.Латифзаде (1991), Концерт для скрипки и камерного оркестра Т.Шахиди (1993), «В ретро-тонах» Концерт для гитары и струнного оркестра П.Турсунова (1993), Концерт для фагота и камерного оркестра А.Одинаева (1993), «Нола» Концерт для разных флейт и струнного оркестра Б.Юсупова (1994), Концерт №3 для фортепиано и оркестра Т.Шахиди (1994), «Дашти» Концерт для тромбона и ансамбля этнических инструментов Б.Юсупова (1999).

В процессе эволюции жанра концерта проявляются особенные нововведения таджикских композиторов в понимании и толковании этого жанра. *Первое нововведение* касается того, что, наряду с европейскими инструментами (к тому времени – фортепиано, скрипка, виолончель, альт, саксофон, флейта), в качестве солирующих инструментов выдвинуты таджикские народные инструменты (гиджак, рубоб, чанг, конун, тор, уд, дупор). Это вызвано стремлением тембрового обогащения произведения с одной стороны, с другой показом технических возможностей таджикских народных инструментов. В этом жанре написаны Концерт для рубаба Г.Александрова, Концерт для гиджака и камерного оркестра Д.Дустмухаммедова (1988), Концерт для рубоба и симфонического оркестра Д.Дустмухаммедова (1989), Концерт для рубоб-баса и камерного оркестра (1991) Т.Сатторова, Концерт для гиджака и оркестра народных инструментов (1991) А.Мусоева, Концерт №1 для рубаба и фортепиано М.Баротова.

Вторым свойством в жанровом решении инструментального концерта можно назвать использование разнообразия оркестров. Помимо симфонического, здесь можно увидеть произведения для *камерных оркестров* – Концерт для альты с камерным оркестром Е.Лобенко (1972), Фантазия для виолончели и камерного оркестра Д.Дустмухаммедова (1979), Концерт для гиджака и камерного оркестра Д.Дустмухаммедова (1988), «Сокиномаи Зафар» для тора, уда, кануна, литавр и камерного оркестра А.Мусоева (1998), Концерт для рубаб-баса и камерного оркестра Т.Сатторова (1991), Концерт №2 для фортепиано и камерного оркестра Т.Шахиди (1993), Концерт для фагота и камерного оркестра А.Одинаева (1993), Концерт №1 для скрипки и камерного оркестра А.Мусоева (2004), Концерт для скрипки и камерного оркестра М.Давлатова (2011), *струнных оркестров* - «Liber Scriptus» Концерт для струнных инструментов и фортепиано А.Латифзаде (1989), «В ретро-тонах» Концерт для гитары и струнного оркестра П.Турсунова (1993), «Нола» Концерт для разных флейт и струнного оркестра Б.Юсупова (1994), «Элегия», посв. неизвестному солдату, для ансамбля скрипачей и фортепиано З.Зулфикарова (1985), но и оркестра таджикских народных инструментов – Концерт для виолончели и оркестра народных инструментов А.Ленского (1970), Фантазия для чанга с оркестром Я.Сабзанова (1974), Концерт для оркестра народных инструментов С.Хамраева, Концерт-поэма для рубаба и малого симфонического оркестра К.Тушинка (1984), «Романс» для виолончели и оркестра народных инструментов В.Абдурахмонова (1985), «Хотирот» поэма для рубаба и народного оркестра, посв. 100-летию У.Гаджибекова А.Мусоева (1987), Концерт для гиджака и оркестра народных инструментов А.Мусоева (1991).

Здесь имеет место тембровое экспериментирование, что достигнуто совмещением европейских и таджикских инструментов. В данном русле сочинены следующие произведения: Концерт для виолончели и оркестра народных инструментов А.Ленского (1970), «Фалак» концертная пьеса для дутара и симфонического оркестра А.Одинаева (1973), Концерт для гиджака и камерного оркестра Д.Дустмухаммедова (1988), Концерт для рубаба и симфонического оркестра Д.Дустмухаммедова (1989), Концерт для рубаб-баса и камерного оркестра Т.Сагторова (1991), Концерт для гиджака и оркестра народных инструментов А.Мусоева (1991), «Сокиномаи Зафар» для тора, уда, кануна, литавр и камерного оркестра А.Мусоева (1998), Концерт №1 для рубаба и фортепиано М.Баротова [5, с. 97, 134, 72, 180, 112, 44]

Данный бурный процесс сопровождается постепенным развитием инструментального исполнительского искусства в Таджикистане.

В качестве *третьего свойства*, ярко проявившегося в творчестве таджикских композиторов, можно отметить совмещение выборочных составов солирующего инструмента, оркестра и, как правило, именованного самим автором как «концерт». Например, Концерт для фортепиано, струнного оркестра, арфы и ударных инструментов Т.Сагторова (1986), «В ретро-тонах» концерт для гитары и струнного оркестра (1993) П.Турсунова, «Даштӣ» Концерт для тромбона и ансамбля таджикских инструментов (1999) Б.Юсупова, «Дашт» Концерт для тромбона, таджикских инструментов и симфонического оркестра (2000) Б.Юсупова и т.д.

Четвёртым нововведением можно считать то, что на данном поприще многие композиторы в качестве «солирующего» выбирали не один инструмент, а конкретные ансамбли. Отнесение к жанру концерта подобных произведений обусловлено тем, что эти ансамбли и выполняют функцию «солирующего», чем сохраняется в них принцип концертности. К таковым, следует отнести, например, «Чорзарб» для фортепиано, ударных инструментов и камерного оркестра А.Латифзода (1990), «Respiro» для скрипки, камерного оркестра и литавр З.Миршакар (1991), «Сабриё» для саксофона, сопрано и инструментального ансамбля А.Латифзода (1996), «Сокиномаи Зафар» для тара, уда, кануна, литавр и камерного оркестра А.Мусоева (1998), «Чарх» Концертная пьеса для камерного оркестра, ударных инструментов и фортепиано Д.Дустмухаммедова (2001), «Накшу нигорҳои форсей-точикӣ» для струнного квартета и народных инструментов А.Латифзода (2002), «Согдийский mixing» для струнного квартета и ансамбля народных инструментов (2002) и т.д.

В творчестве таджикских композиторов появилась и следующая, *пятая особенность*. Если же брать во внимание совершенно новый состав исполнителей, то в этом смысле эта особенность связана с зарождением нового жанра – концерта для солирующего таджикского инструмента и оркестра таджикских народных инструментов. Западноевропейский жанр концерта впервые получил абсолютно иной тембровый состав исполнителей. В этом жанре написаны Концерт для виолончели и оркестра народных инструментов А.Ленского (1970), Концерт для гиджака с камерным оркестром Д.Дустмухаммедова (1988), Концерт для рубаба и симфонического оркестра Д.Дустмухаммедова (1989), Концерт для рубаб баса и камерного оркестра Т.Сагторова (1991), Концерт для гиджака и оркестра народных инструментов А.Мусоева (1991), Концерт для рубаба Г.Александрова, Концерт №1 для рубаба и фортепиано М.Баротова, Концерт для оркестра народных инструментов С.Хамраева, а также «Фалак» концертная пьеса для дутара и симфонического оркестра А.Одинаева (1973), Фантазия для чанга с оркестром Я.Сабзанова (1974), «Насими куксор» для рубаба и эстрадного оркестра А.Одинаева (1974), Концерт-поэма для рубаба и малого симфонического оркестра К.Тушинка (1984), «Романс» для виолончели и оркестра народных инструментов В.Абдурахмонова (1985), «Хотирот» поэма для рубаба и народного оркестра, посв. 100-летию У.Гаджибекова А.Мусоева (1987).

В становлении таджикского инструментального концерта всегда наглядно стремление таджикских композиторов к совмещению жанров европейского и таджикского происхождения и на уровне композиционной структуры, ладовой основы, метроритма и др. Композиционные решения в данном случае весьма своеобразны. Примерами этого рода могут служить

следующие произведения: «Фалак» концертная пьеса для думбрака и симфонического оркестра А.Одинаева (1973), Концерт «Наво» для альта и симфонического оркестра А.Латифзода (1988), «Чорзарб» для фортепиано, ударных инструментов и камерного оркестра того же А.Латифзода (1990), «Сокиномаи Зафар» для тора, уда, конуна, литавр и камерного оркестра А.Мусоева (1998), «Даштй» Концерт для тромбона и ансамбля таджикских инструментов Б.Юсупова (1999), «Дашт» Концерт для тромбона, таджикских инструментов и симфонического оркестра Б.Юсупова (2000) и т.д.

Вопрос жанровых решений инструментального концерта в таджикской композиторской музыке XX – начала XXI века, требует ещё большего внимания. Произведения данного периода вобрали в себе новое видение, новый подход к данному жанру. Инструментальный концерт в таджикской композиторской музыке сегодня ещё более актуализировался. Исследование данного вопроса открывает многие новые стороны творческих поисков таджикских композиторов, успевших внести в композиторскую музыку Таджикистана небывалое до сих пор богатство и разнообразие.

Литература

1. Гейзер Э.Р. Инструментальная музыка композиторов Таджикистана (Традиции и современность). Душанбе: «Дониш», 1987. – 166 с.
2. Гейзер Э.Р. Очерки о таджикской музыки. – Душанбе: «Истеъдод», 2017. – 136 с.
3. Зоирзод М. Баррасии силсилаасарҳои бачагонаи композитори тоҷик барои фортепиано. Кори дипломӣ. Фонди китобхонаи КМТ ба номи Т.Сатторов. – Душанбе, 2015. – 98 с.
4. Композиторон ва мусикишиносони Тоҷикистон. Маълумотнома. Мураттибон Азизӣ Ф.А., Ҳикматов Қ.С., Ҳақимов Н.Ғ. – Душанбе, 2011. – 288 с.
5. Композиторы и музыковеды Таджикистана: Справочник. Составители Азизи Ф.А., Хикматов К.Х., Хақимов Н.Ғ. – Душанбе, 2010.
6. Музыкальная жизнь Советского Таджикистана (1919-1945). – Выпуск 1. Душанбе: «Дониш», 1974. – 174 с.
7. Назарова Л.А. Таджикская симфоническая музыка. – Душанбе: «Дониш», 1986. – 160 с.
8. Нурджанов Н. Опера и балет Таджикистана. – Душанбе, 2010. – 424 с.
9. Попандопуло Т.А. Таджикская фортепианная музыка и вопросы её интерпретации. Диссертация на соиск. уч. ст. канд. иск.-я. – Ленинград, 1985. – 194 с.
10. Раабен Л.Н. Советский инструментальный концерт. – Ленинград: «Музыка», 1967. – 307 с.
11. Страницы жизни и творчества. Сб. статей. – Душанбе: «Дониш», 1990. – 140 с.

Аннотатсия

Жанри консерти сози дар нимаи дуҷуми солҳои 1950-уми асри XX ба мусикии тоҷик ворид гашт. Ба он аввалин шуда композитори насли дуюм Ё.Р.Сабзанов бо асари Концерт барои фортепиано ва оркестри симфонӣ (1955) рӯ овард.

Дар инкишофи консерти сози дар эҷодиёти композитори Тоҷикистон ҳалли махсуси жанри ба назар мерасад. Ин дар панҷ равиши зерин таҷассум ёфтааст: ба ҳайси сози якканавоз дар баробари соҳои симфонӣ, инчунин истифодабарии соҳои халқии тоҷикӣ (1); истифодабарии оркестрҳои гуногун (2); аз ҷониби муаллифон интихоб шудани ҳайати навозандагони ғайриоддӣ (ҳам якканавоз ҳам оркестр), ғайримукаррарӣ (3); якҷоякунии вазифаҳои якканавоз ва оркестр дар ҳайати аз тарафи композитор интихобшуда (4); пайдоиши жанри нав – концерт барои сози халқии тоҷикӣ ва оркестри соҳои халқии тоҷикӣ (5). Навоварии панҷум – самари мусикии композитории тоҷик. Ба ҳайси сози якканавоз сирф сози анъанавӣ дар ҷои аввал меистад.

Аннотация

Жанр инструментального концерта вошёл в таджикскую музыку во второй половине 1950-х годов XX века. К нему впервые обратился композитор второго поколения Я.Р.Сабзанов с произведением Концерт для фортепиано и симфонического оркестра (1955).

В развитии инструментального концерта в творчестве композиторов Таджикистана проявляется особое жанровое решение. Оно обнаруживается в следующих пяти подходах: использование в качестве

солирующих, наряду с симфоническими, и таджикских народных инструментов (1); использование различных оркестров (2); составление авторами нетипичных (и солиста и оркестра), нетрадиционных составов исполнителей (3); совмещении функций соло и оркестра в избранном композитором составе (4); зарождение нового жанра – концерт для таджикского народного инструмента и оркестра таджикских народных инструментов (5). Пятое нововведение – детище таджикской композиторской музыки. В качестве солирующего инструмента выступает сугубо традиционный музыкальный инструмент.

Abstract.

The instrumental concert genre entered Tajik music in the second half of the 1950s of the twentieth century. He was first approached by the second generation composer Y.R.Sabzanov by works Concerto for piano and symphony orchestra (1955).

In the development of the instrumental concert in the work of composers of Tajikistan, a special genre solution is manifested. It is found in the following five approaches: the use of Tajik folk instruments as soloist, along with symphonic ones (1); use of various orchestras (2); compilation by the authors of atypical (both soloist and orchestra), non-traditional compositions of performers (3); combination functions of solo and orchestra in the composition chosen by the composer (4); the birth of a new genre – a concert for a Tajik folk instrument and an orchestra of Tajik folk instruments (5). The fifth innovation is the brainchild of Tajik composer music. A purely traditional musical instruments acts as a solo instrument.

Калидвожаҳо: концерти соӣ, мактаби композитории тоҷик, инкишофи жанр, концерт барои рубоб ва оркестри симфонӣ, концерт-рапсодия, оркестри созоҳои халқӣ, концерт-коллаж, концерт-симфония, концерт-поэма, Даштӣ, Фалак, Наво.

Ключевые слова: инструментальный концерт, таджикская композиторская школа, эволюция жанра, концерт для рубоба и симфонического оркестра концерт-рапсодия, оркестр народных инструментов, концерт-коллаж, концерт-симфония, концерт-поэма, Даштӣ, Фалак, Наво.

Key words: instrumental concert, Tajik composition school, evolution of the genre, innovation of Tajik composers, concert for rubob and symphony orchestra, concert-rhapsody, folk instrument orchestra, concert-collage, concert-symphony, concert-poem, Dashti, Falak, Navo.

БАР ВАСФИ УСТОД ФАЙЗАЛӢ ҲАСАН – ФАЛАКХОН ВА БАСТАКОРИ БАРЧАСТАӢ ТОЧИК

Файзалӣ Ҳасан, Ҳофизи халқии Тоҷикистон, барандаи Ҷоизаи давлатии ба номи устод А. Рӯдакӣ, узви Иттифоқи композиторони Тоҷикистон имрӯз профессори кафедраи сарояндагии анъанавии факултети мусиқии суннатии тоҷики Консерваторияи миллии Тоҷикистон ба номи Талабхӯча Сатторов ҳам мебошад [5].

Устод Файзалӣ Ҳасан 19 июни соли 1948 дар деҳаи Сангонели ноҳияи Шамсиддини Шохин (ноҳияи Шӯрообод) дар оилаи зиёӣ ба дунё омадааст. Падар Ҳасаналӣ Сафаров омӯзгори фанни забон ва адабиёт буд. Ҳасаналӣ Сафаров вақтҳои бекорӣ ба хондани суруду навохтани асбобҳои мусиқӣ машғул мешуд. Ин ҳунари падар шароити хонаводаро пурра фаро гирифта буд. Ва дар замири Файзалӣ Ҳасан аз хурдӣ завқ ба мусиқиро бедор кард. Дарп урфият мегӯянд, ки «мероси падар хоҳӣ, касби падар омӯз». Ӯ ҳам асбоби мусиқиро гирифта, кӯшиш менамуд, ки навохтану сароиданро ёд гирад. Ба ҳадаф расидан кори саҳлу осон нест. Саҳму талошҳои шабонарӯзӣ метавонад шахсро ба мақсадаш расонад. Файзалӣ Ҳасан ҳам шавқу завқ дошту ҳам шабу рӯз талош мекард, аз сари навохтани асбоб намехест.

Файзалӣ Ҳасан баъди хатми мактаби миёна соли 1964, дар Омӯзишгоҳи мусиқии шаҳри Душанбе дар шӯбаи соҳҳои халқӣ бо ихтисоси ғичак таҳсил намуда, сипас, ба Донишқадаи омӯзгории ба номи Т. Г. Шевченко, факултети санъат (1968) ба шӯбаи мусиқии халқии факултети фарҳангӣ-равшаннамоӣ дохил гардид. Дар овони дорнишҷӯӣ Файзалӣ Ҳасан дар озмуну фестивалҳои байнидонишкадавӣ дар Ўзбекистон, Қазоқистон, Қирғизистон, Федератсияи Русия (ш.Москва) ширкат варзид ва сазовори ҷоизаву ифтихорномаҳо гардид [5].

Баъди хатми Донишқадаи мазкур дар ноҳияи Маскав (ҳозира ноҳияи Мир Саид Алии Ҳамадонӣ) ба ҳайси омӯзгори мактаби мусиқӣ фаъолияти кориро сар кард. Сониян, то соли 2003 вазифаи роҳбари Театри халқии ноҳияи Маскавро иҷро намуд. Соли 2003 аз тарафи Кумитаи телевизион ва радиои назди Ҳукумати Ҷумҳурии Тоҷикистон ба ҳайси роҳбари бадеии ансамбли «Дарё» ба шаҳри Душанбе даъват шуд. Аз соли 2007 то соли 2018 дар Ансамбли давлатии «Фалак» фаъолият намудааст. Аз соли 2005 ин ҷониб дар шӯбаи фалакхонии факултети мусиқии суннатии консерватория кор мекунад.

Имрӯз ӯ миёни халқи тоҷик ба шухрати баланд сазовор гардидааст. Ӯро ҳмчун устоди ҳунар мардум пазируфтааст. Файзалӣ Ҳасанро на танҳо дар Тоҷикистон, балки берун аз кишвар низ мешиносанду дӯст медоранд. Борҳо ӯ санъати асили миллиро дар хориҷи кишвар бо суруду охангҳои ҷаззоб муаррифӣ намудааст.



Устод Файзалӣ Ҳасан.

Ҳукумати Тоҷикистони Советӣ Файзалӣ Ҳасанро барои иҷро ва эҷоди як қатор суруду оҳангҳои фалсафӣ-лирикиву ватанпарварӣ ба Грамотаи фахрии Президиуми Совети Олии РСС Тоҷикистон ва дертар, сазовори унвони Ҳофизи халқии Тоҷикистон (1978) донист [13]. Ҳукумати Ҷумҳурии Тоҷикистони соҳибистиклол аввал бо Ордени Шараф (1999) ва сипас, бо Ҷоидаи давлатии ба номи Рӯдакӣ (2012) қадрдонӣ кард.

Устод Файзалӣ Ҳасан санъати мусиқии тоҷикро дар як қатор давлатҳои ҷаҳон муаррифӣ намуда, ба номи баланди Тоҷикистон саҳми хунари худро гузоштааст. Файзалӣ Ҳасан иштирокчи Афғонистон), мебошад.

Ӯ ба як қатор давлатҳои хориҷӣ, аз қабилҳои Афғонистон (аз ҷумла, дар Фестивали мавлонохонӣ, 2012), Эрон, Ҳиндустон, Лубнон, Лаҳистон, Олмон, Сурия, Фаронса, Федератсияи Русия, Вьетнам, Ўзбекистон, Яман, Қазоқистон, Арабистон, Покистон (аз ҷумла, дар фестивал мусиқии суфиёна, 2014), Ливия, Қатар, Чин, Амрико, Таиланд ва дигарҳо сафарҳои хунарӣ намудааст.

Устод Файзалӣ Ҳасан шогирди боистеъдоду муваффақи фалакхони бузург, Ҳофизи халқии Тоҷикистон Устод Одина Ҳошим мебошад. Ӯ дар сафарҳои хунарӣ, концертҳои ҷумҳуриявӣ ва байналмилалӣ, озмуну фестивалҳои хунарӣ ва дар тӯйю маърақаҳо ҳамеша паҳлуи устод Одина Ҳошим якҷо буд. Ин одати шогирдӣ бо мурури замон ҳам нагузашт. Ва то охири умри устод Одина Ҳошим идома ёфт. Файзалӣ Ҳасан иқрор мешавад, ки ҳамеша ягон чизро аз устодаш меомӯхт. Ин омӯзиш хотима надошт ва дар сайқал ёфтани хунари Файзалӣ Ҳасан судмандии он арзишмандтарин аст.



Устод Файзалӣ Ҳасан шоҳбайт месарояд.

Файзалӣ Ҳасан имрӯз идомадихандаи мактаби бузурги Одина Ҳошим аст. Ба сатҳи устодӣ расида, Файзалӣ Ҳасан сабку услуби хоссаи худро пайдо карда, дар ҷомеа мавқеи худро пайдо намуд.

Дар санъати мусиқии касбии мусиқӣ Файзалӣ Ҳасан яке аз намоёндагони санъати классикии Фалак мебошад. Соҳибмактаб, ҳам месарояду ҳам меофарад. Ашъори шоирони классик ва муосир дар эҷодиёти ӯ дар услуби фалакхонӣ, мушахассан, анъанаи фалаки кулобӣ, устувор садо медиханд. Ин услуби қадими мусиқии суннатии тоҷикро устод Файзалӣ Ҳасан ба фарҳанги мусиқии ҷомеаи навини тоҷикон сарбаландона ворид месозад. Ба устод Файзалӣ Ҳасан услуби хеле хоссаи фалакхонӣ хос аст. Бо ин сабки худ ӯ дили шунавандагонро рабудаст, маҳбуби онҳо гардидааст. Ин услубест, ки ҳам малакаи нозуки шеърдониву ҳам маҳорати баланди касбӣ-суннатии бастакориро металабад. Бехуда нест, ки дар муаррифӣ

мусиқии асили тоҷик дар сахнаи толори ЮНЕСКО, ӯро се маротиба ба ҳайати хунармандон ворид кардаанд. Устод Файзалӣ Ҳасан хеле сарбаландона аз ӯҳдаи ин вазифа баромадааст.

Дар эҷодиёти устод интихоби матн аввалиндараҷа аст. Ӯ мегӯяд, ки барои тавлид ёфтани оҳанги хуб интихоби шеърӣ воло аҳаммияти асосӣ дорад. Ӯ ба мисли устои худ Одина Ҳошим дар ғазалсароӣ беҳамто аст. Устод Файзалӣ Ҳасан шеърдону шеършинос аст. Дар интихоби шеър хеле нозукбинона рафтор мекунад.

Мазмуни ватанпарварӣ дар асарҳои Файзалӣ Ҳасан ҳамчун хати ягонаи эҷодӣ ҷило медиҳад. Ватанро бо ашъори шоирони муосир васф мекунад. Асарҳои ӯ дар жанрҳои гуногуни якқисмаву силсилавӣ ҳар дафъа шунавандагонро хушнуд менамоянд.

Сурудҳои ӯро ба якҷанд самтҳои жанрӣ тақсим кардан мумкин аст: ватанпарастӣ, лирикӣ-фалсафӣ, панду ахлоқӣ ва мавсимӣ. Ӯ муаллифи беш аз 400 асар аст. Дар осори устод Файзалӣ Ҳасан сурудҳои якқисмаву силсилавӣ дар шоҳаҳои гуногунранги жанрӣ пешниҳод гардидаанд, аз ҷумла:

сурудҳои ватанпарастии «Тоҷикистон, Ватанам!» (ш. М. Ғоиб), «Бе хоки Ватан ҳечам» (ш. О. Аюбӣ), «Модар-Ватан» (ш. А. Муродӣ), «Таронаи Ватан» (ш. Ҳ. Ғоиб), «Қарзи ватандорӣ» (ш. Ф. Сомонӣ), «Ватан, бошӣ!» (ш. М. Ғоиб), «Ман тоҷики деринаам» (ш. К. Бекзода), «Ҳайф аст» (ш. С. Завқӣ), «Шукрона» (ш. Гулназар), «Савганд» (ш. М. Фарҳат), «Як тан шавед!» (ш. Н. Сирочӣ), «Ватанамро дӯст медорам» (ш. Файзулло Сомонӣ), «Ватанам, ҷон Ватанам!» (ш. Раҳмат Назрӣ), «Ваҳдат» (ш. Хайрандеш), «Наҳоҳам беватан бошам» (ш. Алиакбари Ҷонфидо), «Девори Тоҷикистон» (ш. Давлати Алӣ);

сурудҳои лирикӣ-фалсафии «Зор бимирам» (ш. Ҳилолӣ), «Мегириям» (ш. А. Муродӣ), «Зулмати шаб» (ш. Ҷ. Румӣ), «Ёр бинолад» (ғ. А. Ҷомӣ), «Ҷононам, биё» (ш. Сомеъ), «Қаламқоши кӯлобӣ» (ш. С. Аюбӣ), «Хуш намеояд маро» (ш. Камол Насрулло), «Қанда шуд» (ш. Бозор Собир), «Нест-нест» (ш. Камоли Хучандӣ), «Базеб» (ш. Н. Сирочӣ), «Он дилрабо баромад» (ш. Соиб), «Оҳиста-оҳиста» (ш. Ҳоконӣ), «Ту паризода, надонам, зи кучо меой?» (ш. Саъдӣ), «Нафаси хазон набинӣ» (ш. Ҳ. Ғоиб), «Парвона шав!» (ш. Ҷ. Румӣ аз девони Шамси Табрзӣ), «Нигоҳи ту» (ш. А. Ҷомӣ), «Интизор» (ш. Сомеъ Одиназода), «Дунёи муҳаббат» (ш. Давлат Сафар), «Зулмати шаб» (ш. Мавлоно Балхӣ), «Ишқи дили моро» (ш. Нихонӣ), «Бевилам» (ш. Ҳочӣ Ҳусайни Кангуртӣ);

сурудҳои панду ахлоқӣ: «Зиндагӣ» (ш. Лоик), «Одам ғанимат аст» (ш. Лоик), «Аҳли адаб набошад» (ш. М. Ғоиб), «Гирди шакардаҳонон» (ш. Саъдӣ), «Нигаҳ дорад Худо» (ш. Олимхон Исмаилов), «Машҳурам кунанд» (ш. Муҳаммад Ғоиб), «Салавот» (ш. Ҷ. Румӣ), «Ҷўстем, нест» (ш. Ҳоконӣ), «Расида бошад» (ш. Соиб), «Адаб аст» (ш. Ҷ. Балхӣ аз девони Шамси Табрзӣ), «Панди пирон» (ш. Муҳаммад Ғоиб);

сурудҳои мавсимӣ: «Биёмӯзӣ» (ш. Ҳофиз), «Баҳор омад!» (ш. И. Хумайнӣ), «Наврӯз муборак бод!» (ш. Ҳ. Ғоиб), «Наврӯзбазм» (ш. Ҳ. Ғоиб), «Сюнтаи Наврӯзӣ» (ш. Мирзо Файзалӣ) ва зиёди дигар.

Хусусияти дигари маҳорати устодонаи Файзалӣ Ҳасан дар он аст, ки ба анъанаи *шоҳбайтхонӣ*¹⁵ ё *шаҳдхонӣ*¹⁶ дар эҷодиёти давраи соҳибистиклолии Тоҷикистон афзалият медиҳад [10]. Ин жанри муסיқавиро ба дараҷаи муайян ӯ зинда кард гӯем, хато намекунем. Бо чунин интихоб устод Файзалӣ Ҳасан тавачухро ба осори ашъори классикону шоирони муосир раван месозад. Зеро ин устод ба кадри сухан худ расида, шунавандагони худро ба чашидани лаззати зебофаҳмӣ дар сухани мавзун даъват менамояд.

Шоҳбайтҳоро чинда-чинда, бисёр самимона ва маънирас менамояд, ба хубӣ дарк мекунад, ки имрӯз ҳаводорони сершумор ташнаи суханҳои волоанд:

*Ҳаркӣ по қач мегузорад, хуни дил мо мехӯрем,
Шишаи номуси миллат дар багал дорем мо.*

¹⁵ Тибқи Фарҳанги забони тоҷикӣ «Шоҳбайт» (ё «шаҳбайт») – байти барҷаста ва беҳтарини як ғазал ва ё жанри дигари назм» [10, с.654].

¹⁶ Ба гуфтаи Фарҳанги забони тоҷикӣ «шаҳд» маънои «асал», «ширинӣ»-ро дорад ва «шаҳдгуфтор» ба маънои «ширинзабон», «хушгап» омадааст [10, с.630].

*Агар душман ба по афтад, ба таъзимиаш машав мағрур,
Ки ҳам-хам рафтани сайёд баҳри қатли мурғон аст!*

*Пари товус латиф аст, ба каргас нарасад,
Ақл ҳам чизи шариф аст, ба ҳар кас нарасад.*

*Рӯ намеорад ба хонӣ, ҳеч кас соҳибхунар,
Богбон ризқи худ аз пушти гулистон меҳӯрад.*

*Одамиро илму дониш мекунад соҳибзафар,
Аз камоли аблаҳӣ бе илм будан хуб нест.*

Бо чунин услуб ӯ мавқеи волои сухани мавзунро дар мусиқӣ таъкид мекунад. Ва онро ҳамчун суннати сарояндагии суннати тоҷик пешниҳод менамояд, амалан татбиқ мекунад [1]. Бинобар ин шунавандагон дар баробари фалакхон, ғазалсаро, ўро, инчунин ҳамчун шохбайтсаро мешиносанд.

Устод айни ҳол дар набзи хуби эҷодӣ қарор дорад. Асари силсилави «Фалаки шод» яке аз асарҳои наватарини ӯст. Аҳли донишҷӯён, шогирдони ӯ бо як илҳоми баланд ин асарро дар ҷашни Рӯзи Фалак (2024) иҷро карданд. Одатан, ҳар як дарёфти эҷодии худро ба шогирдон фаҳмонда, моҳияти асарро ба таври иҷроӣ он (амалӣ) ҳатмӣ мешуморад. Дар тарбияи ҷавонон, хусусан ҷавонони боистеъдод завқ дорад, ҳамарӯза машқ карда, саъйи расидан ба ҳадафи ҳам худ ва ҳам шогирдро талош мекунад. Ин аст, ки устод Файзали Ҳасан дар фаъолияти омӯзгорӣ ҳам муваффақ гаштааст. Шогирдони ӯ баъзе устод шудаанд, дигаре дар арафаи зафарҳои эҷодӣ қарор доранд ва сеюми қадамҳои аввалинро мегузоранд.



*Консертҳои синфӣи устод Файзали Ҳасан.
Толори хурди консерватория. 7 апрели соли 2016.*

Аз ин рӯ, шогирдон гуногунмартаба, гуногунсатҳ мебошанд. Аз зумраи онҳо, Озодамоҳ Муҳтарамова, Маҳмадбек Ғаниев, Хучамурод Кабилов, Сафар Раҳмонов, Абдулмачид Абдулхайров, Шокир Қодиров, Шарифамоҳ Холова, Мадвали Ҳасан, Манучеҳр Бурҳонов, Сулаймон Ҳасанов, Набӣ Ҳасанов, Қонибек Сатторзода, Ҷумъа Исмоил,

Қурбон Қурбоналиев, Шухрат Рашидов, Сайфиддин Лақаев, Амирҳамза Давлатов, Сайчамол Шоимов, Фаридун Зокиров, Фахриддин Иброҳимов, Лутфулло Раҳмонзода, Фаррухрӯзи Шомурод, Бехрӯз Сафарзода, Ҷовидон Ҳасанов, Комрон Ҳасанов, Аминҷон Ҳасанов, Бахтиёри Саид, Шаҳбози Ҷумъазод, Асрор Валиев ва дигарон мебошанд.

Дар баробари фаъолияти омӯзгорӣ, устод Файзалӣ Ҳасан мақолаҳову дастурҳои таълимӣ аз ҷоп баровардаанд, аз ҷумла, «Шукрона» (2010), «Меҳри Ватан» (2021).

Устод бо қору фаъолияти худ то имрӯз тавонистааст, мактаби фалакхонии авлодии худро низ ташаккул диҳад [2]. Ҳарчанде ин ҳунарро касби асосӣ интихоб накарда бошанд ҳам, аини ҳол дар ин мактаби хонаводагӣ чор насл бо ҳунари фалакхонӣ машғуланд: устод Файзалӣ Ҳасан (с.т.1948), Мадвалӣ Ҳасанов (1953), Сулаймон Ҳасанов (1972), Набӣ Ҳасанов (1978), Комрон Ҳасанов (1998), Ҷовидон Ҳасанов (2003) ва Аминҷон Ҳасанов (2005).

Устод Файзалӣ Ҳасан бо суруду охангҳои худ маҳбуби халқ гардида, дар дилу дидаи мардуми тоҷик мақоми хеле устуворро пайдо кардааст. Ёро мардум чунин васф мекунад:

*Кам нашуд файзи сафои Файзалӣ,
Дар ҳунар монад бақои Файзалӣ.
Дар ҳунар монад намонад, бок нест,
Чунки монад қиссаҳои Файзалӣ.*
(Камол Насрулло)

Адабиёт

1. Азизи Ф. Маком и Фалак как явления профессионального традиционного музыкального творчества таджиков. – Душанбе: «Адиб», 2009. – 398 с.
2. Азизӣ Ф. А., Каримзода С. С., Бурҳонов М. Р., Лутфишоев Қ. Д., Алиев М. А. Экспедитсияи мусиқӣ-этнографӣ: таҷрибаи омӯзишӣ ва амалӣ. Дастури таълимӣ. – Душанбе: «Истеъдод», 2022. – 144 с.
3. Ализода Ҳ. Оташафрӯзи қононаи ҳунар. // Садои мардум, 1998, 21 май.
4. Каримов С. Саҳмгузори санъати миллӣ. // Адабиёт ва санъат, 2012, №23, (1630), 7 июн.
5. Композиторон ва мусиқшиносони Тоҷикистон. Маълумотнома. Мураттибон Ф.Азизӣ, Қ.Ҳикматов, Н.Ҳакимов. – Душанбе, 2011. – 288 с.
6. Қодирдухт Б. «Бе хоки Ватан ҳечам». // Ҷумҳурият, 2012, №67, (22048), 26 май.
7. Аз мусоҳибаҳо бо устод Файзалӣ Ҳасан. // Консерваторияи миллии Тоҷикистон ба номи Т. Сатторов, аз 15 ноябр, 6 декабри с. 2022.
8. Салимзода А. Марди ҳунар. – Душанбе: «Адиб». – 2008. – 87 с.
9. Файзи Ватан. Маҷм.мақ. Мураттиб ва муҳаррир Умари Шерхон. – Душанбе: «Русская литература», 2021. – 159 с.
10. Фарҳанги тафсирии забони тоҷикӣ. Дар ду ҷилд. Мураттибон: Назарзода С., Сангинов А., Раҳим Ҳошим, Рауфзода Ҳ. – Ҷ.2. – Душанбе: Пажухишгоҳи забон ва адабиёти тоҷик ба номи Рӯдакӣ, 2008. – 945 с.
11. Ҳасанов Ф. «Шукрона». Дастури таълимӣ. – Душанбе: «Истеъдод», 2010. – 119 с.
12. Ҳотами Ҳомид. «Ҳеч гоҳ суруди фармоишӣ насароидаам!» // Рӯзнамаи «Рӯзгор», 2014, №8 (039), 26 феврал.
13. Энциклопедияи адабиёт ва санъати тоҷик. Дар се ҷилд. – Ҷ.3. – Душанбе: СИЭМТ, 2004. – 518 с.

Аннотатсия

Устоди варзидаи Фалак Файзалӣ Ҳасан дар фаъолияти серчанбаи худ ҳам фалакхон, ҳам бастакор ва ҳам омӯзгор мебошад. Дар ҳунари фалакхонӣ бештар дар жанрҳои ғазалхонӣ ва шохбайтхонӣ шухратманд гардидааст. Чун бастакор муаллифи бештар суруди ватанпарастӣ, суруди

лирикӣ-фалсафӣ, суруди панду ахлоқӣ ва дигар мебошад. Чун омӯзгор дар мактаби олии мусиқӣ – консерватория қору фаъолият карда, инчунин мактаби хонаводагии худро ташкил кардааст.

Аннотация

Знаменитый мастер фалака Файзали Хасан в своей многогранной деятельности – и музыкант, и композитор, и педагог. В искусстве фалакхони особенно прославился в жанрах газалхони и шахдхони. Как композитор он является автором многих патриотических, лирико-философских, дидактических и других песен. Он работает преподавателем в консерватории, а также организовал свою семейную школу.

Abstract

The famous falak master Faizali Hasan in his multifaceted activity is a musician, composer and teacher. In the art of falakkhoni, he is especially famous in the genres of gazalkhoni and shahdkhoni. As a composer, he is the author of many patriotic, lyrical-philosophical, didactic and other songs. He works as a teacher at the conservatory and also organized his own family school.

Калидвожаҳо: фалак, шахдхонӣ, шохбайтхонӣ, газалхонӣ, консерватория, мактаби хонаводагӣ, суруди ватанпарастӣ, суруди лирикӣ-фалсафӣ, думбра, консервати синфӣ.

Ключевые слова: фалак, шахдхони, шохбайтхони, газалхони, консерватория, семейная школа, патриотическая песня, лирико-философская песня, думбра, класный концерт.

Key words: falak, shahdkhoni, shohbaythoni, ghazalkhoni, conservatory, family school, patriotic song, lyrical-philosophical song, dumbra, class concert.

«ТАДЖИКСКАЯ РАПСОДИЯ» ФОЗИЛА СОЛИЕВА – НА ПУТИ ОСВОЕНИЯ НОВОГО ТИПА МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

Фозил Солиев один из тех композиторов, кто стоял у истоков таджикской композиторской музыки. Он первый композитор таджик, самостоятельно написавший произведение в жанре симфонической музыки. И это произведение – «Таджикская рапсодия», впоследствии известная и как «Первая таджикская рапсодия» [3, с. 189]. Затем, к симфоническому жанру композитор обращался на протяжении всей своей жизни. К его симфоническим произведениям относятся, помимо названного, четырёхчастная Симфоническая сюита (1951), симфоническая картина «Танец и пьеса» (1960), «Пионерская сюита» (1966) в соавторстве с Ю. Тер-Осиповым (в 7 частях), Симфоническая поэма (1968), Вторая поэма-рапсодия (1972), Третья поэма-рапсодия для оркестра народных инструментов (1974) и Четвёртая поэма-рапсодия (1974) для симфонического оркестра. Ко времени создания симфонического произведения «Таджикская рапсодия» он уже обладал определённым творческим опытом собирательно-этнографической деятельности. Композитор Фозил Солиев, выезжая с этой целью в различные уголки Таджикистана, тщательно изучая народную музыку, записывая её, собрал большое количество образцов музыкального фольклора. С этих пор, народная музыка для него становится кладёзем композиторского творчества.

Сочинение «Таджикская рапсодия» было написано им в 1946 году. При этом выбор жанра рапсодии не был случайным. Именно этот жанр на его взгляд, давал возможность относительно свободного использования народной музыки в симфоническом жанре. Это было жанрово-композиционным решением на пути совмещения национальной и академической музыки в своём творчестве.

В «Таджикской рапсодии» он использовал лишь две цитаты народных тем: тема народной песни «Гар намедонӣ, бидон» (четвёртый раздел) и тема народного танца «Рақси помирӣ» (пятый раздел). В пяти разделах «Таджикской рапсодии» темы демонстрируются не только путём цитирования, но и интонационным переосмыслением. Композитор создаёт свои мелодии по закономерностям мелодики и ритмики таджикской традиционной музыки и, соблюдая свойство рапсодического жанра, каждый раздел произведения наделяет яркими темами. Следует специально остановиться на его методе цитирования. Музыковед Л. А. Назарова относит данный подход к другому свойству: «сочинение представляет собой обработку национальных мелодий...» [4, с. 217]. К такому выводу можно прийти, возможно, лишь на первый взгляд. В действительности же, можно проследить несколько особенностей в подходе композитора к народному первоисточнику. Композитор старается не подвергать интонационному варьированию народный первоисточник. И одним из свойств композиционного решения выбирает использование отдельных мотивов первоисточника, если мотивы и фразы олицетворяют цельную строфу народной песни (наигрыша). Другим его важным свойством в отношении к народной музыке является чрезмерно бережное отношение к первоисточнику. Для этого он отказывается от фрагментарного членения мотивов и фраз первоисточника, сохраняя их цельность на всех масштабных уровнях симфонического полотна. Такими способами, композитор достигает, во-первых, усиление ощущения присутствия данной темы, и, во-вторых, органично вливает цитату в симфоническое развитие. При этом, в качестве доминирующего средства выразительности в достижении эффективности, он часто использует подголосочность, вливая в неё самое главное из мелодики и ритмики первоисточника. Эта специфика композиторского почерка, обусловлена, на наш взгляд, его природной музыкальностью, помноженной на большой опыт в драматическом театре. В последнем, как

известно, музыкальное сопровождение преимущественно преследует подчёркивать характерность.

В симфонической рапсодии наглядно проявляется его большой интерес к тембровому развитию. Более скромнее на уровне тематического развития проявляется симфоническое начало. Контрастное противопоставление отсутствует и вовсе. Тем не менее, наличие сквозного развития, достигнутое тембровым началом, во многом восполняет отсутствие симфонического принципа тематического развития, полной передачи сущности симфонизма. По всей вероятности, ему гуджакисту, был известен и практически освоен каждый инструмент симфонического оркестра. Это и позволяло ему эффектно использовать краски звучания.

Несмотря на принадлежность к симфоническому жанру, «Таджикская рапсодия» ярко демонстрирует глубину монодического мышления композитора. Симфоническое начало, представлено в этом произведении глубиной философского мировосприятия и чистотой мироощущения гармонии, имеющей место в таджикской классической поэзии и традиционной музыке. Автором «Таджикской рапсодии» сохраняются все особенности композиционной формы европейского жанра рапсодии. Но, в этом жанре он ищет характерное ему певческое, декламационное начало, свободную форму изложения следующих друг за другом разнохарактерных тем. Однако в этой последовательности, он соблюдает характерную черту восточного монодического мышления – он не создаёт контраста между ними, он строит их по одной цепочке, сохраняя их разность в пределах, допустимых в традиционной таджикской музыке, то есть в разности внутреннего единства.

Темой *первого раздела (Moderato)* избрана фанфарная, созданная по типу исторически известных среди таджиков фанфар официальных церемоний, семейных торжеств или военных походов. Тема представлена тремя фазами, что создаётся путём слегка трансформированного повторения фанфарной темы в последовательности.

Первая фаза темы типична фанфарам для военных тем традиционной таджикской музыки [7, с. 222-223], бывших чрезвычайно популярными в бытность древних и средневековых таджикских военных оркестров [7, с. 213-248]. Эта фанфара-призыв, фанфара-клич. Но в современной жизни таджиков, эта фанфара используется повседневно в различных торжествах. Её мелодия построена на плагальном соотношении (нисходящее движении от IV ступени к основному устою:



Пример 1. Фанфарная тема. Первый элемент.

Во второй фразе, фактически представленной восходяще-гаммообразной мелодией, небольшим опеванием IV ступени, особыми красками фригийского оттенка, также главенствует плагальность:



Пример 2. Фанфарная тема. Второй элемент.

В ритмике фанфарной темы превалирует триольность. Мелодико-интонационно тема торжественна и светла, структурно завершена.

Первое изложение фанфарной темы правомерно поручено меди, трубам, что воспринимается как имитация древнетаджикским /древнеиранским военным ансамблям, состоящим из медных духовых инструментов. В жанровом же контексте он имитирует таджикский карнай, традиционно и сегодня начинающий официальное или семейное празднество в Таджикистане. В завершении темы Рапсодии звучание медных частично затушёвывается дублированием скрипок на фоне тремоло струнных басов, ударных и глухого соло фагота. Своим появлением, фагот предвосхищает последующее проведение темы деревянными. Постепенность во введении новых тембров – третья стилистическая особенность

почерка композитора Фозила Солиева в ракурсе вовлечения элементов народной музыки в свои произведения.

Фанфарная тема, являющаяся базовой для первого раздела, из яркой фанфарности с присущей ей торжественностью в начале, превращается в одинокое уходящее, иссякающее эхо, создавая визуальное ощущение уходящего войска.

Второй раздел (Andante molto) основан на песенной лирической теме, сразу вводящей в другой мир красок, в иное содержание. Тема также включает в себе две мелодические фразы. Необходимость членения темы на две фразы обусловлена их относительной автономностью. Это свойство второй темы произведения осознанно подчёркивается композитором. Сначала проведением у английского рожка на фоне аккомпанирующих струнных, она экспонирована:

Andante molto

The musical score is presented in two systems. The first system is titled "Andante molto" and features a melodic line for the Cornet A (C. A.) and a rhythmic accompaniment for the strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.). The second system continues the melodic line for the Cornet A and the rhythmic accompaniment for the strings. The score is in 2/4 time and features a melodic line for the Cornet A and a rhythmic accompaniment for the strings.

Пример 3. Лирическая тема (второй раздел).

Во второй раз, на фоне струнных её ведут флейты и кларнеты. Начальный квартетный скачок темы, поступенно восходящим направлением охватывая следующую квартетную зону, заполняется нисходящими мелодическими оборотами секвенционного характера.

В своём развитии эта тема не претерпевает больших изменений. Она, в большей мере получает тембровую разработку, с каждым разом обогащаясь новыми цветовыми прочтениями. Этому подчинён и активизирующийся аккомпанемент струнных (партитура: 5, 6, 7). Фактически, аккомпанемент и реализует её динамическое развитие. В проведении же мелодии темы превалируют деревянные. Начальное соло (английский рожок) через дуэт (гобой и кларнет) переходит к концу раздела к tutti оркестра. Мощное звучание медных усиливает тембровую динамичность этого раздела к концу.

В *третьем разделе* представляется абсолютно новая тема, основанная на задорном танцевальном ритме – уфаре (*Allegro*). Созданию контраста подчинён и тембр. С началом уфара вступает народный инструмент нагора. Имитируя усуль уфара, нагора выполняет одну из характерных черт традиционного музицирования. Композитор имитирует традиционному музицированию и в том, что в начале нагора соло отстукивает усуль, и лишь затем у струнных появляется сама мелодия.

Дальнейшее тембровое развитие темы представляет собой её варьирование у различных соло инструментов, затем – оркестровых групп, а в итоге tutti оркестра. В этом процессе тема не всегда проводится целиком. Подхватываемая поочерёдно соло инструментами, зачастую лишь её элементы обеспечивают её постоянное присутствие. Вкупе это создаёт картину широкого народного праздника.

Отметим ещё одну особенность данного раздела. Здесь соблюдается последовательность народного праздника. Как правило, праздник начинается карнаем и ударными (это достигнуто совмещением меди и нагоры), последующее же развитие отражает базм. Он представлен здесь различными танцами. Они могут быть сольными или групповыми. Поэтому композитор поручает их солирующему инструменту или группе инструментов. На протяжении всего раздела композитор выдерживает монодический стиль изложения. Это выражается в сохранении монодической фактуры при отсутствии гармонических функциональных аккордовых соотношений, унисонное утолщенное (октавное, квинтдецима) проведение темы деревянными духовыми сопровождается конкретной ритмоформулой (усулем нагоры) при акцентировании струнной группы.

Первая тема третьего раздела выдержана в духе народных танцевальных мелодий. В качестве основного им избран шестидольный уфар. Но композитор меняет внутреннюю акцентность данного метра в мелодической линии, оставляя характерность уфара нагоре. В результате образуется ритмика, иногда напоминающая вальс. Таким способом, композитору удаётся внутренне трансформировать жанр уфара в вальс. И этот момент обуславливает появление относительно автономной вальсовой темы:

Allegro



Пример 5. Вальсовая тема в третьем разделе.

В дальнейшем тема получает широкое дыхание в своём развитии при главенстве плагиальности.

Следующий *четвёртый раздел* – медленное *Andante*. Он основан на теме памирской народной песни «Гар намедонй, бидон». Композитор Фозил Солиев данной темой демонстрирует ещё один регион Таджикистана, Горный Памир. Композитор выбирает лишь первую фразу этой печально-красивой мелодии. Несмотря на свой небольшой объём, избранная фраза, самодостаточна и ярка, чтобы олицетворять самостоятельную тему:



Пример 7. Тема «Гар намедонӣ, бидон».

Эту лирическую грустную таджикскую мелодию композитор старается оставлять всегда цельной, подражая народным лирическим песням и наигрышам, ярким образцам монодической музыки. В её развитии отдаёт предпочтение тембровой драматургии, последовательно проводя тему у кларнета и фагота (1), деревянно-духовой (кроме пиккало) группы (2), флейты и струнных (3), в кульминационной зоне у громкого заявления трубы (4), а в завершении – у струнных (5). В процессе тембрового развития темы композитор больше работает с аккомпанементом: смена солирующих инструментов обуславливает смену группы аккомпанирующих групп. Подобное тембровое варьирование удивительным образом приводит к определенному динамическому развитию. В самой теме заложена печаль, даже некий драматизм. Главенство печальной мелодии с оттенками драматизма превращает данный раздел в своеобразный душевный романс. В таджикской композиторской музыке, известно, что самым ярким достижением композиторов первого поколения явилось создание таджикского романса к концу первой половине XX века. Сам Фозил Солиев является признанным создателем прекрасных образцов песенной и романсной лирики. В этом разделе своей симфонической рапсодии по-особенному проявилось его дарование, если не создателя печальной красоты мелодии (поскольку мелодия народная), то прекрасного ценителя красоты музыки. Он очень тонко развил её и точно определил её функцию в симфоническом полотне своего произведения.

В основе *пятого раздела* лежит тема памирского наигрыша «Ракси помирӣ». Народная тема вовлечена в произведение путём прямого цитирования. Композитор, не меняя семидольный метр первоисточника, останавливается на её двух первых строфах. Народный первоисточник написан в форме *aa'ba*. В произведении композитор, сохраняя эту форму, проведение каждой строфы поручает разным группам инструментов. Так, первые две строфы (aa) проводятся струнными, третья (b) – деревянными духовыми на фоне басовых струнных и пиццикато скрипок и альтов, последняя (a) – у деревянно-духовых, а затем и у струнных. Тема проходит на фоне усуля нагоры, имитирующий народный даф. Нагоре вторят басовые струнные, подчёркивая акцентные доли усуля-первоисточника. Медь участвует лишь в подголосочно-дополняющих мелодических фразах, построенных преимущественно на кварто-квинтовых созвучиях.

Второй половине раздела свойственно симфоническое развитие темы, основанное на восходящих секвенцеобразных построениях. Это развитие достигает своей кульминации в *tutti* оркестра.

Произведение завершается фанфарной темой первого раздела. «Таджикская рапсодия» считается первым опытом композитора Фозила Солиева в симфоническом жанре. Оно относится к разновидности жанра симфонической поэмы. Однако, композитор, подчёркивая жанровое название «рапсодия» направляет слушателя к конкретной композиционной структуре. Скорее всего, это обусловлено тем, что, в сущности, данное произведение ближе к сюите нежели к симфонической поэме. Симфонизм как принцип развития в узком значении, не избран композитором как главный. Основываясь на таджикском фольклорном материале, композитор преднамеренно выбирает жанр рапсодии. Он убирает конфликтность. Каждая составная часть, базируясь на конкретной мелодии народного происхождения, представляет цепочку яркой картины быта из жизни таджиков. Контраст присутствует лишь на уровне жанровых основ составных разделов произведения:

- торжественные праздничные фанфары (первый раздел);
- песенный лирический раздел (второй);
- танцевальный уфар (третий);
- печально-лирический романс (четвёртый);
- народный танец (пятый).

Симфоничность жанра, скорее всего проявляется в его искусном охвате оркестровой палитры, его звуковой гаммы, тембрового потенциала, очень тонкого ощущения оркестра, в его «монодичном» использовании оркестра.

Рассматривая «Таджикскую рапсодию» Фозила Солиева, как произведение первого этапа совмещения двух типов музыкального мышления в таджикской композиторской музыке, отметим, что композитор в нём достигает следующих композиционно-драматургических целей:

- вводит жанр симфонической рапсодии;
- соблюдает внутреннюю жанровую характеристику разделов;
- эффектно показывает принцип прямого цитирования и переосмысления народной мелодии;
- тембровым развитием достигает развитие драматургических линий.

Произведение Фозила Солиева имеет огромное значение в зарождении симфонического жанра в композиторской музыке Таджикистана. И поныне она остаётся одним из красочных популярных и любимых полотен таджикской композиторской музыки.

Литература

1. Гейзер Э. Р. Очерки о таджикской музыке. – Монография. – Душанбе: «Истеъдод», 2017. – 136 с.
2. Гейзер Э. Р. Инструментальная музыка композиторов Таджикистана. – Монография. – Душанбе: «Дониш», 1987. – 166 с.
3. Композиторы и музыковеды Таджикистана. Справочник. Составители: Азизи Ф.А., Хикматов К.С., Хакимов Н.Г. – Душанбе. – 2011 – 308 с.
4. Назарова Л.А. Таджикская рапсодия Фозила Солиева: истоки симфонизма. // Её же. Музыкальная культура Таджикистана XX – начала XXI столетий (тенденции, проблемы). Статьи разных времён. – Душанбе, 2009. – С. 217 – 219.
5. Назарова Л.А. Таджикская симфоническая музыка – Душанбе: «Дониш», 1986. – 160 с.
6. Назарова Л.А. Основные тенденции развития современной таджикской музыки (на примере симфонического жанра) // Она же. Музыкальная культура Таджикистана XX – начала XXI столетий (тенденции, проблемы). – Монография. – Душанбе, 2009. – С. 199 – 210.
7. Хакимов Н.Г. Музыкальная культура таджиков: древнейшая, древняя, раннесредневековая история. Книга I. Социофункциональные аспекты эволюции музыкальной культуры таджиков. – Худжанд, 2001. – С. 213-248
8. Солиев Фозил // Композиторы и музыковеды Таджикистана. Справочник. Составители: Азизи Ф.А., Хикматов К.С., Хакимов Н.Г. – Душанбе, 2011 – С. 190-194.
9. Солиев Фозил. Таджикская рапсодия. Партитура. Рукопись. – Душанбе, 1966. – 82 с.
10. Таджикская музыка. Сборник статей. – Душанбе, 2003. – 162 с.

Аннотатсия.

Асари «Рапсодияи тоҷик»-и Фозил Солиев яке аз аввалин таҷрибаҳои композитории тоҷик дар жанри симфонӣ ба шумор меравад. Таваҷҷуҳ ба он равон карда мешавад, ки интиҳоби жанри асар бештар ба фаъолияти ҷамъоварӣ намудани мусиқии халқӣ дар он солҳои фаъолияти композитор вобастагӣ дорад. Дар забони мусиқии асар – оханг, вазну зарб ва ҳатто сохтори асар алоқамандӣ бо мусиқии халқии тоҷик мушоҳида мешавад. Дар охангҳои асар – ду иқтибос аз мусиқии халқӣ ва се тафсири унсурҳои мусиқии халқӣ ва дар ҳайат – ба оркестри симфонӣ илова кардани асбоби халқии нағора ҷой дорад. Ҳалли драматургӣ-композитсионӣ бо интиҳоби жанрии асар – рапсодия тобеъ карда шудааст. Хусусиятҳои диди композитор дар ин асар аз он иборат аст, ки дар унсурҳои охангӣ, зарбӣ ва шаклбандӣ ба мусиқии халқии тоҷикӣ таъҷи мекунад. Муносибати композитор аз мақсади шинос кардан бо жанри симфонӣ бармеояд. Дар мусиқии композитории Тоҷикистон он тавассути унсурҳои мусиқии халқӣ амалӣ мегардад. Замон дуруст будани диди муаллифи асари «Рапсодияи тоҷик»-ро дар муаррифии жанри симфонӣ дар Тоҷикистон нишон медиҳад. Ин асар имрӯз яке аз асарҳои дӯстдоштаи шунавандагони тоҷик боқӣ мемонад.

Аннотация

Произведение «Таджикская рапсодия» Фозила Солиева рассматривается как один из первых опытов таджикских композиторов в симфоническом жанре. Внимание уделяется выбору симфонического жанра, что обусловлено его собирательской деятельностью композитора в те годы. Выявляется особая связь мелодического языка, метроритма, даже формоструктуры произведения с таджикской народной музыкой. В тематизме прослеживаются народные первоисточники – две цитаты, три композиторских переосмыслений элементов народной музыки, добавление в симфонический оркестр народного инструмента – нагора. Драматургически-композиционное решение подчинено избранному жанру рапсодии. Особенности композиторского видения в данном произведении – симфонически передать элементы таджикского мелоса, ритма, формообразования. Композиторский подход, исходящий из таджикской народной музыки, обусловлен целью композитора – ознакомить таджикского слушателя с симфоническим жанром. Время показывает правомерность автора произведения «Таджикская рапсодия» в инициировании симфонического жанра в Таджикистане. Это произведение и сегодня остаётся одним из любимых у таджикского слушателя.

Abstract.

The work «Tajik Rhapsody» by Fozil Soliev is considered as one of the first experiments of Tajik composers in the symphonic genre. Attention is paid to the choice of the symphonic genre, which is due to the composer's collecting activities in those years. A special connection of the melodic language, metrorhythm, even the form structure of the work with Tajik folk music is revealed. Folk primary sources are traced in the thematics - two quotations, three composer's rethinking of elements of folk music, the addition of a folk instrument (naghora) to the symphony orchestra. The dramaturgic-compositional solution is subordinated to the chosen genre of rhapsody. Features of the composer's vision in this work are to symphonically convey the elements of Tajik melos, rhythm, form-structuring. The composer's approach, based on Tajik folk music, is determined by the composer's goal – to introduce the Tajik listener to the symphonic genre. Time shows the legitimacy of the author of the work «Tajik Rhapsody» in initiating the symphonic genre in Tajikistan. This work remains one of the favorites of the Tajik listener today.

Калидвожаҳо: рапсодияи тоҷикӣ, усул, уфар, достон-рапсодия, нагора, шаклсозӣ, навҳа, коркарди мусиқии мардумӣ, шарҳи яккахаттӣ, даф, ракси помирӣ.

Ключевые слова: таджикская рапсодия, усуль, уфар, поэма-рапсодия, нагора, формообразование, фанфара-клич, обработка народных мелодий, монодическая трактовка, даф, памирский танец.

Keywords: tajik rhapsody, usul, ufar, poem-rhapsody, naghora, shaping, fanfare-cry, processing of folk melodies, monodic interpretation, daf, pamir dance.

САБАҚЕ АЗ ТАҶРИБАИ ХУБИ ТЕАТР

Тобистони соли 1979 дар шаҳри Киев буданам, дар яке аз роҳҳои зеризаминии маркази шаҳр гузаштанам, нохост чашмам ба барномаи Театри академии давлатии опера ва балети ба номи С. Айнӣ афтод, ки ба ин шаҳри фарҳангӣ сафари ҳунари дошт. Вақте, ки ман наздиктар шудам, шоҳиди гуфтаҳои ду нафаре, ки барномаҳои театри моро аз назар мегузарониданд, гардида гуфтаҳои онҳоро: «бинед, ки кадом як театри музофотӣ бо чунин барномаҳои шухратёр омадааст. На ҳар театр чунин кудрати бозмонӣ дорад». Дар он афиша дар катори балету операҳои ҷаҳонӣ, чун «Корсар» А.Адан, «Дон Кихот» Л.Минкус, «Риголетто» Ҷ.Верди, «Аида» Ҷ.Верди, балети С. Баласанян «Лайлӣ ва Мачнун» ва операи Ё. Сабзанов «Бозгашт» навишта шуда буд.

Нависанда ва донишманди асри XIX Аҳмади Дониш се маротиба сафари шаҳри Петербург дошт ва дар театри Мариинский яке аз намоишномаҳои театрро тамошо карда, мафтуни нақшофарии ҳунармандони санъати овозхонии рус гардида буд. Мутаффакир Аҳмади Дониш орзуи дар ватанаш ташкили чунин театрро мекард. Орзуи ӯ ба солҳои 30-40-уми асри XX рост омад ва ин даврае ба ҳисоб меравад, ки санъати овозхонии тоҷик оҳиста-оҳиста азхудкунии услуби нави вокалиро ноил гардида, натиҷаҳои қадамҳои нахустинро дар рӯзҳои Даҳаи аввалини фарҳанги тоҷик дар шаҳри Москва (17-24 апрели соли 1941) нишон дод. Рӯзномаҳову маҷаллаҳои марказӣ доир ба театри навтаъсиси Сталинобод фикру ақидаҳои мунаққидонро дарҷ мекарданд, хусусан, оид ба операи С. Баласанян «Шуриши Восеъ» ва балети А. Ленский «Ду гул» рӯзномаи «Правда» баъди ба анҷом расидани рӯзҳои фарҳангӣ навишта буд: « .. бояд гуфт, ки Даҳаи адабиёт ва санъати тоҷик эҳтимол бомуваффақиятарин дар солҳои охир ба шумор меравад, ки ҷумҳуриҳои иттиҳоди шуравӣ дар Москва гузаронида буданд» [7].

Ҳукумати марказии онвақта муваффақияти ҳунармандони тоҷикро ба назар гирифта, театри ҷавони опера ва балети Тоҷикистонро муносиби ордени Ленин сазовор донист. Театри мусиқии тоҷик дар миқёси Осиёи Марказӣ аз аввалин театрҳои буд, ки дар муддати ниҳоят кӯтоҳ аз мақоми «театри мусиқӣ-драмавӣ» ба «театри опера» гузашт. Санъати ниҳоят мураккаби операро зуд аз худ мекард. Ин яке аз саҳифаҳои дурахшон ва қадами устувори санъати овозхонии академии тоҷик ба шумор меравад.

Ҳоло Театри давлатии академии опера ва балети тоҷик ба номи С. Айнӣ яке аз муассисаҳои эҷодии касбӣ ба шумор рафта, яке аз калонтарин театри мусиқии Тоҷикистон мебошад. Солҳои 70-80-уми асри XX на танҳо санъати балети тоҷик бо номи Малика Собирова ҷаҳонро ба ҷунбиш оварда буд. Санъати овозхонии академӣ низ дар симои ҳунармандони театр дар саросари мамлакати гуногунмиллати шуравӣ шӯҳрати калон пайдо кард. Даъвати ҳунармандони театр ба шаҳрҳои дигари аз ҷиҳати санъати овозхонии академӣ тараққӣ карда, ба монанди Москва, Ленинград, Киев, Рига, Таллин худ аз ин далолат медахад. Таърихи санъати овозхонии театр бо номҳои ҳунармандони шинохта Ҳ. Мавлонова, А. Бобоқулов, Л. Кабирова ҳамеша дар хотирҳост, ки солҳои 1970-80-ум ба қуллаҳои баланди овозхонии академӣ расида тавонистанд. Ва хизматҳои сарояндагони операвӣ бо унвонҳои баланди давлатӣ то «Ҳунарпешаи халқии СССР» қадрдонӣ карда шуданд.

Ин солҳо ҳайати эҷодии театрро баъди хатми консерваторияҳои Москва, Ленинград, Киев, Тошканд аввал кадрҳои ҷавон Б.Маҳмадқулов, Р.Муллоҷонова, З.Аминова, О.Сабзалиева, сониян, Н.Ҳамробоев, В.Каримов, Г.Зорина, А.Холиқов, А.Денисов, Р.Дулоев пурра намуданд. Минбаъд театр ба қувваҳои нави эҷодӣ пайваستا таъям намуда, вазифаҳои нави ба нави эҷодиро пеши худ гузошта, аз он сарбаландона мегузарад. Акнун театр кудрати операҳои машҳури ҷаҳонӣ ва миллиро дар репертуари худ устувор нигоҳ доштанро пайдо карда буд.

Давраи интихоби намоишҳои шуҳрати ҷаҳонӣ доштаи театр яке аз давраҳои пешрафтае ба шумор меравад, ки чун давраи тиллоӣ дар таърихи театр абадӣ боқӣ мемонад. Маҳз дар ҳамин ҷараёни пешравии эҷодӣ ба ин театр унвони «академӣ» (1970) сазовор доништа шуд.

Солҳои 70-80-уми асри ХХ як анъанаи хубе ҷорӣ шуда буд. Ҳунармандони номии театрҳо барои иҷрои нақшҳои асосӣ ба театрҳои дигар даъват шуда, бо ҳайати эҷодии ин театрҳо нақшҳои бехтаринро иҷро мекарданд. Табодули маҳорат, шиносӣ бо вазъи театр ё сатҳи касбии ҳунарманд, албатта, барои эҷодкорон натиҷаи пурсамар меод. Ин таҷрибаи хуби эҷодӣ маҳсуб меёфт, зеро ки барои ҳарду тараф судманд буд. Албатта, чунин таҷриба дар театрҳо ҳама вақт ҷо дорад. Лекин он солҳо ин амал мунтазам руҳ меод.

Ин солҳо ба Душанбе барои иҷрои нақшҳои асосӣ сарояндагон Лючия Станеску, Зинаида Палли аз Бухарест (Руминия), Пит Кудзик, Хендриком Крум аз Таллин (Эстония), Людмила Филатова, Владимир Понкратов, Борис Штоколов аз Ленинград (имрӯз – Санкт-Петербург), Андрей Дубинин аз шаҳри Харков (Украина), Роман Майборода аз Киев (Украина), Я.Тетров аз шаҳри Минск (Белорусия), Нелли Довгалева аз шаҳри Саратов (Россия), Николай Василев аз шаҳри Москва (Россия), Надежда Ширишевич аз шаҳри Белград (Югославия) ва дигарон даъват шуда буданд. Онҳо на танҳо дар намоишномаҳо иштирок мекарданд, балки баъзан барномаи консертиро низ бо хору оркестри театр барпо менамуданд.

Соли 1972 (январ) Галия Рашид ва Ҳасан Қиёмӣ барои иҷрои нақшҳои марказӣ дар операҳои Пуччини «Чио-Чио-Сан» («Мадам Баттерфляй») ва «Богема» аз шаҳри Коҳира ба Душанбе бо сафари ҳунари омаданд. Моҳи апрели соли 1973 ҳунармандони шинохта аз Театри Калон (шаҳри Москва) барои иҷрои нақши Мефистофел дар операи «Фауст» Ш.Гуно, аз Театри Мариинский (шаҳри Ленинград) барои иҷрои нақшҳои Виолетта (операи «Травиата» Ҷ.Верди) ва Ҷилда (операи «Риголетто» Ҷ. Верди), аз Театри опера ва балети шаҳри Киев Василий Третийак ва Изелла Тсипола барои иштирок намудан дар ҷор намоишнома (операи «Чио-Чио-Сан» Ҷ.Пуччини, «Отелло» Ҷ.Верди, «Трубадур» Ҷ.Верди, «Паятси» Р.Леонковалло) даъват шудаанд. Дар ҳамин равол театр сарояндагони операро аз Хорватия (Нада Ширишевич), Булғория (Евгений Бачаев), Фаронса (Жирайра Сергоян) бо сафари ҳунари қабул кардааст. Иҷрои нақши Герман (операи «Бону Пик» П.Чайковский) аз тарафи сароянда аз шаҳри Тбилиси (Гурҷистон) Зураб Анджапаридзе (1975), нақшҳои Баттерфляй (операи «Чио-Чио-Сан» Ҷ.Пуччини¹⁷) ва Татьяна (операи «Евгений Онегин» П.Чайковский) дар иҷрои сарояндаи машҳури Театри операи шаҳри Кишинёв, Артисткаи Халқии СССР Мария Биешу театрро ба базмгоҳи бошуқӯи фарҳангӣ табдил мегардониданд.

Барои иштирок дар намоишномаҳои театри опера ва балети ба номи С. Айнӣ ҳунармандони театрҳои зиёди шуравӣ ва кишварҳои сотсиалистӣ, аз зумраи онҳо Эрмек Серкебаев (шаҳри Алма-Ато, Қазоқистон), Людмила Полянекий (шаҳри Ашқобод, Турманистон), Кайргул Сартбаева (Шаҳри Фрунзе (ҳоло – Бишкек), Қирғизистон), Виктория Бозеттӣ (аз шаҳри Бухарест, Руминия) ва дигарон дар намоишномаҳо ҷаҳлона иштирок менамуданд. Моҳи феввали соли 1988 Ҳунармандони шоистаи Тоҷикистон Владимир Каримов ва Фаррух Рузиматов, ки яке дар Москва ва дигаре дар Ленинград ҷаҳлоият менамуданд, ба Душанбе сафари ҳунари доштанд. Шомҳои намоишномаҳои онҳо ба ҷашни мусиқӣ ва иҷрои волои мусиқӣ ва рақси классикӣ табдил ёфта буд.

Солҳои 80-уми асри ХХ чун солҳои 70-ум барномаҳои театрро намоишномаҳои классикаи ҷаҳонӣ «Князь Игорь» А.Бородин, «Демон» А.Рубинштейн, «Отелло» Верди, «Иван Сусанин» М.Глинка, «Трубадур» Ҷ.Верди, «Бал-Маскарад» Ҷ.Верди, «Риголетто» Ҷ.Верди, «Сартароши севилӣ» Ҷ.Россини, «Зангирии Фигаро» В.Мотсарт, «Таня» А.Арбузов, «Порги ва Бесс» Ҷ.Гершвин, «Дон Паскуале» Г. Донисетти, «Ба тӯфон» Т. Хренников, «Богема» ва «Чио-Чио-Сан» Ҷ.Пуччини шуҳрати театри операи Тоҷикистонро байни театрҳои Иттиҳод шинохта

¹⁷ Мария Биешу дар Озмуни байнамилалии вокалӣ дар Япония (1967) ба унвони баландтарини «Бехтарин Чио-Чио-Сан дар ҷаҳон» сазовор мегардад. Соли 1970 ба ӯ унвони баландтарини давраи шуравӣ – Артисткаи Халқии СССР дода мешавад.

гардонида буд. Дар таҳияи ин намоишномаҳо саҳми дирижёрон Ибодулло Абдуллоев¹⁸ ва Азиз Ниёзмамадов¹⁹ хеле бузург аст. Таҳти роҳбарии онҳо дар театр операҳои классикони рус ва ҷаҳон А.Даргомижский («Русалка»), Ч.Верди («Травиата», «Аида», «Отелло»), Ш.Гуно («Фауст»), А.Бородин («Князь Игорь»), С. Рахманинов («Алеко») ва балетҳои «Кӯли қувон», «Франческа ва Рамини», «Шелкунчик», «Нозанини хуфта» П.И.Чайковский, «Жизел» А.Адан, «Дон Кихот» А.Минкус, «Эсмиралда» Гс.Пуни, «Золушка» С.Прокофев, «Офариниши олам» А.Петров, «Шопениана» ва дигарон ба рӯи саҳна оварда шуданд. Дирижёр И.Абдуллоев нахустин таҳиягари операи ва балетҳои тоҷикӣ. Таҳияи мусиқии операҳои «Пӯлод ва Гулрӯ»-и Ш.Сайфиддинов (1956), «Армуғони пурарзиш»-и А.Ленский (1957), «Шӯриши Восеъ»-и С.А.Баласанян (тахрири дуввум, 1958), «Комде ва Мадан»-и З.Шаҳидӣ (1959), «Шерак»-и С.Ҳамроев (1970), балетҳои «Дилбар»-и А.Ленский (1954), «Лола»-и С.Урбах ва С.Баласанян (1957), «Писари Ватан»-и Ю.Тер-Осипов (1967), «Темурмалик»-и М.Ашрафӣ (1970), «Лайлӣ ва Мачнун»-и С.Баласанян (1974), «Марги судхӯр»-и Т.Шаҳидӣ (1978) ва ғайра буд [2]. Ва Азиз Ниёзмамадов дар таҳияи асарҳои бузургҳаҷми мусиқӣ-саҳнавии композиторони тоҷик услуби таҳиягарии худро дошт. Дар таҳияи Азиз Ниёзмамадов опера ва балети тоҷик бо тобишҳои садоии нав пешниҳод мешуд. Маҳорати баланди ин дирижёр аз аввалин садои оркестр маълум мегардид. Дирижёрон дар ҳамкорӣ бо коргардон Ш.Низомов, рассом В.Серебровский саҳнаҳои зеборо меофариданд. Дертар ба ин ҳамкорӣ хормейстери бомаҳорат Х.Маҷидов ҳамроҳ шуд.

Репертуари театр ба ин намоишномаҳои сатҳи ҷаҳонӣ ҳунарпешагони операвии хоричиро тез-тез ҷалб мекард, ба ҳамкорӣ даъват менамуд. Онҳо низ бо майли том ба Душанбе меомаданд. Артистони театр аз чунин сафарҳои хоричӣ суди калонро ба даст меоварданд, зеро ки бо услубҳои нави сарояндагӣ ва рақсӣ (дар балет) шинос мешуданд. Ҳар як тақлифи маъмурияти театри опера ва балети Тоҷикистон барои шунавандагон низ як хурсандие буд. Бо ҳамин васила театр доираи шунавандагонашро васеътару серталабтар мегардонд.

Чунин ҳамкориҳо бо Театри давлатӣ академии опера ва балети ба номи С.Айнӣ ҳамеша баҳри баланд нигоҳ доштани сатҳи касбии театр ба амал оварда мешуд. Имрӯз, ки ин театри ягонаи театри операвии давлати соҳибистиклоли Тоҷикистон аст, чунин ҳамкориҳоро мебояд хеле судманд ҳисобад. Зеро ки фаъолияти театри опера ва балет дар солҳои 70-80-уми асри гузашта намунаи кори ҳамин театр аст. Бидуни шак таҷрибаи хуби худро театр дар шароити имрӯза беҳтар истифода бурда метавонад.

Адабиёт

1. Азизова Ф. «Ишқи иблис». // Маданияти Тоҷикистон, 1982. – 16 июл.
2. Афсаҳзод А. Зиндагӣ дар саҳна. Маҷм. мақ. – Душанбе, 1984. – 288 с.
3. Богомолов М. «Секрет праздника». // Коммунист Таджикистана, 1998. – 1 мая.
4. Липанс Н. «Браво!» // Вечерний Душанбе, 1988. – 2 мая.
5. Мительман Е. «Аида». // Коммунист Таджикистана, 1977. – 24 января.
6. Новашевский М. «Герой оперы». // Коммунист Таджикистана, 1985. – 1 марта.
7. Нурджонов Н.Х. Опера и балет Таджикистана – Душанбе. – 2010. – 424 с.
8. Орлова Е. З. Шахиди. – Москва: Советский композитор, 1986. – 156 с.
9. Садыкова В. «Демон». // Коммунист Таджикистана, 1982. – 9 июня.
10. Хачатурова Н. Ожидание // Коммунист Таджикистана. – 1988. – 24 август.
11. Шимонов А. «Закончился сезон». // Коммунист Таджикистана, 1970. – 8 июля.
12. <https://kitobam.com/cr/abdulloev-ibodullo>

¹⁸ Ибодулло Абдуллоев (1918-2007) – дирижёр, Ходими хизматнишондодаи санъати РСС Тоҷикистон (1968). Дар театри давлатӣ академии опера ва балети ба номи С.Айнӣ аз соли 1950 то охири умр кор кардааст [2, 12].

¹⁹ Дирижёр Азиз Ниёзмамадов (1941-1995) аз рӯи ихтисоси яқум рубобчӣ (Консерваторияи давлатии Тошканд) ва аз рӯи ихтисоси дуҷум (Консерваторияи давлатии Киев) аз охири солҳои 1970-ум дар театр ба ҳайси дирижёр кор мекард. Ӯ бо табиати мусиқавии бениҳоят баланд (дороии шунавоиши мутлақи мусиқавӣ), дониши мушаххаси операвӣ ва маҳорати баланди дирижёрӣ фарқкунанда буд (*Муҳаррир.*)

Аннотатсия

Даҳсолаҳои миёнаи асри гузашта барои театри опера ва балети тоҷик солҳои хеле пурсамар ба шумор мераванд. Муаллиф таърихи таҷрибаҳои эҷодиро гавари рушди нумуши эҷоду маҳорат меҳисобад. Аз ин рӯ, муаллиф ин ҳамкориҳои эҷодии театрро бо мушаххасиёти муайян, ному насаб, дараҷаи ҳунармандон, кишвар ва репертуари онвақтаи театр таҳлил рӯи хотир оварда, саҳифаҳои дурахшони театрро ҳамчун намунаи ибрати корбарӣ пешниҳод кардааст. Фаъолияти дирижёрон И.Абдуллоев ва А.Ниёзмамадов, ҳарчанде танҳо хотиррасон карда шудааст, аммо ҳамзамон тавачҷуҳи хонандаро ба фаъолияти ин дирижёрон ҷалб менамояд. Муаллиф театри имрӯзаро ба истифодаи чунин таҷрибаи хуб аз таърихи худ даъват мекунад.

Аннотация

Десятилетия середины прошлого века для таджикского театра оперы и балета явились особенно очень плодотворными. Обмен творческим опытом автор рассматривает как залог развития творческих способностей и мастерства всей труппы. Поэтому автор анализирует это творческое сотрудничество театра, приводя некоторые данные, касающихся имён и фамилий, уровня актерского мастерства, стран и репертуара театра того времени. Он представляет эти яркие страницы в истории театра как пример, достойный подражания и использования. Несмотря на то, что автор лишь упоминает о деятельности дирижеров И.Абдуллоева и А.Ниёзмамадова, в то же время привлекает внимание читателя к их подходу в трактовке оперных и балетных спектаклей. Автор призывает театр к творческому сотрудничеству с зарубежными артистами сегодня и оценивает этот исторический опыт работы театра как необходимый шаг для продвижения театра сегодня.

Abstract

The decades of the middle of the last century were especially fruitful for the Tajik Opera and Ballet Theatre. The author considers the exchange of creative experience as a guarantee of the development of creative abilities and skills of the entire troupe. Therefore, the author analyzes this creative cooperation of the theater, citing some data regarding names and surnames, the level of acting skills, countries and the repertoire of the theater of that time. He presents these bright pages in the history of the theater as an example worthy of imitation and use. Despite the fact that the author only mentions the activities of conductors I. Abdulloev and A. Niyozmamadov, at the same time draws the reader's attention to their approach to the interpretation of opera and ballet performances. The author calls on the theater to creatively cooperate with foreign artists today and evaluates this historical experience of the theater as a necessary step for the advancement of the theater today.

Калидвожаҳо: опера, балет, театр, дирижёр, сафари ҳунари, оркестр, солист, таджикская опера, таджикский балет, таджикский композитор.

Ключевые слова: опера, балет, театр, дирижер, гастроли, оркестр, солист, таджикская опера, таджикский балет, таджикский композитор.

Key words: opera, ballet, theatre, conductor, tour, orchestra, soloist, Tajik opera, Tajik ballet, Tajik composer.

*Лутфулло Шарифзода,
номзади илмҳои филологӣ*

ТАВСИФИ ИСТИЛОҲОТИ МУСИҚӢ ДАР «ШОҲНОМА»-И АБУЛҚОСИМ ФИРДАВСӢ

Ҳақим Абулқосим Фирдавсӣ чун шоири тавоно дар ҳамосаи худ ба истилоҳоти илми мусиқӣ, созҳои мусиқӣ, тарзи навохтани онҳо, лаҳну оҳангҳо зиёд ишора кардааст. Дар «Шоҳнома»-и Фирдавсии Тӯсӣ олоти мусиқии замонаш баъзан дар шакли таркибӣ ва баъзан комил тасвир мешавад. Маълумоте, ки шоир дар бораи олоти мусиқӣ, навоҳо ва пардаҳои он додааст, гувоҳи огоҳии комили ӯ дар ин чода аст. Аз рӯйи ишораҳои ӯ дар ин боб хонанда метавонад дар бораи мусиқӣ ва суруд на танҳо дар муҳити фарҳангии гузаштаи миллати тоҷик маълумот ҳосил намояд, балки дар бораи онҳо бо муътамадтарин иттилоъ даст ёбад. Яъне, барои мутахассисони соҳа тасаввуроти комиле метавонад дар бораи таҳаввули шакли олоти мусиқӣ ҳосил шавад. Зеро, тавре зикр намудем, шоир дар бораи шакли бисёре аз асобобҳои мусиқӣ маълумоти комил додааст. Ба қавли донишманди ҳамзамони мо Рустами Ваҳҳоб, «Шоҳкори беназири ҳақим Абулқосим Фирдавсӣ «Шоҳнома»-и ҷовидонии ӯ муҳимтарин манбаъ барои пажӯҳиш ва шиноختи фарҳанги бостонии мо мебошад. Аз ҷумла, иттилооте, ки дар он дар бораи ойинҳо ва ҷашнҳои миллии мо (дар бораи истилоҳоти мусиқӣ низ – таъкид аз мо Л.Ш.) оварда шудааст, дорои аҳаммияти вижа аст...» [11].

Тасвир ва шарҳи созҳои мусиқӣ дар «Шоҳнома» комилан ба маълумоти осори илми мусиқиишиносии замони Фирдавсӣ ва асрҳои минбаъда мувофиқат менамояд, яъне аён аст, ки шоири бузург дар шарҳи истилоҳоти мусиқӣ аз сарчашмаҳои муътамад истифода намудааст. Аз ин ҷост, ки мо ҳар як иттилооти ба ҳунари мусиқӣ алоқаманди «Шоҳнома»-ро метавонем ба сифати сарчашмаи таърихӣ барои таҳқиқи саргузашти мусиқии бостонии хед қабул намоем. Дар тавсифи истилоҳоти мусиқӣ дар «Шоҳнома» ифрот дар хаёлпардозӣ, овардани нуқоти мубҳаму мавҳум ва аз мизони ақлу фаҳми солим дур, ё унсуре, ки комилан рамзӣ ва бидуни шарҳу баста маъқул бошад, мушоҳида намешавад, он гуна ки дар дигар мавридҳо ҳам ин хусусияти «Шоҳнома» равшан мушоҳида мегардад.

Фирдавсӣ дар аксари ҳолат созҳои барбат, танбӯр, бўк, чарас, карной (карнай), говдум, ной, табл, кӯс, қонун, нафир, чанг, санҷ, рубоб, рудро бо ҳамин номҳои тоҷикӣ васф намудааст, ҳол он, ки масалан дар он замон номи **барбат**ро дар саросари хилофат ба муродифи арабии **уд** баргардонида буданд. Созҳои дигари машҳур – чанг, най, рубоб (бештар тасвири Тӯрон), ҳамчунин, истилоҳоти маъмули ҳамон давра – ромишгар, рудзан, дастон, захма, бонг, сабздарсабз (номи оҳанги қадимӣ), рудсоз (ба маънои руднавоз) низ комилан ба забони тоҷикӣ зикр карда шудаанд. Шоир мафҳумҳо ва созҳои мусиқиро барои ифодаи матлабҳои гуногун истифода кардааст. Яке аз истилоҳи хеле маъруф, ки дар саҳифаҳои «Шоҳнома» дучор мегардад, ин «созанда» мебошад, ки дар аксари қулли сарчашмаҳои мусиқӣ ба маънои «навозандаи олоти мусиқӣ» (яъне навозанда) ба кор бурда шудааст. Чуноне ки маълум аст, то оғози асри ХХ дар Бухоро гурӯҳҳои ҳунармандони мусиқӣ – созандаҳо фаъолият мекарданд ва дар фазои фарҳангии пойтахти бузурги тоҷикон нақши хеле муҳим доштанд. Аҷиб аст, ки Фирдавсӣ ҳанӯз ҳазор сол қабл ба созанда ҳамчун «сароянда» ишора кардааст:

*Ки дар пардаи Зол буд бандае,
Навозандаи руду созандае.*

Яъне ӯ (ин банда) ҳам руд менавохт ва ҳам суруд мехонд ва маълум мешавад, ки дар ин маврид Фирдавсӣ миёни истилоҳи навозанда ва созанда (сурудгӯӣ) фарқият гузоштааст. Созандаҳои Бухорои Шариф низ асосан «сурудгӯӣ» буданд.

Фирдавсӣ дар достони Бахроми Гӯр қиссаи Орзуи чангзанро овардааст ва нақл мекунад, ки Орзу дар назди Баҳром нахустин оҳанги «Хурӯши муғон»-ро иҷро кардааст. Шоир ҳатто аз абрешим будани симҳои чангро маҳсус зикр намудааст ва мо имрӯз дақиқан метавонем гӯем, ки дар замони Фирдавсӣ симҳои чангро аз абрешим омода мекардаанд. Мусиқишиноси маъруф, доктори илмҳои санъатшиносӣ Аслиддин Низомӣ оид ба он ки то имрӯз торҳои чанги бузурги муосир – Арфа аз абрешим сохта мешавад, тавзеҳ медиҳад: «Маълум аст, ки торҳои абрешимӣ садои хеле мулоим ва гӯшнавоз доранд. Чанги бузурги муосир – Арфа, ки дар тамоми олам маъмул аст, то имрӯз торҳои абрешимӣ дорад» [6, 135].

Доир ба мавзуи баҳшида ба ҷойгоҳи мусиқӣ дар Шоҳнома, як нуқтаи хеле муҳимро набояд сарфи назар намуд, ки он ба маҳорати бадеии Фирдавсӣ дар мавриди тасвири образҳои манзараҳо бо истифода аз маъниҳои мусиқӣ дахл дорад. Умуман, маълум аст, ки истифодаи рамзҳо дар назми классикии тоҷикӣ форс яке аз воситаҳои хеле нишонрас ва пурмаъно ба ҳисоб меравад. Фирдавсӣ дар достонҳои «Шоҳнома», маҳсусан аз рамзҳои вобаста ба садобарории созҳои маъруф – табл, бӯк, нағора, кӯс, шайпур бо маҳорати бузург истифода намудааст. Масалан, шоир барои ифодаи рамзи оғози ҳарбу зарб ҳатман аз ишора ба садобарории кӯс – «Барбастанӣ Кӯс» (нағораи хеле бузург, ки рӯяш пӯсти гов мекашанд ва бо захмаҳои маҳсус мезананд) истифода кардааст. Чунон ки маълум аст, қабл аз оғози чанг кӯсҳои бузургро болои пилҳои чангӣ бор карда мебастанд ва аввалин садои пурғулғулаи он ишора ба сар карда шудани муҳориба менамуд:

*Чу бар кӯҳаи пил барбаст кӯс,
Ҳама осмон бар замин дод бӯс.*

Ё худ:

*Чу Дастон шуд оғоҳ, барбаст кӯс,
Зи лашкар замин ғашт чу обнӯс.
Дувум. рӯз ҳангоми бонги хурӯс,
Бубандем бар кӯҳаи пил кӯс...*

Ва баръакс, ҳолати натиҷагирӣ муҳорибаро низ Фирдавсӣ тавассути образи «нагунсор кардани кӯс» тасвир менамояд, яъне кадом ҷонибе, ки мағлуб гардад, дирафшаш пора ва кӯсаш сарнагун мешавад:

*Надиданд бар ҷой кӯсу дирафш,
Зи пайкор шуд дидаҳашон бунафш.
Нагун ғашт кӯсу дирафшу синон,
Набуд ҳеч пайдо рикоб аз инон.*

Фирдавсӣ дар мавриди дигар барои ифодаи рамзи мағлубият, ғавти лашкар ва мотами умум, ибораи «табли раҳил задан»-ро кор мефармояд ва шояд зери таъсири ҳамин гуна маънисозии шоир баъдтар, муаллифи «Зафарнома» – Шарафиддин Алӣ Яздӣ (асри XV) оид ба ҳодисаи пора кардани табли бузурги Амир Темур пас аз вафоташ нақл намудааст. Дар «Шоҳнома» «Табли раҳил задан», яъне хабари маргро баён намудан аст, пас бори дигар аён мегардад, ки Фирдавсӣ аз рамзҳои мусиқӣ зиёд ва бо маҳорат истифода намудааст. Аз ин ҳам бигзарем, ба мавзуи аслии пешгузашта баргардем, мебинем, ки Абулқосими Фирдавсӣ дар «Шоҳнома» дар ҳаёти халқ ва ҳар як фард мақоми бағоят муҳим доштани мусиқиро таъкид менамояд. Аз ин сабаб дар қуллӣ «Шоҳнома» мушоҳида менамоем, ки созандагону навозандагон дар тарбияи маънавии ҷомеа нақши муҳим дошта, дар радифи дигар арзишҳои фарҳангӣ мусиқиро низ як рӯки асосӣ мешиносанд ва дар борваргардидани ин ҳадафи худ аз истилоҳоти ин соҳа фаровон истифода менамояд.

Яке аз олотҳои мусиқӣ, ки дар «Шоҳнома» инъикос ёфтааст, карнай (карной) мебошад. Дар «Луғатномаи Деххуда» дар бораи карной чунин омадааст: «Нойи бузург, ки онро менавозанд ва ин мубаддал ба харной аст ва хар ба маънии бузург ва калон бисёр мустаъмал аст».

Дар муқоиса бо дигар асбобҳо, аз қабилӣ рубоб, чанг, ной ва барбат, Фирдавсӣ аз карнай пештар ишора кардааст, сабаби ин ҳолат, пеш аз ҳама, дар ҳадафи асар инъикос меёбад, зеро ки дар майдонҳои чангу набард ин асбоб мавриди истифодаи бештар будааст. Дар ду ҷилди «Шоҳнома» ин истилоҳ 36 маротиба истифода шудааст. Бояд зикр намуд, ки Фирдавсӣ истилоҳи мазкурро ба хотири риояи талаботи вазни арӯз дар сурати **каррной** истифода намуда, бо калимаҳои **ҷой, пой** ва ғ. ҳамқофия намудааст:

*Баромад зи дар нолаи каррной,
Саросар бичунбид лашкар зи ҷой* [1, с. 220].

* * *

*Ҳамон нолаи кӯс бо каррной,
Баромад хурушидани каррной* [1, с. 330].

* * *

*Баромад хурушидани каррной,
Таҳамтан ба Раҳи андаровард пой* [1, с. 156].

* * *

*Бифармуд Рустам ки то каррной,
Зананду бичунбанд лашкар зи ҷой* [2, с. 163].

Истилоҳи дигаре, ки дар «Шоҳнома» мавриди истифодаи зиёд дорад, ин **чанг** аст. Чанг сози қадимӣ буда, айни замон дар Осиёи Марказӣ, ба вижа дар Тоҷикистон ва Ёзбекистон яке аз соҳҳои маъмулӣ ба ҳисоб меравад. Сози чанг аз давраҳои қадим то имрӯз аҳаммияти худро гум накарда, бо мурури замон такмил ва ташаккул ёфта истодааст. Шоир барои суварнигорихояш аз ин истилоҳ бештар ба қор мегирад:

*Бизад чанг ворӯна деви сиёҳ
Дуто андар овард болои шоҳ* [1, с. 47].

* * *

*Майи нобу овози чангу суруд.
Ҳаме дод мар ошиқонро дуруд* [1, с. 112].

* * *

*Чи овози ною чи овози чанг.
Хурушидани бӯқу овози занг* [1, с. 362].

* * *

*Ҳама барбат шаҳр з-овои ҳиндидорой,
Зи нолидони барбату чангу ной* [1, с. 363].

* * *

*Сарояндае ин газал соз қард
Дафу чангу нойро ҳамовоз қард* [2, с. 11].

* * *

*Аз абрешими чангу овози руд.
Сароянда ин байтҳо месуруд* [2, с. 12].

Най низ дар «Шоҳнома» қорбурди зиёд дорад. Маълум аст, ки ҳар як миллат ва халқият сози дӯстдоштаи худро дорад. Дар фарҳанги мусиқии тоҷик маълумтарин соз най аст. Шодиву сурур, ғаму андӯхро маҳз най ифода мекунад.

Най сози мусиқии нафасӣ буда аз қадим дар байни мардуми ориёитабор маълуму машҳур аст. Най дар давоми вучудияти худ барои раванқ ёфтани мусиқии анъанавӣ ва қасбӣ нақши муҳимро бозидааст. Гузаштагонӣ мо, олимони барҷастаи мо шоирону классикии форсу тоҷик сози найро васф кардаанд ва оид ба он маълумоти дақиқе овардаанд. Абунасер Муҳаммади Форобӣ яке аз асосгузори илми мусиқии асримиёнагӣ, дар китоби худ «Китоб-ул-мусиқӣ-ал-қабир» (Китоби бузурги мусиқӣ) садои найро ба овози одам бисёр наздик

мешуморад ва дар «Маснавии маънавӣ»-и муттафакири бузурги тоҷик Мавлоно Чалолуддини Балхӣ (1207-1273) бо «Найнама» оғоз меёбад:

*Бишнава аз най, чун ҳикоят мекунад
В-аз ҷудоиҳо шикоят мекунад.*

Месазад таъкид намоем, ки дар «Шоҳнома» низ ин хусусиятҳои най инъикос ёфта, ҳамчун сози дӯстдоштаи мардуми ориёитаборон тасвир ёфтааст:

*Ҳола дошт бо бодаву ной буд,
Ба ҳар кунҷ Маҷлисорои буд [1, с. 373].*

* * *

*Ту ба офариниши писанда най,
Машиав тез чун парваранда ной [2, с. 392].*

* * *

*Бихондид Сухробу гуфт: Эй савор,
Ба захми далерон ной пойдор! [1, с. 295].*

* * *

*Аз овози абрешину бонги ной,
Суманчеҳрагон пеши Хусрав ба пой [2, с. 267].*

Сароянда – чунон ки дар боло таъкид намудем, Фирдавсӣ ҳанӯз ҳазор сол қабл ба созанда ҳамчун «сароянда» ишора кардааст, ки хеле ҷолиб мебошад. Истилоҳи сароянда ба маънои сурудхон, овозхон ва ҳофиз низ дар «Шоҳнома» қорбурд шудааст. Чунончи:

*Аз абрешин чангу овози руд,
Сароянда ин байтҳо месурӯд [2, с. 12].*

* * *

*Сухан чун барбар шавад бо хирад,
Равони сароянда ромии барад [1, с. 341].*

Ромишгар. Ин истилоҳ, ки мансуб ба шахси мусикидон аст, дар «Шоҳнома» қорбурди зиёд дорад. Бояд қайд намоем, ки дар замони муосир ромишгар камистеъмол буда, калимаи арабии мутриб бештар дар истеъмол аст. Вале мо дар «Шоҳнома» баракси ин ҳолатро мебинем, яъне калимаи форсии тоҷикии **ромишгар** серистеъмол аст. Чунончи дар байтҳои зер:

*Бузургон бо шодӣ биоростонд,
Мою ҷому ромишгарон хостанд [1, с. 63].*

* * *

*Зи ҳар ҷой ромишгарон хонданд,
Ту гуфти ҳама ҷон барафшонанд [2, с. 357].*

* * *

*Нишастанд бар тил ромишгарон,
Ниҳоданд ба сар ҳама афсарон [2, с. 359].*

* * *

*Май оварду ромишгаронро бихонд,
Ба хонандагон-бар дирам барифшонд [2, с. 374].*

Бӯқ – ҳамчун номи сози мусиқии нафасӣ, ки аз устухон ё филиз сохта мешуд, ҳангоми амалиёти ҳарбӣ истифодаи васеъ дошт. Дар «Шоҳнома», ки тасвирҳои зиёди майдони ҳарбу зарбро дорад, қорбурди зиёд шудааст. Чунончи дар ин байтҳо:

*Баромад хурӯшидони қаррной,
Ҳамон сонҷ бо бӯқу ҳиндидарой [1, с. 395].*

* * *

*Зи нолаи бӯқу бонги сипоҳ,
Ту гуфти, ки хуршед гум кард роҳ [2, с. 17].*

* * *

*Шабе бонги бӯқ омаду тохтанд,
Касеро нобуд орзу сохтанд [2, с. 148].*

Шайпур / Шойпурро низ ҳамчун номи сози нафасӣ, ки дар амалиётҳои ҳарбӣ истифода мешавад, дар «Шохнома» мушоҳида намудем. Чунончи дар байтҳои зер:

*Яке базмгоҳ аст гуфтӣ ба ҷой,
Зи шойпуру нолидани каррной [2, с.199].*

* * *

*Бигуфт ину овози шойпуру ной,
Баромад эдук зи пардасарой [2, с. 212].*

* * *

*Чу бархост овози шайпури ной,
Ба қалб-андарун шоҳ бигузид [2, с. 212].*

Ниҳоят, зарур аст, ки номи теъдоди зиёди жанрҳои мусикиро, ки Фирдавсӣ аз онҳо ёдовар гардидааст, зикр намоем, зеро дар риштаи минбаъдаи инкишофи ҳунари мусиқӣ ин намуд жанрҳо бо вариантҳои гуногун аз нав дучор хоҳанд гардид. Қабл аз ҳама бояд гуфт, ки баъд аз Рӯдакӣ шояд аввалин шуда маҳз Фирдавсӣ ба шарҳи истилоҳи суруд, сурудгӯӣ, суруд сохтан таваҷҷуҳи махсус зоҳир намудааст. Ӯ мушаххасан номҳои сурудҳои «Мозандаронӣ», «Разми Тӯрон» (суруди чанговарон), «Додофарид», «Бонг», «Вайло» («Вовайло»), «Вижагон» (суруди сарбозони Шопур), «Қаволи», «Хусравонӣ», «Паҳлавонӣ», «Офарини Бузург» (баъдан номи яке аз мақомҳои силсилаи Дувоздаҳмақом), «Нимрӯз», силсилаи «Ганҷ»-ҳо ва даҳҳо номҳои дигарро хеле бамаврид истифода намудааст.

Аз ишораҳои Фирдавсӣ метавон маълумоти нисбатан дақиқро оид ба маъмул будани ин ё он намуди суруд тарона, ё дигар жанрҳои мусиқӣ пайдо намуд. Масалан, Фирдавсӣ оид ба оташкадаи қадимии воқеъ дар шаҳри Балх бо номи «Навбахор» чунин тасвир меорад:

*Ба Балхӣ гузин шуд бар он Навбахор,
Ки оташпарастон бад-он рӯзгор.
Мар он хонаро доштандӣ чунон,
Ки мар Маккаро тозиён он замон.*

Ин қадар азиз доштани оташкада дар замони Фирдавсӣ, албатта, далолат ба он низ мекунад, ки дар ин оташкадаҳо шояд ҳамон замонаву ниёшҳои маъруфи қадимӣ иҷро карда мешуданд, яъне ин намуди оҳангҳо маъмул буданд. Дар ин маврид зарур аст, ки бори дигар аз навиштаҳои Наршаҳӣ дар мавриди Бухорои асри X маъмул будани сурудҳои силсилаи «Кини Сиёвуш», «Кини Эраҷ» ёдовар шавем, зеро ин ҷо бечуну чаро маъхазҳои асосии «Шохнома» ошкор мегардад.

Аз мушоҳидаҳои боло маълум мешавад, ки асри Сомониён дар таърихи санъати мусиқии халқӣ тоҷик яке аз даврҳои аз ҳама сермахсул, замони эҳё ва рушди суннатҳои асили қадимии миллӣ ва марҳалаи бунёд карда шудани пояҳои асосии фарҳангӣ, эстетикӣ ва эҷодӣ барои кулли анвои ҳунаро – наққошӣ, суханварӣ, мусиқӣ, меъморӣ ба шумор меравад. Месазад, ки дар ҳулосаи шарҳи фарҳанги мусиқии замони Сомониён аз суханони аллома Б. Ғафуров дар бораи моҳияти бузурги таърихии комёбиҳои фарҳангӣ, иқтисодӣ ва сиёсии давлатдорӣ Сомониён иқтибос биёрем: «Шароити фароҳам омадаи таърихӣ: барпо кардани давлати худ ва аз зулму ситами хилофати араб озод намудани мамлакат, муттаҳид гардидани халқӣ тоҷик ва ташаккули забони адабии ӯ; марказият ёфтани идораи давлат, ниҳоят робитаи васеи хоҷагӣ ва маданияи халқҳои Осиёи Миёна бо тамоми кишварҳои Шарқи наздик барои ба даст омадани ин комёбиҳо мусоидат мекард» [4, с. 388].

Аз баррасии кутоҳ метавон хулоса намуд, ки эҳё ва бунёди фарҳанги асил – ин нидои боҳашамати эҷодӣ-бадеии асри Сомониён, давоми садсолаҳои дигар барои рушди устуворонаи санъати каломии бадеъ, мутрибиву сарояндагӣ, ташаккули жанрҳои нави мусиқии Ҳирфай (масалан, силсилаи Дувоздаҳмақом ва баъдан Шашмақом), ҳамчунин барои рушди илми мусиқӣ нақши хеле муҳимми таърихро иҷро намудааст. Аз омӯзиши мавзӯ ба чунин хулоса омадем:

– мусиқӣ падидаи фарҳангиест, ки аз даврҳои қадим дар ҳаёти халқи тоҷик мақоми бағоят муҳим дошта, дар тарбияи маънавии ҷомеа дар радифи дигар арзишҳои фарҳангӣ рӯкни асосӣ маҳсуб меёфтааст. Аз ин ҷост, ки ин падидаи фарҳангӣ аз назари Фирдавсии бузург пинҳон намондааст ва ӯ дар асари безаволи худ истилоҳоти зиёди мусикиро ёд кардааст.

– таҳлилу баррасии истилоҳоти гуногуни соҳаи мусиқӣ, ки дар «Шоҳнома» омадааст, муаллифро ҳамчун донандаи бузурги таъриху фарҳангӣ бостонӣ, созандаи ормони мардумони эронитабор ва эҳёкунандаи он муаррифӣ менамояд. Фирдавсӣ дар тасвир ва шарҳи соҳаи мусиқии миллии тоҷикӣ арзишҳои миллиро мебинад, ки аз ҳар ҷиҳат ҷолиб мебошанд. Истилоҳоти аслии тоҷикӣ, ки бунёди забонро ташкил медиҳанд, соҳаи мусиқӣ низ як бахши муҳимми онро фароҳам меоваранд.

– тасвир ва шарҳи соҳаи мусиқӣ дар «Шоҳнома» комилан ба маълумоти осори илми мусиқииносии замони Фирдавсӣ ва асрҳои минбаъда мувофиқат менамояд, ки ин ҳолат «Шоҳнома»-ро ҳамчун сарчашмаи таърихӣ барои таҳқиқи саргузашти мусиқии мардумони Осиёи Миёна қабул намоем.

– ниҳоят метавон қазоват кард, ки ҷойгоҳи мусиқӣ дар «Шоҳнома» бузургу аҳамиятнок буда, маҳорати бадеии Фирдавсиро дар мавриди тасвири образҳои манзараҳо бо истифода аз маъниҳои мусиқӣ мушаххас мекунонад. Маълум аст, ки истифодаи рамзҳо дар назми классикии тоҷикӣ форс яке аз воситаҳои хеле нишонрас ва пурмаъно ба ҳисоб меравад. Фирдавсӣ дар достонҳои «Шоҳнома», махсусан аз рамзҳои вобаста ба садобарории соҳаи маъруф – табл, бӯқ, нағора, кӯс, шайпур бо маҳорати бузург истифода намудааст.

Ҳамин тавр, Фирдавсӣ, аз як тараф, барои пиёда соختани ҳадафи бузурги худ – баёни шукӯҳу шаҳомати тамаддуни Эрони Қадим аз калимаю истилоҳоти мансуб ба соҳаи мусиқӣ истифода намуда бошад, аз дигар тараф, истилоҳоти асили тоҷикиро ба воситаи асари худ зинда нигоҳ дошта, дар ин маврид сарчашмаи бозътимодро ба мо мерос гузоштааст.

Адабиёт

1. Абулқосим Фирдавсӣ. Шоҳнома. Ҷилди 1 // Ахтарони адаб. Ҷилди 3. – Душанбе: Адиб, – 480 с.
2. Абулқосим Фирдавсӣ. Шоҳнома. Ҷилди 2 // Ахтарони адаб. Ҷилди 4. – Душанбе: Адиб, – 480 с.
3. Азизӣ Ф.А. Асосҳои мусиқии классикии тоҷик. Китоби дарсӣ иборат аз ду қисм. – Қисми 1. Таърих. – Душанбе: Эр-Граф, 2021. – 400 с.
4. Ғафуров Б. Тоҷикон: таърихи қадимтарин, қадим, асрҳои миёна ва нав. – Душанбе: Дониш, 2008. – 689 с.
5. Қосимова М. Истилоҳоти қадимаи тоҷикӣ. Маълумоти мухтасар. – Душанбе: Сино, 2007. – 172 с.
6. Низомӣ А. Таърихи мусиқии тоҷик. Китоби дарсӣ. – Душанбе: Адабиёти бачагона, 2014. – 384 с.
7. Созҳои мусиқии тоҷик ва ҳунари сохташӯӣ. Мураттиб: Хуршед Низомов. – Душанбе: Сарредаксияи илмӣи энциклопедияи миллии тоҷик, 2012. – 120 с.
8. Ҳақимов Н. Истилоҳоти мусиқӣ дар «Шоҳнома»-и А.Фирдавсӣ. – Хучанд-2002.- 189с
9. Фарҳанги забони тоҷикӣ (аз асри X то ибтидои асри XX). Иборат аз ду ҷилд. – Москва: Советская энциклопедия, Ҷ. I. А – О. – 1969. – 952 с.; Ҷ. II. П – Ҷ. – 1969. – 952 с.
10. Шарифзода Х., Нарзикул М. Таърихи адабиёти тоҷик (аз оғози аҳди қадим то оғози асри XIII). Китоби дарсӣ барои донишҷӯёни муассисаҳои таҳсилоти олии касбӣ. – Душанбе: ТоРус, 2017. – 416 с.
11. Энциклопедияи адабиёт ва санъати тоҷик. Иборат аз се ҷилд. – Душанбе: Сарредаксияи илмӣи Энциклопедияи советии тоҷик, – Ҷ.1, 1988.– 571 с.; – Ҷ. 2, 1989. – 567 с.; – Ҷ. 3, 2004. – 551 с.
11. <https://m.facebook.com/story.php>

Анотатсия

Дар мақола истилоҳоти мусикие, ки дар матни асари бузурги Фирдавсӣ «Шохнома» вомехӯранд, таҳқиқ карда мешаванд. Дар он истилоҳоти мусиқӣ аз қабили унвонҳои асбобҳои мусиқӣ (1) – барбат, танбӯр, бӯк, чаррас, карной, гавдум, ной, табл, қонун, нофир, чанг, санҷ, рубоб, руд, навозандагон (2) – ромишгар, рудзан, истилоҳоти марбут бо шаклсозӣ дар асари мусиқӣ ва эргономикаи навозандагӣ (3) – дастон, чама, бонг, номи асарҳо ва жанрҳои мушаххас (4) «Сабз дар сабз», «Мозандаронӣ», «Разми Турон», «Додофарид», «Бонг», «Вайло» («Вовайло»), «Вижагон», «Қаввалӣ», «Хусравонӣ», «Пахлавонӣ», «Офарини бузург», «Нимрӯз», силсилаи «Ганҷ» ва дигар. Муаллиф дар асоси истилоҳоти дарёфта ба чунин хулоса меояд, ки Фирдавсии бузург донандаи амалияи мусикии замон, анъанаҳои мусиқӣ мебошад. Ӯ хусусан дар тасвир ва тафсири порчаҳои марбут ба образҳои мусиқӣ маҳорати баланд дорад. Тавсиф ва тавзеҳи асбобҳои мусиқӣ дар «Шохнома» ба маълумоти мусикишиносии замони Фирдавсӣ ва асрҳои баъдӣ қомилан мувофиқат мекунад.

Аннотация

В статье рассматриваются музыкальные термины, встречающиеся в тексте великого произведения Фирдоуси «Шахнаме». В нём рассмотрены музыкальные термины, обозначающие музыкальные инструменты (1) – барбат, танбур, бук, джарас, карной, гавдум, ной, табл, канун, нафир, чанг, сандж, рубоб, руд, музыкантов (2) – ромишгар, рудзан, музыкального формообразования и эргономики (3) – дастон, жама, бонг, названия конкретных произведений и жанров (4) – «Сабз дар сабз», «Мозандарани», «Разми Турон», «Додофарид», «Бонг», «Вайло» («Вовайло»), «Виджагон», «Каввали», «Хусравани», «Пахлавани», «Офарини Бузург», «Нимруз», цикл «Гандж» и др. На основе обнаруженных терминов, автор приходит к выводу о том, что великий Фирдоуси является большим знатоком музыкальной практики своего времени, музыкальных традиций. В изображении и толковании фрагментов с использованием музыкальных образов, он обладает высоким мастерством. Описание и объяснение музыкальных инструментов в «Шахнаме» полностью соответствует сведениям музыковедения времён Фирдоуси и последующих столетий.

Abstract

The article examines musical terms found in the text of Firdawsi's great work "Shahnameh". It includes musical terms such as the names of musical instruments (1) – barbat, tanbur, beuk, jarras, karnoi, gavdum, noy, tabl, qanun, nofir, chang, sanj, rubab, rud, musicians (2) – ramishgar, rudzan, terms related to the formation of a musical work and the ergonomics of playing (3) – doston, jama, bong, names of specific works and genres (4) – «Sabz dar sabz», «Mozandarani», «Razmi Turon», «Dodofarid», «Bong», «Vailo» («Vovailo»), «Vijagon», «Qavvali», «Pahlavoni», «Khusravoni», «Ofarini buzurg», «Nimruz», the cycle «Ganj» and others. Based on the terminology found, the author concludes that the great Firdausi was a connoisseur of contemporary musical practice and musical traditions. He is especially skilled in describing and interpreting passages related to musical images. The description and explanation of musical instruments in the «Shahnameh» fully corresponds to the musicological knowledge of Firdausi's time and subsequent centuries.

Калидвожаҳо: созҳои мусиқӣ, барбат, танбӯр, табл, қонун, нафир, чанг, санҷ, рубоб, руд, ромишгар, рудзан.

Ключевые слова: музыкальные инструменты, барбат, танбур, табл, канун, нафир, чанг, сандж, рубоб, руд, музыкант, рудзан.

Keywords: musical instruments, barbat, tanbur, tabl, qanun, nafir, chang, sanj, rubob, rud, musician, rudzan.

УДК 78.01+7.071.1 (092) (575.3)

**ВСТРЕЧА-БЕСЕДА
С КОМПОЗИТОРОМ ПАРВИЗОМ ТУРАБИ**

(11 декабря 2023 года, г. Душанбе)

Парвиз Тураби – современный таджикский композитор, впервые заявивший о себе в последние десятилетия прошлого столетия.

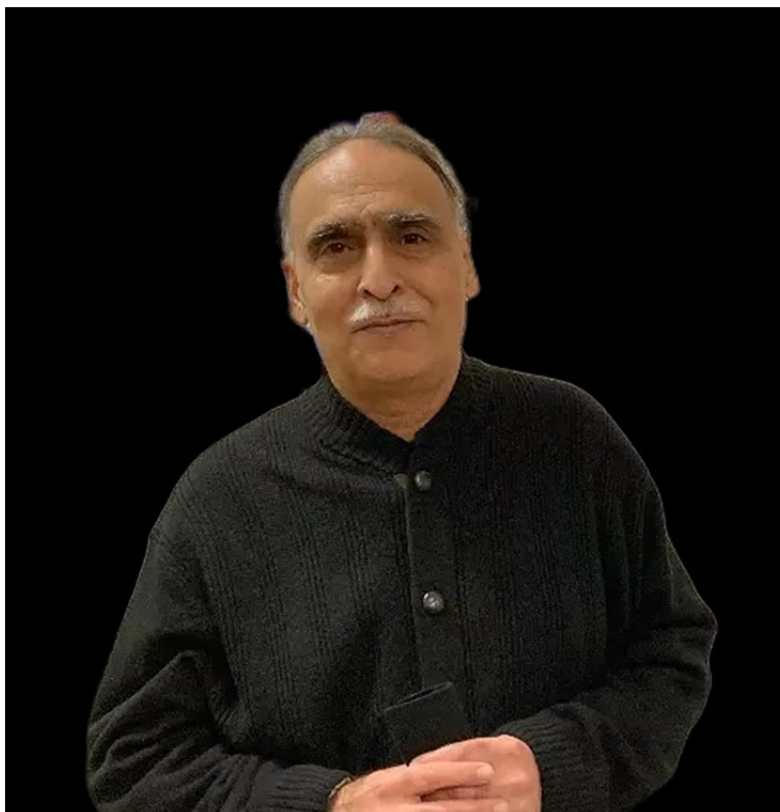


Фото 1. Парвиз Тураби, композитор.

В ноябре 2023 года ему исполнилось 60 лет. По предложению председателя СК Таджикистана Амирбека Мусозода, поддержке директора Таджикского академического театра оперы и балета им. С.Айни К.Ш.Сайфиддинзода, ректора Таджикской национальной консерватории им.Т.Сагторова, и.о. проф. М.Д.Достизода чествование юбилея было организовано в его родном городе Душанбе 6 декабря 2023 года.

Беседу ведёт музыковед Фарогат Абдукаххоровна Азизи:

- Ассалом алайкум, Парвиз Махмудович. Вас приветствую за круглым столом консерваторского журнала «Мутриб». Не могли бы Вы для начала рассказать нашим читателям, когда Вы уехали из Таджикистана, каковы были причины на это?

- Многие задают этот вопрос. Я хочу сказать, что я никуда не уезжал отсюда по большому счёту. Просто так сложились обстоятельства жизни, что в какой-то момент мне надо было быть в Москве. У меня болели родные. Надо было ухаживать за ними. Надо было помогать и т.д. Это первый момент. Второй связан с сугубо творческими моментами. Вопрос логистики, каких-то общений. Иногда оттуда, из Москвы, это делать удобно: это встречи, выступления, концерты, приглашают на беседы. В этом смысле любой творческий человек он принадлежит прежде всего своей стране.

- *Следовательно, Ваше физическое отсутствие в Таджикистане не изменило планов, целей и задач в творчестве? Вы просто облегчили себе условия, возможности.*

- Да. Там есть исполнители, оркестры. Именно возможности ... Но я участвую где бы то ни было как человек своей страны. Я не уезжал из Таджикистана. И у меня нет таких намерений. Здесь похоронен мой отец, здесь я вырос, получил в школе прекрасное образование, здесь я состоялся как человек, здесь меня принимали в Союз композиторов СССР (тогда). А сейчас буду чаще приезжать, сотрудничать. Но когда-нибудь я обязательно вернусь на свою Родину. У меня таджикский паспорт. У меня здесь дом. Мой родной дом. Мне здесь хорошо. Из родного дома уезжать неправильно, нехорошо.

- *Как Вы начинали свою учёбу?*

Расскажите, пожалуйста немного о своих школьных годах.

- Мои школьные годы связаны со школой, которая ныне является РСМШ им.Шахида. Восемь лет я учился на фортепиано у Клары Иосифовны Эпштейн. Потом перевели меня на теоретическое отделение. Я должен назвать двух педагогов, если брать музыкальный блок, сыгравших огромную роль в моей жизни в моей судьбе: Веру Владимировну Бороздину, моего педагога по теоретическим дисциплинам, тогда заведующую теоретическим отделением школы и Светлану Ашотовну Венеровскую по фортепиано. Они меня хорошо подтянули и по теоретическим предметам, и по фортепиано. Ведь педагоги разные бывают – играющими и неиграющими. Я помню был маленький класс. И Светлана Ашотовна садилась за инструмент и играла сложные этюды Шопена. Это всегда подстёгивает ученика, когда учитель показывает на примере игру на фортепиано.

В школе все педагоги были отличные. Тогда директором нашей школы был Миратулло Атоев. Мы его все очень любили. Школа была мощная, поскольку там ещё работали преподаватели, которые приехали из Москвы, Ленинграда, др. Школа была сильна и по общеобразовательным предметам. Эти предметы велись на очень хорошем уровне. В школе мы получали знания на очень хорошем уровне. Поэтому, когда я поступал в Гнесинку, у меня особых проблем не возникло.

Что касается собственно композиции, то на теоретическом отделении это был обязательный предмет. Директор вёл композицию для теоретиков, и я занимался тоже у него. В одиннадцатом же классе для поступления в вуз на специальность композиции мне понадобилось подготовиться более углублённо. И в течении семи-восьми месяцев я занимался с Фирузом Ходжиевичем Бахором. Он меня очень хорошо подготовил. К нему я приходил домой. Я Вам расскажу очень интересную историю. Это было в одиннадцатом классе к концу учебного года. Эта история, для меня очень значима. Фируз Ходжиевич мне сказал: приехал мой учитель. Мы сейчас сходим к нему. Я договорился. Послушаем твои сочинения. Но я хочу тебя предупредить, если он скажет, что заниматься композицией не надо, то ты лучше займись чем-нибудь другим. Я ценю его вкус, понятие. Я пришёл. Конечно, очень волновался, поскольку решалась моя судьба. Показал все свои сочинения. Фируз Ходжиевич был для меня авторитет, а его учитель – Юрий Григорьевич Тер-Осипов тем более. Когда я всё показал Юрий Григорьевич сказал: «Так, бери в руки ручку и записывай мой телефон в Москве адрес Как приедешь, позвони. И чтобы заходил ко мне». И я понял, что дорога открылась.

- *Он Вас благословил.*

- Да, благословил. Потом я понял, что для меня главным экзаменом было не поступление в институт, а вот это прослушивание. Но я понимал, что это ещё более ответственно.

- *Значит Вы поступали в институт уверенно? Вас уже поддержали, оценили.*

- Да, я очень благодарен ему. В годы учёбы я также часто обращался к нему, показывал свои произведения. И не потому что плохо учили в институте. Просто для меня было важно мнение этого Учителя с большой буквы.

Я хочу сказать всем тем, кто выбирает эту профессию, чтобы они на первое место ставили труд. Я очень много работал в школе, и по общеобразовательным предметам, и по музыкальным. Это очень много значит для достижения цели.

- *Расскажите, пожалуйста, подробнее о своём поступлении в институт.*

- Конечно, при поступлении в институт (Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных (с 2011 – Российская академия музыки) волнение было. Но после экзаменов, когда мы с дядей пошли в институт читать списки поступивших, у меня не было особых эмоций. Дядя, увидев меня, решил, что я не поступил. Он удивился почему я не радуюсь.

Радость – это что? Для меня радость это когда выигрываешь лотерею. А достигнуть своим собственными усилиями, трудом то, к чему стремился, вложил столько труда – это совсем другое ощущение. Я работал и это итог моей работы.

Тогда давали от республики направления. Иметь направление – это значило, что поступишь при минимальном наборе баллов. Со мной поступала девушка, имевшая направление. И она составляла мне конкуренцию, на одно место нас было двое. В результате, я прошёл по баллам, а девочка прошла по направлению. Конечно, при таком результате она должна была быть мне благодарной.

- У кого занимались Вы в Гнесинке?

- Для меня это сейчас особенно печальный момент. Моим педагогом по композиции был Алексей Львович Ларин и буквально перед концертом (в Душанбе, 6 декабря) пришло известие, что он скончался. Поэтому, выступая со сцены я отметил, что в какой-то мере, этот концерт посвящён и памяти моего дорого учителя. Он был великолепным педагогом. Тогда на кафедре композиции работали известные композиторы Н. И. Пейко (заведующий), А.А.Муравлёв, Г.А.Чернов. Они были не только педагогами, но и известными композиторами.

Полифонию нам вёл Генрих Ильич Литинский (у которого в своё время по композиции учился Тихон Хренников). Для меня было чудом учиться у такой величины. Чтение партитур нам вёл Фабий Евгеньевич Витачек – это последний из Гнесиных²⁰. Потрясающий педагог.

- Вам с педагогами повезло..

- Да, повезло. Да и спасибо родителям. Это была и школе и в институте шикарные педагоги. И всё, что я достиг в профессиональном плане это, в том числе и благодаря им.

- Советская образовательная система, в том числе музыкальная – наивысший образец умения выявить и развернуть во всю мощь способности и талант, выработать усидчивость и трудолюбие. И до сих пор таковой и осталась в нашей памяти.

В своём творчестве изначально вы отдавали предпочтение фортепиано?

- За годы обучения в институте были определенные требования – что-то вокальное, инструментальное, симфоническое. И там особых предпочтений не было. Мы сочиняли строго по требованиям. И экзамены тоже сдавали таким образом. В самом творчестве сочинения появляются по-разному.

Много зависит иногда даже и от случая. Ну, например, прекрасная скрипачка, супруга Беньямина Юсупова, которая приехала с ним в Душанбе после консерватории попросила меня написать что-нибудь для скрипки. И я сочинил Сонату для скрипки и фортепиано.

- Эта, которая прозвучала на концерте?

- Нет, другая. У меня несколько Сонат для скрипки и фортепиано. Здесь в Душанбе работала виолончелистка Зухра Садыкова. Она играла в оркестре оперного театра. Я написал для неё виолончельную Сонату. Позже я написал «Альбом для Камилы».

- А вот по этому поводу я замечу, что в композиторской музыке Таджикистана писать детские альбомы специально, с указанием конкретного имени ребёнка, вошло в традицию: Фируз Бахор, Заррина Мишакар, Вы...

- Да, для меня с одной стороны это традиция, с другой личное отношение. Я написал этот альбом для своей племянницы. Камила, дочь моей сестры-пианистки. К сожалению, она не пошла по музыкальной специальности. Её больше привлекла математика. Но, я думаю, что занятия музыкой были для неё полезными.

- Да, заниматься в детстве музыкой – всегда очень полезно. Ребёнок раскрывается, развивается. Я знаю много примеров этого тоже. Возможно даже и то, что именно

²⁰ Его мать Елизавета Фабиановна Гнесина-Витачек (1876-1953), четвёртая из сестёр Гнесиных

благодаря этим занятиям и выбрала она себе математику. Так или иначе, это остаётся богатством на всю жизнь.

Не вспомните, когда Вы приступили к сочинению симфонических жанров? Наверное, уже в годы учёбы?

- Дипломная работа в институте состояла из двух частей – камерная музыка и какое-нибудь большое симфоническое произведение. Председателем был Карен Хачатурян. Обычно такие экзамены принимали педагоги из консерватории, а наши принимали экзамен там, в консерватории. Это всё исполнялось, в том числе и симфоническим оркестром в большом зале Гнесинки при комиссии и публике. У меня была симфоническая поэма «Колыбель Авиценны». После я её доработал. И её шикарно исполнил Московский государственный симфонический оркестр.

К симфоническому жанру моё отношение было разным. В Душанбе сначала был филармонический симфонический оркестр – его не стало, остался только оркестр оперного театра. Потом какое-то короткое время по инициативе Т.Шахиди собирались и играли в оркестре «Гармония мира». Там было исполнено несколько моих произведений. В этом смысле, иногда опускались руки. Поскольку пишешь музыку, чтобы она звучала. А когда нет оркестра... Тем не менее, иногда приходит вдохновение и уже не думаешь об том, кто это будет играть, что будет... У меня достаточно много симфонических произведений – 2 симфонии, несколько симфонических поэм.

- У Вас есть подробный список Ваших произведений? Или где его взять? Пришлётте его? Нам нужны точные сведения о творческом багаже каждого таджикского композитора. К сожалению, нигде нет этих данных. Это важно и для написания учебников, и составления новых редакций справочников..

- Да, я пришлю. Сначала я приведу в порядок свой список. ... Как-то снимали фильм и попросили показать ноты. У меня мои ноты хранятся в большой коробке. И вытащил, поднял: «килограмм 15» музыки я написал... Вот и всё..

- Вести списки по опусам, я думаю важно для композитора, потому что в каждое произведение он вкладывает свою душу. И это определенное состояние вашей души на тот момент. Это очень важно.

- Да, я понимаю. Я и говорю, если хотите понять меня понять по-настоящему, слушайте мою музыку. Всё моё настоящее в моей музыке. А в жизни я могу быть разным...

- Вы обратились к поэзии позже... после музыки. Обычно, наоборот. Вроде того, что занимаются поэзией и когда трудно уже что-то передать словами, обращаются к музыке. Как это у Вас так получается?

- Я объясню. Я уже говорил о том, что в моей жизни был период, когда долго и тяжело болели мои родные – мама и тётя. Так получилось, что я один за ними ухаживал. Больше пяти лет моей жизни было отдано им. Это одна из причин почему я должен был быть в Москве. Было очень тяжело в плане того, что я не мог отойти хоть на минутку. Естественно, что не было времени на музыку.

- Вы герой!

- Но, по-видимому, творческое начало требовало своего выхода. И я иногда что-то писал и отправлял своим друзьям. И одна моя однокурсница оказывается собирала то, что я ей посылал. И когда она принесла мне где-то тридцать семь посланных мною ей стихотворений... Для меня это был как творческий выплеск, поскольку я не мог тогда заниматься музыкой.

- Это Вы таким образом выражали себя творчески ..

- Да, именно выражал. Сейчас здесь в Душанбе, акцент немного сместился, стали много говорить обо мне как о поэте. Вот сейчас здесь много говорят о моей поэзии. Но я композитор, а не поэт. Я не считаю себя поэтом. Я профессиональный композитор. А стихи... Скажем так, это мои зарифмованные мысли. Кому нравятся, кому-то даже очень нравятся.

По большому счёту, для меня не важно мнение людей – и когда меня хвалят, и когда меня ругают, я очень спокойно отношусь, потому что есть две принципиальные вещи: первое мне не стыдно за то профессиональное созданное мною в музыке. И у меня планка, которой я

придерживаюсь; второе – для меня неважно мнение людей хвалят они меня или нет. Но мнение близких мне людей конечно не безразлично. Это имеет определенное значение. Вот в музыке для меня важно мнение тех, кого я ценю. Например, мнение Юрия Григорьевича Тер-Осипова для меня всегда было важным. Поэтому я приносил ему сочинённое, играл, показывал.

- Я же подумала о традиции, которая существует у нас таджиков веками. Исторически в нашей культуре не было отдельных специальностей создателя музыки и исполнителя музыки. Наши поэты почти все играли на инструменте, пели. Если кто-то был исполнителем (певцом или инструменталистом), он и становился сочинителем музыки. Поэтому в контексте традиционной таджикской музыки говорят о триединстве. А иногда сюда же присоединяют поэта.

Получив приглашение, я шла на Ваш концерт с ожиданием, поскольку прежде я мало слышала Ваших произведений.

Разрешите, немного выскажу моих мыслей. Современных композиторов я бы поделила на два типа. Первый максимально информативен в том плане, что в своё произведение старается ввести как можно больше действия и информации. А Вас бы я отнесла ко второму типу. Вы композитор состояния. Произведения Ваши монодраматургичны. Им свойственна однотематичность. Тема может звучать в разных контекстах на разных стадиях драматургии, но она воспринимается уже по-другому. Вы погружаете слушателя в музыку. Да. И хотя Ваше образование западноевропейское (академическое). Но эта школа. Вы там научились многому. В том числе и технике сочинительства. А по натуре, стилистике, композиторскому почерку Вы восточный философ.

- Я должен сказать, что Вы очень тонкий музыковед. Вы попали в точное определение – состояние, это ключевое слово. Вот в стихах я люблю тоже определенное состояние.

В этом смысле я очень люблю Гио Канчели, которого знают и по киномузыке, у него потрясающие симфонии. На меня Канчели производит сильное впечатление. Он погружает человека в определенное эмоциональное состояние. Даже есть случаи, когда по прослушивании его музыки, я садился за сочинительство.... Конечно, я пишу свою музыку. Но вдохновила меня его музыка.

- Да, он выдающийся композитор. А какое его создание Вас сильно потрясло?

- Его действие «Музыка для живых». И это случилось совершенно случайно. В студенческие годы нам давали такие отношения, с которыми мы могли подойти к администратору и нам давали какие-то контрамарки, чтобы можно было попасть театр.

- У нас назывался абонемент.

- Да. Он действовал во все театры кроме Большого. Туда было очень трудно попасть. И вот однажды, когда гастролировал Тбилисский оперный театр, мы с друзьями пошли, с надеждой, что нас пустят в Большой. Каюсь, честно говорю, больше нам было интересно посмотреть Большой театр – сцену, стены.... Давали Канчели «Музыка для живых». И когда мы в это погрузились.. Совершенно потрясающе! Я помню, мы обсуждали потом. И оказывается при возвращении каждый из нас про себя умолял, как бы никто не заговорил. Мы хотели оставаться в том состоянии как можно дольше. Эту музыку трудно определить по жанру – там и опера, и балетные вставки, со стилизацией оперы буфф внутри, оратория... И всё это так мастерски драматургически сплетено. И самое главное она погружает в такое состояние, имеет такое сильное эмоциональное воздействие..

У меня как-то брали интервью. И я сказал музыка – это возможность приблизиться к богу. А музыка Канчели в этом смысле имеет огромное воздействие. После я всегда искал Канчели. Всё, что мог приобрёл. Его симфонии я слушал много-много раз и слушаю до сих пор.

А вообще я слушаю очень много разной музыки.

Да, для меня в музыке очень важно состояние. Я хорошо знаю всякие техники, в том числе и авангардные – пуантилизм, додекафонию, серийность. Но я могу использовать это только как краски, но ни как самоцель.

- Фируз Ходжиевич – большой знаток этих техник. В сложные годы конца 80-х – 90-х он вёл предмет «Современная музыка», снабжая его богатым музыкально-иллюстративным

материалом из собственной библиотеки. Он шёл пешком (общественный транспорт не ходил), нёс все пластинки в своём большом портфеле. И не переставал делать это даже когда было сильно жарко или, наоборот был снег, лил дождь...

- Нет. Этому нас учили уже в институте. С Фирузом Ходжиевичем мы занимались подготовкой в институт. Там была другая задача. Важно было иметь вокальное, инструментальное произведения, др. При поступлении все приходили с огромной кипой за пазухой. Вытаскивая оттуда свои произведения показывали сидящим педагогам. А у меня была тоненькая папка. И тогда меня спросили, а что же Вы не показываете?

Вступительный экзамен также состоял из нескольких частей. Нам давали тему. Распределяли нас по классам. Давали 2 часа времени. Надо было написать вариации. Во второй – показывали свои сочинения. Третья часть – это собеседование.

- Коллоквиум. Общий уровень проверяется. Такой экзамен был только у музыковедов и композиторов.

- Да, могли спросить о чём угодно. И не только по музыке. Четвертая – диктант. Тут у меня проблем вообще не было. У меня абсолютный слух. Потом отдельно сдавали фортепиано. А в последнюю очередь – общеобразовательные предметы. Ну мы отклонились немного.

- Как раз-таки и нет. Всё это очень важно, поскольку показывает ваш путь вхождения в высокое искусство музыки. При наличии вашего трудолюбия со школьной скамьи, Ваших отличных природных музыкальных данных, Вы вошли в профессиональную музыку очень достойно. Это Ваш путь – честный, добросовестный. По-моему, очень важно, как можно раньше начать осознанный труд, когда знаешь зачем ты это делаешь, для какой цели.

А теперь попросила бы Вас рассказать о своих родителях.

- С удовольствием. Мой отец Махмуд Тураби. Он работал переводчиком на радио, иновещании. Радио Душанбе на фарсоязычные страны. Тогда вся информация приходила из Москвы и это переводилось, а потом передавалось. Папа часто работал без выходных.

Мама Роза Аминовна Асадуллаева. В Москве работала в минфине. Когда с отцом приехала в Душанбе и мы родились. Папа сказал ей заниматься детьми. И она действительно занималась нами. Сейчас понимаю какой это подвиг. Она перестала работать, жила для нас. Когда я пошёл в школу для меня в кредит купили фортепиано. А через три года пошла в ту же школу сестра Парвина. И чтобы мы не мешали друг другу, для неё купили ещё один хороший инструмент. Отец у меня был такой авторитет, что достаточно было сказать ему двух-трёх слов и всё становилось понятно. У мамы было одно-два платья, но у нас дома было два инструмента. Я играл в одной комнате, а в другой сестра. А мама на кухне всю эту какофонию слушала.

Отец рано ушел. Я был единственный мужчина в семье. И когда мне говорят, что я герой, что смотрел за мамой. Я так не считаю. Для меня это никакой не подвиг. Для меня это самые счастливые годы в том плане, что себя хорошо ощущаешь, когда можешь отдать долг родителям. И я хоть чуть-чуть смог помочь.

Я всегда говорю, мои родители жили для нас. Родители, учителя – это очень важно в жизни.

- Да, вернёмся к школе. Я знаю, что Вы определенный период преподавали в школе. У Вас не было такого, когда Вы писали для учебного репертуара?

- В школе я работал совсем небольшой период. После института меня призвали в Армию, в Амурскую область, на танковую учебу. А я ехал и думал какой из меня танкист. Я честно полтора года отслужил. Вернулся в Душанбе. Надо было определиться с работой. И Вера Владимировна Бороздина посоветовала мне прийти в школу. Там одна преподавательница ушла в декрет. Была очень сложная нагрузка – сольфеджио, гармония. Причём 10-е – 11-е классы и 1-е – 2-е. Многие выступавшие сегодня на моем концерте и солисты, и сидевшие в оркестре, когда-то учились у меня. Мне было это безумно приятно. В старших классах ещё помнили меня учеником этой школы. Тогда в школе был шикарный ансамбль скрипачей под руководством Рауфа Рафиковича Сангинова. Я не знаю сейчас он есть или нет.

- Да, сейчас такой ансамбль тоже есть в этой школе. Рауф Рафикович вёл ансамбль до самого своего ухода. А сейчас ансамблем руководит скрипач Махмуд Рауфович Сангинов, его сын.

- Я помню я сочинил для этого ансамбля произведение. Моя работа в школе продолжалась недолго. Тогда Т.Шахиди вёл по ТВ программу по классической музыке и к тому моменту по каким-то причинам он уходил оттуда. Вместо себя рекомендовал меня. Вот таким образом я попал на телевидение. И работал там долгое время от комментатора музыкального до главного редактора музыкальных передач.

- В какие годы это было?

- 1988-2008 годы.

- Как называлась передача?

- Сначала «Музыка и современность». Потом «Панорама музыкальной жизни». Потом были отдельные портреты, отдельные передачи. Мы организовывали разные концерты. Но больше эстрадные. Потому что это было более интересно для публики, чем классическая музыка. Мы делали и камерные концерты, встречи. Помню передачу с Рустамом Дулоевым. И с Адхам Халиков был здесь, и мы делали с ним передачу. Мы старались это развивать. И хочу сказать, руководство всё это поддерживало.

В общем я начал работать на телевидении. А потом начались все эти сложные события. Всё видел, всё пережили мы вместе с молодыми тогда моими коллегами. Но мы продолжали работать.

- Вы работали на телевидении в самое сложное время. Я помню эти передачи. Они были очень содержательны.

Раз в неделю была передача. Иногда два раза в неделю, так как организовывали ещё и концерты.

- Вчера я рассказывала своей подружке о Вашем концерте. Она живёт сейчас в Америке. И она помнит, как Вы преподавали им в старших классах. На вопрос что она помнит о Ваших занятиях, она говорила о хороших занятиях, прекрасном педагоге, Вашей глубокой интеллигентности, в общем у неё остались самые хорошие воспоминания. Но она ещё рассказала, что особенно к нему приставали девочки. Они писали ему письма, посвящали стихи и вкладывали ему в журнал...

- Да, были письма. Да, записки писали. И немало их было. Да, к тому времени у меня ведь не было педагогического опыта. А нам в Гнесинке давали высокие знания. Я хотел делиться этими знаниями, хотел им передать их. Не то, чтобы зверствовал. Я хотел их подтянуть. Потому что даже, если я и говорил о том, что наша школа была хорошей, но на первом курсе я ощущал некоторую нехватку знаний, например, по полифонии. У нас же не вёлся этот предмет. Кстати, после я вёл в нашей школе полифонию. Не знаю после меня остался этот предмет или нет.

- По-моему, сейчас нет этого предмета в школе.

- Да, на первом курсе я пытался нагнать какие-то свои пробелы. И не в силу того, что были плохие педагоги. Этих предметов не было в школе. А педагоги наши школьные были все хорошие, сильные. Учеников же своих я подгонял. Они у меня хорошо писали трёхголосные диктанты к выпуску. Мало того, задания были такие: транспонируем и поём один голос, а играем два. Я ставил плохие оценки. А тройки не давали им возможности получать стипендию. Ведь в нашей школе как в училище давали стипендию с 8 класса. Это были небольшие деньги, но всё же. И я говорил, ну что-нибудь ответьте, чтобы я Вам четвёрку с большим минусом поставил. Потом до меня дошло, что не всем это понадобится, не все ставили такую планку. Кому-то, наверное, это не нравилось. И я сбавил оборот. Ну я думаю, что никто на меня так сильно обижен не был.

- В Вас меня поражает Ваше осознанное отношение ко всему. Вы знаете, почему Вы это делаете. Мне очень понравилась Ваша искренность к Таджикистану, учителям, родителям. В Вас очень устойчиво постоянство в чувствах. Мне думается, что это свойство здорового во всех смыслах человека, здорового и духовно, и физически.

Наша консерватория делает первые шаги. Вы помните сколько усилий приложил Талаб Сатторов для открытия этого вуза. Структурно мы оформились. У нас есть три конкретных факультета со множеством отделений, оркестры, оперная студия, хор, ансамбли и даже диссертационный совет. Я думаю все, кто рад этому, захочет быть соучастником в ещё большем обогащении консерватории. Он будет напоять её и знаниями, и творчеством. Я выражу мнение своих коллег, если скажу, что о Вас и обо всех композиторах, уехавших по разным причинам за рубеж, таджикские музыковеды хотят знать больше, подробнее. Вы – таджикский композитор. Кто-то начинал как композитор Таджикистана, представлял определенную страницу в развитии таджикской музыки. И всё это вместе история нашей музыки. А она очень богата.

В нашей истории был советский период. Благодаря этому Таджикистан имеет и Союз композиторов, и симфоническую музыку, и оперу, и балет, консерваторию. В целом мы примкнули к мировой музыке. И сейчас важно сохранить всё это. Не потерять. Я думаю это одна из главных задач консерватории. И поэтому любой композитор может вложить что-то очень ценное.

Мы пережили очень сложный процесс. Ведь недавно мы были свидетелями того что, когда начинается какой-то хаос, вместо того, чтобы держать свой участок в порядке, некоторые лезут в большую политику или, пользуясь хаосом, вытворяют такие дела, ой-ой-ой! Конечно, это нездоровый признак человека.

А вот когда остаётся в своей профессии. И, если по каким-то причинам уехав, возвращаясь находит опять своих друзей, учеников, организывает концерт. Словом, проявляет себя на том же поприще, это очень ценно. Вы должны знать и помнить, что Вас здесь ждут всегда. Потому что здесь не хватает вашего творчества, вашего вклада, вашего присутствия. Например, в подготовке кадров-композиторов.

У нас был такой композитор Шухрат Аиуоров. Он приехал из Москвы и прожил здесь в Душанбе всего 10 лет.

- Да, это очень печальная история.

- А сколько он сделал! Он успел сделать очень многое. Он многих воспитал, скорее даже втянул в эту специальность. Пусть это было только начало. Всего его учеников из школ поступило в консерваторию 30 человек. Четверо из них проучились по специальности композиции. Другие – на разных отделениях. А ведь до Шухрата Аиуорова наше отделение композиции пустовало.

- Я с вами согласен. Да, это очень важный момент.

- В становлении консерватории есть доля каждого работающего или проработавшего в ней. И знайте, Вашего сотрудничества здесь не хватает. Очень приятный момент говорить с Вами. И я не люблю спрашивать про планы. Я считаю, что это очень индивидуально.

- Вы не любите спрашивать, а я не строю планов. Я благодарю за каждый день.

Вот о прошедшем концерте. Его организовал Амирбек Мусозода. Мы с ним говорили. Концерт состоялся благодаря Союзу композиторов Таджикистана, Театру оперы и балета, консерватории. Конечно это вдохновляет.



Фото 2. Амирбек Мусозода и Парвиз Тураби.

Я оставил свои ноты, партитуры в библиотеках Союза композиторов, оперного театра. Несколько лет назад мне стало безумно приятно, когда на концертах фестиваля «Бахористон» играли мою скрипичную сонату (С. Кашкарова (солистка) и Н.Обидова (концертмейстер).

Про юбилей мне предлагали и в Москве. Но я посчитал, что это нужно провести в Таджикистане. И я это ценю. Я совершенно не понимаю людей, которые уехав, плохо говорят про Таджикистан. Для меня это очень болезненно. Где бы не играли мою музыку я говорю – я таджикистанец.

- После Вашего концерта я говорила с Дильбар Хикматовной Хакимовой. Оказывается, Ваша сестра Парвина была её ученицей. Я её поздравила, потому что на сцене были все её ученики: Бехруз Сайфиддинов, Рафика Сангинова, Хосият Олимова, Парасту Саодатова. Она выдающаяся пианистка, выдающийся педагог.

- Да, посмотрите, все на концерте были из консерватории. А Вы говорите о становлении. А ведь как они играли. Это и есть будущее консерватории Таджикистана. А какое отношение у них к музыке. Вот Цовидон Хасанов – гиджакист. Он за очень короткий срок выучил наизусть это крупное произведение.

- Да, было очень уютно, было заметно очень хорошее отношение исполнителей к Вам. В принципе, это тоже Ваша заслуга.

- Те, кто был на сцене очень сильные ребята. Они и есть будущее. Движение есть в деятельности консерватории. Само открытие консерватории – это уже здорово! И Талаб Сатторов действительно многого добился тогда, решив этот вопрос. Но так создано, что для нас это дело всей жизни, хотя для истории это миг. А ведь как много значит этот миг!

И как здорово, что это предложение было поддержано самим Президентом Таджикистана, уважаемым Эмомали Рахмоном. А ведь какое было время сложное. А теперь вот ещё создан и Президентский симфонический оркестр.

- Да. Но теперь, самое главное вложить в его функционирование большой смысл, содержание и пользу для Таджикистана. То же самое касается и консерватории, и оперного театра, любого института профессиональной музыки.

При открытии консерватории, мы с Талабом разрабатывали основные документы – устав, положение и др. И помню каждую стадию. В этом активное участие принимал и Махматкул Давлатов. Они тогда очень дружили. Талаб Сатторов очень настаивал на эстрадном факультете.

- А он бы прав. Появилось столько певцов, инструменталистов.

Когда меня назначили главным редактором на телевидении. Я собрал ребят и говорю: «Я был среди вас. Сегодня меня назначили на эту должность. Но я не дам мусор в эфир. Не пушу». И идея Талаба об эстрадном факультете это направление этой отрасли к профессионализму. В любом деле важен профессионализм. Со временем всё это восстановится. Когда я поступал в Гнесинку эстрадного факультета ещё там не было. А потом открыли и возглавлял его Иосиф Кобзон.

Профессионализм востребован во всём. Вообще в Советском Союзе была выстроена система, если ты не член Союза композиторов, то ты не композитор. Чтоб тебя признали композитором, нужно было быть членом СК. А чтобы стать им нужно окончить музыкальный вуз, иметь профессиональное образование, иметь серьёзные произведения. Для поступления в Союз композиторов нужны были рецензии, которые просто так писать никто не будет. В общем это был серьёзный процесс. И на этом пути отсеивались случайные люди. Это хорошо. Потому что попадали только профессионалы. Это не критика. Но это нужно сохранять.

Когда я работал на ТВ приходил ко мне один гаишник просился в эфир. Я послушал эту фонограмму. Там ничего не было. Я не пропустил. Через несколько дней на собрании наш председатель Сайф Рахим сильно возмущался тому, что гаишник, остановив его машину, стал спрашивать почему ему не дают выступить по ТВ, стал просить решить вопрос его, попасть в эфир. Он поднял меня, спросил. Я ему сказал, что там ничего нет. Вот так держать, не пропускать. Не важно, гаишник или кто, но, если там нет ничего, не надо пропускать.

- Эту личность в Таджикистане все помнят и любят. За день до Вашего концерта в выставочном зале Института изобразительных искусств и дизайна была выставка Сабзали Негматовича Шарифзода, посвящённая Сайфу Рахиму Афарди. Очень интересная выставка.

- Я схожу, обязательно посмотрю.

С Акаи Сайфом мы работали хорошо. Он хотел сделать новое ТВ. Тогда многих и многое он поменял. Меня назначил главным редактором. Я был в его команде. Я это очень ценю. Он искренне хотел изменить наше телевидение. Но время было очень сложное.

- Вы были сейчас на ТВ?

- Да, меня приглашали на интервью, передачи. Но сейчас это совсем другое. Много студий. Я горжусь, что все мои друзья, мои коллеги, с кем я начинал, сегодня уже считаются специалистами с большим стажем и опытом: Носир Саидов, Сухроб Алиев, Парвиз Юсупов, др. Мне они не просто друзья. Они были со мной рядом, когда у меня отец умер. Поддержали.

- Чем хотели бы Вы сейчас заниматься? Не хотите работать с ТВ?

- У меня есть ютубканал, я выставляю свои произведения. Сейчас я хочу писать музыку. Очень хочу сочинять музыку. А если будут играть, буду счастлив. Я оставил свои партитуры.

- Желаю Вам больших успехов в композиторском творчестве!

Спасибо за беседу.

УДК 7.071.1+78.02 (092) (575.3)

Зоя Таджикова.

СУЛАЙМОН ЮДАКОВ В ТАДЖИКИСТАНЕ

*(Эта статья была написана к 100-летию со дня рождения композитора
и напечатана в газете «The Bukharian Times», №755, 2016 г.)*

Автор музыки гимна Республики Таджикистан Сулаймон (Соломон) Юдаков начал свой творческий путь в Душанбе, где он получил своё первое всенародное признание. Но жил он в Душанбе недолго, примерно с 1940 по 1948, а по другим источникам, с 1943 по 1948 годы.

В начале 40-х годов прошлого столетия, когда в 1940 Союз композиторов Таджикской ССР был организован [2, с.99] в основном из числа приехавших в республику композиторов, среди которых Сергей Баласанян, Александр Ленский, Самуил Урбах, Л. Бирнов, Л. Степанов, В.Пушков, М. Вольберг, Книппер, одной из главных задач была подготовка кадров из числа местной национальности. Именно в эти годы и приехал ненадолго в Душанбе композитор С.Юдаков.

Тогда Сулаймон Юдаков был ещё студентом Московской консерватории, где он учился на кафедре композиции в классе композитора и педагога Р.М.Глиэра. Однако, после окончания 3-го курса консерватории (1941), в связи с началом Великой Отечественной войны, он вынужден был оставить учебу и возвратиться в Ташкент, откуда он был направлен на учебу в Москву. В том же году он приезжает в Душанбе. Здесь он знакомится с выдающимся поэтом Абулкасимом Лахути. Их творческий союз становится знаковым и плодотворным. Уже первая песня Сулаймона Юдакова на слова Абулкасима Лахути «Бародарон» сразу же обретает большую популярность и в том же году издаётся в переводе на русский язык Ц.Бану [1, с.121]. Ежедневно, ранним утром, после позывных республиканского радиовещания, звучала эта патриотическая песня, призывая народ к победе над гитлеровским фашизмом. Позже, в 1946 году, мелодия этой песни и легла в основу гимна Таджикской ССР на текст Абулкасима Лахути.

С наступлением периода перестройки и распадом СССР, как государства, бывшие союзные республики обретают независимость, а вместе с ней и необходимость иметь свои государственные символы – герб и гимн. В этой связи было решено создать новый гимн Республики Таджикистан. Был объявлен конкурс на лучший гимн. Некоторые предложения были опубликованы в республиканской газете в виде нот с текстом. Во всех образцах присутствовал высокий профессионализм и свойственная этому песенному жанру гимничность, торжественность, патетичность. Но не было в них той мелодической привлекательности и той близости к таджикской народной музыке, которая присутствовала в музыке гимна Сулаймона Юдакова. Она стала настолько любима таджикским народом, что путём всенародного голосования в 1992 году (по другим данным – в 1991-ом) было принято решение утвердить гимн Республики Таджикистан с музыкой Сулаймона Юдакова на слова народного поэта Гулназара²¹.

Живя в Душанбе, Сулаймон Юдаков сочетал творческую работу с деятельностью в Таджикской государственной филармонии в качестве художественного руководителя. Он писал песни, романсы, камерно-инструментальную музыку, делал обработки таджикских народных песен. Большую известность получают его романсы «Афсонаи дил» (стихи Абулкасима Лахути) и «Хабиби ту манам» (стихи Хабиба Юсуфи). В те же годы он написал песню «Эй, бадахшанка моя», которая сразу обрела популярность и многими считается народной [3, с.79].

²¹ Слова и поныне горячо любимого великого таджикского поэта Лахути не соответствовали лишь по своей военной тематике. Это и послужило причиной замены поэтического текста Гимна.

Этот факт – красноречивое доказательство того, насколько музыка Сулаймона Юдакова тесно связана с музыкальными традициями таджикского народа.

Надо особо отметить, что в то время популярности песен Сулаймона Юдакова в Таджикистане способствовала незабвенная Раъно (Рена) Голибова, Народная артистка Таджикистана, певица уникальной одарённости. Казалось, только она могла так блистательно воспроизвести присущий этому композитору стиль музыки, его ритмически шаловливо-темпераментный пульс, мелодическое изящество. Благодаря её безмерному таланту и мастерству песни Сулаймона Юдакова обретали крылья и получали неизменный отклик в народе. О пении Раъно Голибовой очень точно говорил композитор Ёкуб Сабзанов: «Замин мечумбиду аз замин олов мебаромад» («Земля содрогалась и пылала огнём»)²². Она была первой исполнительницей песни «Эй, бадахшанка моя», а позже, и первой исполнительницей другой песни Сулаймона Юдакова – «Гардам ман зи рақсиданат, эй духтаре» («Восхищён я танцем твоим, о девушка») на стихи Мирзо Турсунзода. Яркая, игриво-танцевальная мелодия в сочетании с доходчивым поэтическим текстом мгновенно зазвучала в устах народа. И в 1953 году эта песня была исполнена многотысячным многонациональным хором молодёжи на таджикском и русском языках на Первом республиканском празднике песни, который проходил на столичном стадионе имени Фрунзе.

Творчество Сулаймона Юдакова принадлежит к музыкальным культурам таджиков и узбеков. Для него названия «Узбекистан» и «Таджикистан» только географические. Он жил в музыкальной сфере всего этого региона. Генетически он связан со своими музыкально одаренными предками, которые бережно храня свои традиции, культуру и религию, на протяжении более 2000 лет одновременно «впитывали» музыку народов, среди которых они жили. Это была огромная персоязычная территория Среднего Востока и Центральной Азии. Он говорил на языке, который сложился у евреев, населявших эту огромную территорию (бухаро-еврейский диалект таджикско-персидского языка). Неслучайно его первое юношеское произведение – «Персидская сказка» для флейты и фортепиано было обращено к персидскому поэтическому фольклору и воплощено в музыке, пронизанной характерными интонациями и ритмикой этой древней культуры. Он прекрасно знал таджикско-персидскую классическую поэзию. Недаром так популярен был его романс на слова Алишера Навои «Басанда аст» («Довольно»). Он пишет музыку к фильмам. Среди них музыка к фильму «Коваи оҳангар» («Знамя Кузнеца», режиссёр Борис Кимёгаров) по мотивам одной из поэм бессмертного «Шахнаме» великого Фирдавси. Образ Хаджи Насреддина, мудреца, острослова, шутника из фольклора таджиков и узбеков, воссоздан в его комическом балете «Найрангҳои Насриддин» («Проделки Насреддина»). А «Рақси тоҷикӣ» («Таджикский танец», включая «Восточный» и «Арабский») отдельно написан им и включен в партитуру «польского» варианта его оперы «Найрангҳои Майсара» («Проделки Майсары») [3, с.26].

В музыке Сулаймона Юдакова присутствует обостренный пульс искрящейся, светлой, радостной, оптимистичной, наполненной безудержным юмором жизни. Не потому ли его комическая опера «Найрангҳои Майсара» была так восторженно принята и в Узбекистане, и в Таджикистане и стала классикой, известной далеко за пределами Центральной Азии? Можно с полной уверенностью сказать, что композитор Сулаймон Юдаков внёс свою, «юдаковскую» – неповторимую и уникальную – *интонацию* в музыкальные культуры таджиков и узбеков.

²² Кстати, Рена Галибова и такой же превосходной первой исполнительницей многих песен Ёкуба Сабзанова.

Литература

1. Абулкасим Лахути. Братья. Патриотическая песня. // Оборонные и лирические песни и марши, 1941 – С.121
2. Летопись музыкальной жизни Советского Таджикистана (1919-1945). // Музыкальная жизнь Советского Таджикистана (1919-1945). Вып.1. Отв. ред. Н.Х.Нурджанов. – Душанбе: «Дониш», 1974. – С.99.
3. Сулейман Юдаков. Музыка на все времена. Сб.ст. Составители В.З.Плунгян и Б.Р. Бабаев. – Ташкент: Издательство Национальной библиотеки Узбекистана им. А. Навои, 2016. – С. 79.

Аннотация

Шахсияти Сулаймон Юдаков дар муносики композитории Тоҷикистон қабл аз ҳама бо муаллифии Суруди миллӣ (Гимн)-и РСС Тоҷикистон ва имрӯз Ҷумҳурии Тоҷикистон маъруф аст. Муносикишиноси тоҷик ба саҳифаҳои на он қадар айёни ғабӯлияти ин композитор, вале вобаста ба муносики композитории тоҷик равшанӣ меандозад.

Аннотация

Личность Сулаймона Юдакова в композиторской музыке Таджикистана известна прежде всего его авторством Государственного гимна Таджикской ССР и сегодня Республики Таджикистан. Таджикский музыковед проливает свет на неосвещенные по ныне страницы творчества этого композитора, связанные с таджикской композиторской музыкой.

Abstract

The personality of Sulaymon Yudakov in the composer music of Tajikistan is known primarily for his authorship of the National Anthem of the Tajik SSR and today the Republic of Tajikistan. The Tajik musicologist sheds light on the still unexplored pages of this composer's work related to Tajik composer music.

Калидвожаҳо: суруди миллӣ, Абулкасим Лохутӣ, Сулаймон Юдаков, Раъно Ғолибова, суруд, муносики композитории тоҷик, «Найрангҳои Майсара», «Рақси тоҷикӣ», балет, опера.

Ключевые слова: гимн, Абулкасим Лахути, Сулаймон Юдаков, Раъно Ғолибова, песня, таджикская композиторская музыка, «Проделки Майсары», «Таджикский танец», балет, опера.

Key words: anthem, Abulqosim Lohuti, Sulaymon Yudakov, Rano Gholibova, song, Tajik composer music, «The Tricks of Maysara», «Tajik Dance», ballet, opera.

Наим Ҳақимов,
номзади илмҳои санъатишиносӣ

МУСИҚИИ СУННАТИИ ТОЧИК

Қисми II. Таснифи созҳои мусиқӣ

Созҳои мусиқии халқи тоҷик таърихи басо қухан, бештар аз 4500-сола дошта, на танҳо дар шаҳру ноҳияҳои мамлакат, балки дар маҳалҳои тоҷикнишини ҷумҳуриҳои ҳамсоияи Ўзбекистон (Бухорову Самарқанд, Сурхандарёву Фарғона), Қирғизистон, Қазоқистон, Афғонистон паҳн гаштаанду ривочу равнақ меёбанд [13; 14; 4; 6].

Созҳои мусиқӣ ғайр аз сарвати моддӣ будан, бо маданияти маънавии халқ зич алоқаманданд, зеро дар давоми ҳазорсолаҳо онҳо дар худ таҷрибаи ҷамъиятиву таърихи таҷассум намудаанд. Самараи фаъолияти моддӣ, илмӣ ва бадеии халқ бо назария ва шаклҳои мутараққии тафаккури эҷодӣ дар пайвастагӣ тараққӣ намудаанд.

Халқи тоҷик аз давраҳои қухантарин бисёр намудҳои созҳои мусиқиро дар фаъолияти мусиқии худ истифода бурдааст. Ин созҳои мусиқӣ аз ҷиҳати шаклу ҳаҷм ҳархела буда, дар тури ҳазорсолаҳо барои офаридану ихтирои навҳои гуногун, маҳфуз доштани анъанаҳои созофарӣ меҳнати чандин насл хунармандону устодон сарф гаштааст. Яке аз хусусиятҳои созҳои мусиқии мардумӣ, касбии анъанавӣ ва классикии тоҷик дар он аст, ки онҳо ҳам аз ҷиҳати сохт ва ҳам аз ҷиҳати акустикӣ дар маданияти мусиқӣ сайқал ёфта, мукамал гаштаанд.

Аҳамияти маданияти мусиқӣ дар ҳаёти иҷтимоии халқи тоҷик иртиботи он бо расму оинҳои мардумӣ водор менамояд, ки мо созҳои мусиқиро пайвастагӣ бо баъзе тарафҳои ҳаёти маданияту маънавии халқ баррасӣ кунем. Маҳз чунин тарзи муносибат ба фарҳанги ғании халқи тоҷик дар вобастагӣ бо мадрақҳои мардумшиносӣ ва эҷодиёти халқ кӯмак мерасонад.

Тасниф ва тавсифи созҳои мусиқии муосири тоҷик аз ҷумлаи он масоилест, ки дар раванди омӯзиши созҳои мусиқии муосир ба миён меояд ва то ҳол мавриди таҳқиқи ҷамаҷонибаи илмӣ қарор нагирифтааст. Ҳангоми таснифи созҳои мусиқии муосири тоҷик, мо асосан ба принципҳои акустикӣ таъна намуда, баъзе ҷиҳатҳои сохти созҳои мусиқӣ, услубҳои навозиш ва паҳншавии онҳоро ба инобат гирифтаем.

Омӯхтани созҳои мусиқии муосири тоҷик метавонад маданияти мусиқиро аз ҳар ҷиҳат бой гардонад, зеро мавҷудияти бисёр намудҳои онҳо ва равияҳои санъати ромишгарӣ дар маданияти гуногунҷанбаи мусиқӣ, агар аз як тараф, шаҳодати дар ҳаёт будани анъанаҳои суннати мусиқии тоҷик бошад, аз тарафи дигар, созҳои мусиқӣ ҳуҷҷатҳои таърихии ривочу равнақи санъати мусиқӣ ва анъанаҳои навозандагӣ мебошанд. Бояд қайд намуд, ки созҳои мусиқӣ ҳамчун меъёри нафиси тафаккури мусиқӣ аз равандҳо ва хусусиятҳои инкишофи фарҳанги мусиқии тоҷик шаҳодат медиҳанд.

Дар таҳқиқи созҳои мусиқии тоҷик мо низоми таснифи Э. Хорнбостел ва К. Заксро истифода мебарем²³. Дар он созҳои мусиқӣ дар асоси *сарчашмаи садо* ва *хусусияти садобарорӣ* ба гурӯҳҳо ҷудо мегарданд. Созҳои мусиқии имрӯзаи тоҷик дар ин асос чунин тасниф гаштаанд:

I. **Созҳои мусиқии худсадодиханда (идиофонҳо)**. Ин гурӯҳи созҳои мусиқии муосири тоҷик, агарчи аз ҷиҳати шакл ва намуд гуногунранг аст, лек асоси садодихии онҳо худ маводи созҳои мусиқӣ мебошанд, яъне танай ин намуди созҳо пас аз зарба ва ё ба ҷунбиш омадан садо

²³ Системаи Хорнбостел-Закс – ин низоми радабандӣ оид ба созҳои мусиқист, ки аз тарафи мусиқшиносии австрияӣ Эрих Моритс фон Хорнбостел (1877-1935) ва мусиқшиносии немис Курт Закс (1881-1959) коркард шудааст. Нахустин бор ин радабандӣ соли 1914 дар Маҷаллаи этнологӣ (*Zeitschrift für Ethnologie*) муаррифӣ гардидааст. Ин низоми радабандӣ дар бисёр мамлакиҳои аврупоӣ, ИМА, Русия, Тоҷикистон ҳамчун асосӣ қабул шудааст. Ба ҳайси меъёрҳои асосии низоми радабандӣ Хорнбостел ва Закс дуторо интихоб намудаанд – *сарчашмаи садо* ва *хусусияти садобарорӣ* (*Тавзеҳоти муҳаррир*).

медиханд. Ин гурӯҳи созҳои мусиқӣ аз маводи ҳархела (филиз, устухон, чӯб, санг ва ғайра) сохта мешавад. Созҳои мусиқӣ аз қабилӣ санҷ, чаррас, занг, зангӯла, қошук, қайроқ ва ғайра мансубанд. Созҳои худсадодихандаи тоҷикиро дар навбати худ боз ба ду гурӯҳ тақсим намудан мумкин аст:

- чангӣ – чангқовуз, қобуз, чанг (лабчанг);
- зарбӣ (қайроқ, занг, тос, зангӯла (бозубанд, дастбанд, гарданбанд, камарбанд, пойбанд, занчир, чалочил, қошук, чӯбак, коса, тол, нахчирак, санҷ, сафоил, тув, мера (мурмурак), сапил, шона, асо ва ғайра).

Созҳои мусиқии худсадодиханда намудҳои зиёд доранд, ки дар байни онҳо: чалочил (чулчула), харрас (зангӯлаи посбонон), шақшақа, чӯбак, ташт (тоси калони мисӣ, лаган, тағора), санҷ (ду табақчаи филизии доирашакл) мавқеи хосро ишғол менамоянд.

II. Созҳои мусиқии зарбӣ (мембранофонҳо). Асоси садодихии ин гурӯҳи созҳои мусиқии муосири тоҷикро созҳои мусиқии бо пӯст хичозонида ташкил медиҳад, яъне садо бо воситаи зарба ба пӯсти кашида (мембрана) алоқаманд аст. Дар ин намуди созҳои мусиқӣ ба пӯсти кашида зарбаро бо дастон, ангуштон ё чӯбдастаҳои махсустарошида ё аз чармбурида мезананд.

Созҳои мусиқии зарбӣ: дол, чиндаул, дойра, даф, таблак, нағора, духул, хум (кӯзаи калони гилӣ (сафолӣ), хунба (хуми калони аз гил ё чӯб сохташуда), табл, табурок (табли майда, ки дар киштзорҳо барои рамонидаи паррандагон мезананд), инчунин созҳои мусиқии сипоҳиён: довул, чиндаул, кӯс, нағора ва ғайра) дар таърихи фарҳанги мусиқии тоҷик саҳми басо бузургро гузоштаанд.

III. Созҳои мусиқии торӣ (хордофонҳо). Сарчашмаи садо – тори кашида мебошад. Ин гурӯҳи созҳои мусиқӣ ба ду гурӯҳ тақсим мешавад:

- тории зарбӣ;
- тории камонӣ.

Дар гурӯҳи аввал садо ба воситаи «чанг задан» ба тор бо воситаи дасту нохун ба миён меояд: қонун, думбрак, дутор, рубоб, рубоби бадахшонӣ, кумрӣ, рубоби қашғарӣ, танбӯр, тор, сетор, чортор, панҷтор, баландмуқом, баландзиком.

Созҳои мусиқии камонӣ – садо бо воситаи камонча ба даст оварда мешавад: ғичак, сато, камонча, қобуз [12].

Сохтани созҳои мусиқӣ гуногун аст. Масалан, сози мусиқии дутор дорои ду шакл аст: дутори кофта, дутори қабурға. Ва аз лиҳози намуд: дутори калон, ним дутор, думбрак.

Сози мусиқӣ ғичак, ки сози камонӣ мебошад, гуногуннамуд аст: ғичаки чоркунча аз қуттии филизӣ; ғичаки қабурға – косахонаи он аз қабурғачаҳои чӯбин тайёр мешавад; ғичаки кофта – аз чӯби яклухти тут тайёр мешавад; ғичаки чавз – аз чормағз ва ғайра. Инчунин, ғичакҳоро мувофиқи торҳои онҳо тасниф намудан мумкин аст: дутора, сетора, чортора, панҷтора, шаштора, ҳафттора, ёздаҳтора. Дар ин созҳои мусиқӣ садо бо воситаи камонча (ғӯлакчаи хурд), ки он бо мӯйҳои асп хичозонида шудааст, бароварда мешавад. Масалан, ғичаки сетора аз созҳои мусиқии чамъовардаи А.Эйхгорн дастаи кӯтоҳ ва танаи куррашаклро дорад, тордони соз бо кандакорӣ оро дода шудааст. Дарозии сози мусиқӣ 910 мм. Ба ин гурӯҳи созҳои мусиқӣ рубоби камонӣ, қобуз ва ғайра ворид мешаванд.

IV. Созҳои мусиқии нафасӣ (аэрофонҳо). Сарчашмаи овоз – сутуни ҳаво дар лӯлаи сози мусиқӣ мебошад. Ба ин гурӯҳ созҳои мусиқии шаклан гуногун ва садобарориашон мухталиф ворид гаштаанд:

- созҳои найшакл: най, ғаравнай, сарбознай.
- созҳои забонақдор: сурнак, тутак, қўшнаӣ, сурнай, балабон ва ғайра;
- созҳои нафасии дорои лабгир: карнай, шайпур, бўк, шох ва ғайраро дар бар мегирад.

Ба ин гурӯҳ созҳои мусиқии гуногун, аз қабилӣ хуштаки посбон, пишпишак (сози мусиқии атфол, ки дорои 1-2 сӯроҳӣ барои садо аст), чормағз, мусиқор (беша, шамома), найи чӯпонӣ (тутак, тутик, филун), тута (тутак, тутик), ғачир-най (аз устухони болҳои уқоби даштӣ –

ғачир сохта мешавад), найи биринчӣ (найи сарғини биринчӣ – сарбознай), яғочнай (найи сарғини чӯбин), сурнак (сози мусиқии аз қамиш, якзабона), қўшнаӣ, балабон (дудук) ва ғайра ворид гаштаанд. Дар ин гурӯҳ созҳои мусиқии шох, тута, турум (созҳои нафасии филизӣ – Қаротегин), созҳои мусиқии басо қухани филизӣ тоҷик: шайпур, сур, карнай (рост, шикаста, харнай) ва дигар созҳои мусиқӣ мавқеи муҳимро ишғол менамоянд.

Дар омӯзиши ҳаматарафаи созҳои мусиқии тоҷик таҳқиқи мавзуи созҳо дар ҳаёти ҷомеа, хусусияти амалии онҳо дар оинҳои мардумӣ, анъанаҳои созгарошӣ, инчунин омӯзиши истилоҳҳои мусиқӣ мусоидат менамоянд.

Дар омӯзиши созҳои мусиқии тоҷик коллексияи созҳои мусиқии тоҷикон ва дигар мардумони Осиёи Марказӣ, ки дар охири асри XIX – аввали садаи XX (солҳои 1908-1914) аз тарафи олимони мардумшинос, шарқшинос, инчунин, намояндагон ва кормандони маъмурияти рус, ки дар Туркистон ва Бухоро аз охири асри XIX чамъ оварда шудаанд, имрӯз дар осорхонаҳои Федератсияи Русия: Осорхонаи ба номи Пётри I дар назди Пажӯҳишгоҳи мардумшиносии Академияи илмҳои Русия (ш.Санкт-Петербург) ва Осорхонаи марказии фарҳанги мусиқии ба номи М.И. Глинка (ш.Москва) маҳфузанд, бебаҳоанд. Дар ниғаҳ доштани созҳои мусиқии тоҷик А.Ф. Эйхгорн, И.И. Рочинский, К.Н. Росет, А.А. Самойлович, И.И. Зарубин ва дигарон саҳми арзанда гузоштаанд.

Дар таҳқиқи созҳои мусиқии муосири тоҷик, алалхусус солҳои 30-50-ум, омӯхтани хусусиятҳои созҳои мусиқии дар устохонаҳои Тоҷикистон тарошида, ки дар Осорхонаи Марказии фарҳанги мусиқии ба номи М.И. Глинка (ш.Москва) маҳфузанд: най (№529), дутор (№ 420), танбӯр (№ 575), рубоби бадахшонӣ (№ 1016), ғичак (№191), чанг (№581) ва ғайра хеле заруранд [9].

Солҳои 30-юм қуллӣ созҳои анъанавии тоҷик «созҳои мусиқӣ-нафасӣ, торӣ ва зарбӣ – примитивӣ» ҳисобида шуданд [5, с.306; 15.]. Меъёри асосии чунин табақабандии созҳои мусиқӣ мутобиқ будан ё набудани онҳо барои иҷрои асарҳои мусиқии аврупоӣ буд. Дар ин асос, барои дар созҳои мусиқии тоҷик иҷро намудани асарҳои оҳангсозони аврупоӣ ва гузаронидани таҳсил ба системаи нотавӣ, мебоист созҳои мусиқии тоҷикро ба он мутобиқ менамудем, яъне зарурати такмили созҳои халқӣ ба миён омад. Барои амалӣ намудани омӯзиши мусиқӣ бо тарзи нотавӣ нахуст созҳои мусиқии танбӯр, дутор, тор, най ба системаи мусиқии аврупоӣ мувофиқ карда шуданд [3].

Ин нуқтаи назар дар нашрияҳои ин солҳо чунин ташреҳ дода мешавад: «Оркестр яковоза буд, навозандаҳо нотаро намедонистанд ва аз рӯи шуниданашон менавохтанд. Аз ҳамин сабаб асарҳои мушкили композиторони шуравӣ, алалхусус классикии рус ва хоричӣ, ба барнома дохил карда намешуданд» [8, с.32]. Бо пешниҳоди омӯзгори Техникуми мусиқии Хучандшаҳр ба номи А. Лохутӣ – В. Шарф соли 1932-юм омӯзиши санъати мусиқӣ дар созҳои миллии тоҷик ба системаи нотавӣ гузаронида мешавад. Яқоя бо омӯзгорони техникуми мусиқӣ Х. Назаров ва Д. Айрапетянс омӯзиши созҳои мусиқии миллии дар созҳои танбӯр, дутор, тор, най ба системаи мусиқии аврупоӣ гузаронида мешавад [2]. Аз 1 январи соли 1933 таҳсил дар омӯзишгоҳи мусиқии Хучандшаҳр аз тарзи анъанавии омӯзиш ба тарзи аврупоӣ, яъне ба системаи нотавӣ гузаронида мешавад. Дар ин асос, барои дар созҳои мусиқии тоҷик иҷро намудани асарҳои композиторони аврупоӣ ва гузаронидани таҳсил ба системаи нотавӣ, созҳои мусиқии тоҷикро мебоист ба ин система мутобиқ намуд, яъне созҳои халқии тоҷик ба раванди азнавсозӣ дучор гаштанд.

Барои гузаронидани омӯзиш ба системаи аврупоӣ асос аввали солҳои 30-юм китобҳои нахустин, аз қабилӣ «Дарси дутор» [16], «Дарси танбӯр», «Дарси тор» аз тарафи устои техникуми мусиқии Хучандшаҳр В.Шарф иншо гардиданд. Омода сохтани китобҳои махсуси омӯзиши созҳои мусиқии миллии мутобиқи системаи аврупоӣ барои ривочи санъати навозандагии муосири тоҷик аҳамияти калон дошт. Ин китобҳо аввалин таҷрибаи таълифи дастурҳои махсус барои созҳои мусиқии миллии дар Осиёи Марказӣ буданд. Чунин тарзи омӯзиш ва тарбияи навозандагон тавассути таълиф ва наشري китобҳои махсус барои сози мусиқӣ то имрӯз дар бештари кишварҳои Шарқ анъана гаштааст.

Тачрибаи такмили созҳои мусиқӣ ва навиштани китобҳои махсус барои омӯзиши созҳои мусиқӣ дар пажухишгоҳи илмӣ-таҳқиқотии санъатшиносии Ўзбекистон мавриди муҳокима қарор гирифт. Дар хулосаи ин муассиса қайд карда мешавад, ки китобҳои В. Шарф дар омӯхтани санъати иҷрокунандагӣ дар созҳои мусиқии миллӣ бо тарзи нотавӣ аҳамияти муҳими илмӣ ва амалӣ доранд. Маърузаҳои В. Шарф ва мусиқишинос Н. Миронов оид ба методикаи таълим дар созҳои мусиқии миллӣ ба Кумитаи илм пешниҳод карда шуд [10; 11]. Гузаштан ба системаи нав, таълифи китобҳо барои созҳои мусиқии халқӣ, ки ба системаи нотавӣ таъсия менамуд, барои ба усули нотавӣ гузаронидани омӯзиши созҳои мусиқии анъанавӣ, масъалаи «такмили» созҳои мусиқии миллӣ ва мутобиқии онҳоро ба системаи нотавӣ ба миён овард.

Барои бартараф намудани костагиҳои дар соҳаи фарҳанг вучуд дошта, баланд намудани сатҳи намоишномаҳо ва фаъолияти бадеӣ ва эҷодии театр Комиссариати Халқии Тоҷикистон қарори махсусро аз 9 июни соли 1936 «Оид ба Театри давлатии ба номи А. Лоҳутӣ» қабул менамояд. Дар қарори мазкур оид ба ҷорӣ сохтани саводи мусиқӣ, ташкил намудани оркестрҳои созҳои халқӣ ва симфонӣ, балети миллӣ ва хор суҳан меравад.

Моҳи августи соли 1940-ум, маъмурияти омӯзишгоҳи мусиқӣ таҳти сарвари директори омӯзишгоҳ Хусаинов, бо гурӯҳи муаллимони омӯзишгоҳ шартнома оид ба навиштани «Мақтаби тор» имзо менамоянд. Мувофиқи шартнома муаллимони омӯзишгоҳ П.Краветс, Н.Пономаренко ва Д.Айрапетянс китоби «Мақтаби тор»-ро таълиф мекарданд, ки асоси онро оҳангҳои тоҷикӣ ва дигар халқҳои СССР ташкил менамуд. Маъмурияти омӯзишгоҳи мусиқӣ ҳалли масъалаи маблағгузориро ба зиммаи худ гирифт. Ҳаққи қалами муаллифон бояд пас аз қабул гаштани «Мақтаби тор» аз тарафи комиссияи Мудирияти корҳои санъат дар назди Шӯрои Комиссарони Халқии РСС Тоҷикистон ва дуруст намудани норасоӣҳои он пардохта мешуд. Китоби «Мақтаби тор» соли 1940-ум аз тарафи Т. Ҳасанов ба забони тоҷикӣ тарҷума гашт ва омодаи нашр гардид [17]. Соли 1944-ум аз тарафи муаллими омӯзишгоҳи мусиқӣ А.Т.Шафран китоби махсуси таълимӣ «Мақтаби танбӯр» иншо мегардад, ки он ҳам нашр нагардид.

Сарвари омӯзишгоҳи мусиқӣ Т. Ҳасанов баҳри тайёр намудани китоби махсуси таълимии «Дарси рубоб» барои 4 соли таълим, бо омӯзгорони омӯзишгоҳ В.Кахиани ва Д.Айрапетянс шартнома имзо намуд. Китоб асосан то ба имзо расидани шартнома тайёр гашта буд. Аммо ин иқдоми аз ҷиҳати илмӣ-методӣ хеле дурбинона аз тарафи сарварони фарҳанг – Мудирияти корҳои санъат назди Комиссариати Халқии РСС Тоҷикистон дастгирӣ наёфт.

Барои гузаронидани дарсҳои махсуси фардии мусиқӣ аз тарафи омӯзгорон тақлиф шуд, ки китобҳои махсус оид ба ҳар таҳассус навишта шавад. Тайёр намудани адабиёти махсус барои ансамблҳои созҳои миллӣ яке аз дастовардҳои калони омӯзишгоҳи мусиқӣ буд. Китобҳои махсус барои созҳои миллии тоҷик, монанди «Мақтаби дотор», «Мақтаби танбӯр», «Мақтаби тор» аз тарафи муаллими омӯзшгоҳ В.Шарф, «Мақтаби тор» аз тарафи устодон П.Краветс, Н.Пономаренко ва Д.Айрапетянс, «Мақтаби танбӯр» аз ҷониби А. Шафран, «Дарси рубоб» аз тарафи Г.Кахиани ва Д. Айрапетянс, «Маҷмӯаи сурудҳои тоҷикӣ» барои фортепиано ва най аз ҷониби мудири шӯъбаи таълимии омӯзишгоҳ Г.Кахиани тартиб дода шуданд [1; 7].

Ба системаи нотавӣ гузаштани мусиқии тоҷик тарафҳои мусбат ва манфии худро дошт. Аз ҷиҳатҳои мусбати ин раванди таърихӣ чунин дастовардҳоро қайд намудан мумкин аст:

- ба системаи нотавӣ гузаштани маданияти мусиқии муосири тоҷик ба маҷмуан омӯхтани анъанаҳои кӯҳани мусиқии тоҷик мусоидат намуд;
- сабт ва коркарди маводи мусиқии мардумӣ ва классикӣ, таҳқиқоти илмӣ дар соҳаи мусиқашиносӣ оғоз ёфт;
- баъзе намудҳои мусиқии мардумӣ ва классикии тоҷик бо тарзи нотавӣ сабт гаштанд;
- дигаргунсозии созҳои мусиқии тоҷик бо роҳи ташкил намудани устохонаҳои махсуси созтарошӣ, лабораторияҳои этнографӣ ва дигар ҷорабиниҳои илмӣ оғоз ёфт;
- системаи махсуси таълимӣ – мақтабҳои мусиқӣ, омӯзишгоҳҳо ва мақтабҳои олиии бадеӣ, инчунин муассисаҳои фарҳангӣ ва дастаҳои гуногуни эҷодӣ, сохтори давлатии фарҳанги мусиқӣ: филармония, театрҳо ба миён омаданд;

- заминаи илман таҳқиқ намудани таърих ва назарияи муסיқии тоҷик гузошта шуд.

Аммо ин раванди таърихӣ тарафҳои манфии худро низ дошт, яъне ба системаи нотавӣ даровардани асосҳои муסיқии тоҷик бисёр проблемаҳои илмӣ-назариявӣ ва амалиро вобаста ба дигар гаштани сатҳ ва сифати низоми овозии анъанавии муסיқии тоҷик ба миён овард:

- мутобиқ намудани соҳҳои муסיқии мардумӣ ба системаи аврупоӣ ба дигар гаштани системаи овози муסיқии анъанавии тоҷик оварда расонд, ки ба муסיқии анъанавии тоҷик ва санъати иҷрокунандагии он таъсири манефӣ расонид;

- қабул намудани системаи муסיқии аврупоӣ, асосҳои назариявии он пардабандии анъанавиро дар соҳҳои муסיқии тоҷик куллан дигар намуд. Пардабандии нав ба системаи аврупоӣ мутобиқ гашта, дар соҳҳои муסיқии мардумӣ на танҳо асоси дигар гаштани низоми овозии анъанавӣ гашт, балки боиси аз байн рафтани хусусиятҳои хосаи муסיқии миллӣ гардид;

- муסיқии суннатӣ тоҷикро аз сабку услубҳои маданияти иҷрокунандагии анъанавӣ то андозае дур сохт;

- мутобиқ намудани соҳҳои миллӣ ба системаи аврупоӣ, «такмили» соҳҳои муסיқӣ ба сохтани соҳҳои муסיқии нав: рубоб-прима, ғиччак-алт, ғиччак-бас, ғиччак-контрабас ва ғайра оварда расонд;

- истифодаи асарҳои муסיқии аврупоӣ дар раванди таълимӣ ва дар репертуари дастаҳои навташқил боиси аз байн рафтани бисёр самтҳои маданияти муסיқии тоҷик гардид.

Бо итминон гуфтан мумкин аст, ки баъди такмили соҳҳои муסיқӣ барои иҷрои асарҳои композиторони аврупоӣ аз бештари соҳҳои миллӣ фақат намуди зоҳирӣ боқӣ мемонду бас, ботини ин соҳҳо, яъне хусусияти ифодаи садоӣ, интонатсияҳо ва ғайра куллан дигар мешуданд. Он соҳҳои муסיқие, ки раванди «такмил», яъне дигар намудани чавҳари онҳо – хусусиятҳои овозии онҳо мураккаб буд, ба доираи соҳҳои муסיқии фарҳанги навин ворид нагаштанд. Бо дигар гаштани арзишҳои муסיқӣ, маҷмуи умумии муסיқии тоҷик, системаи тадрису тарбия, истифодаи соҳҳои муסיқӣ дар амалияи муסיқии навин ин соҳҳои муסיқӣ дар канор мемонеданд ё тадричан аз байн мерафтанд. Як қатор соҳҳои муסיқии миллии тоҷик чун танбӯр, сурнай, карнай, балабон, найи сарғин, рубоби бадахшонӣ, қобуз, ғиччакҳои дутораву сетора, панҷтораву шаш-, хафт-, ёздаҳтара, соҳҳои тории муסיқӣ: сетору панҷтор, шаштору нӯхтор ва ғайра ба ин идда шохид шуда метавонанд.

Гурӯҳи дигари соҳҳои муסיқӣ, ки дар муסיқии касбии ҳарбӣ мавриди истифода буданд, аз қабилӣ санҷ, зангӯла, духул, чиндавул, нағора, карнай, сурнай, шайпур, бўқ, нафир ва ғайра низ аз байн рафтанд, зеро муҳити истифодаи онҳоро оркестри нафасии зарбии аврупоӣ иваз намуд.

Бо «такмили» соҳҳои муסיқии суннатӣ усули омӯзиши аврупоӣ ташаккул ёфт, ки ба хусусиятҳои ифодавии садоӣ, тафаккури муסיқӣ бетаъсир набуд. Яъне аз солҳои 30-юм дар муסיқии суннатӣ раванди куллан дигар гаштани на танҳо алифбои муסיқӣ, соҳҳои муסיқӣ, системаи омӯзиши он, иваз гаштани репертуари созандаҳо, балки дигар гаштани забони муסיқӣ низ ба назар мерасад.

Бояд қайд намуд, ки масъалаҳои зикр гардида ва паҳлӯҳои гуногуни онро дар ҳаҷми як таҳқиқот омӯхтан номумкин аст ва хулосаҳои мо нуктаи охири дар омӯзиш набуда, балки гузориши масъала аст. Фақат бо тарзи комплексӣ омӯхтани паҳлӯҳои гуногуни эҷодиёти муסיқии мардумӣ аз тарафи намояндагони илмҳои гуногун, хусусан муסיқашиносон метавонад дар инъикоси ҳаматарафаи фарҳанги бойи муסיқии тоҷик кӯмак расонад.

Адабиёт

1. Ахбори мудири шӯъбаи таълимии омӯзишгоҳ ва мактаби мусиқӣ П.Д. Кравес ба Кумитаи шаҳрии партия. Аз 15.12. 1940. – БДВЛ. Б. №216, т.№7, п. №16.
2. БД Чумхурии Тоҷикистон. Б. № 216, т. № 1, п.14.
3. БДВС. Б. № 216, т. № 1, п.14.- с.154-155.
4. Беляев В. Музыкальные инструменты Узбекистана. – Москва, 1933.
5. История музыки народов СССР (1917-1932). Отв. ред. Ю.В. Келдыш; Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. Т.І. Авт. Ю.В. Келдыш, В.А. Васина-Гроссман, М.Е. Тараканов и др. – Москва: Сов. композитор, 1970. – 435 с.
6. Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка. Наследие. – Ташкент: ИздЛИ им.Г.Гуляма, 1972. – 360 с.
7. Хахиани Г. Сборник таджикских песен для наоя и фортепиано. – Ленинабад, 1948. – 48 с.
8. Киямова Л. Таджикская государственная орденна Трудового Красного Знамени филармония. – Сталинабад, 1957.
9. Музыкальные инструменты народов Советского Союза в фондах ГЦМ музыкальной культуры имени М.Глинки. Каталог. – Москва, 1977. – С. 47- 49, 52-57.
10. Нуха аз суратчаласаи машварат оид ба дида баромадани дастурҳои нотавии таълими барои танбӯр, дутор, тор, ки аз тарафи В.Шарф мураттаб гардидаанд. (Выписка из протокола совещания по просмотру нотных пособий для танбура, дутара, тора составленных В. Шарфом). Аз 18 май соли 1934. – БДВЛ. Б. №216, т. №7, п. №7.
11. Резолюсияи УЗТП НКП РСС Узбакистон ва Институти санъатшиносӣ оид ба маърузаҳои р.Миронов ва Р.Шарф дар бораи реконструкция ва услубҳои нави дарсдиҳии созҳои мусиқӣ халқӣ дар Узбакистон (Резолюция УЗТП НКП Уз. ССР и института искусствознания по докладам т.Миронов и т.Шарфа о реконструкции и новых методах преподавания на народных инструментах в Узбекистане). – БДВЛ. Б. №216, т. №7, п. №7.
12. Хакимов Н. Истоки смычковой культуры таджиков. // Духовная культура таджиков в истории мировой цивилизации. – Душанбе, 2002. – С. 457 – 469.
13. Хакимов Н. Музыкальный инструментарий таджиков. // Таджикская музыка. – Душанбе, 2003. – С. 123-170.
14. Хакимов Н. Таджикские народные музыкальные инструменты. // Номаи донишгоҳ, №1(12). – Хучанд, 2006. – С. 116-145.
15. Хакимов Н. Омӯзишгоҳи санъати ба номи Содирхон Ҳофизи Хучандшаҳр. – Хучанд, 1999 – 264 с.
16. Шарф В. Дарси дутор. – Хучанд, 1931.
17. Шартнома оид тайёр намудани «Мактаби тор». // БДВЛ. Б. №216, Т.№7, П. №16, с. 35.

Аннотатсия

Омӯзиши созҳои мусиқии тоҷик – то имрӯз масъалаи мубрам боқӣ мемонад. Мусиқшиносии номи тоҷик Н.Ғ.Хакимов (1955- 2015) таҳқиқи махсуси созҳои мусиқии тоҷикро дар давраи имрӯза бо радабандии асосии он оварда, ин низоми радабандии созхоро муфассал мефаҳмонад. Дар мақолаи на он қадар қалон, ӯ таърихи «такмил»-и садоии созҳои мусиқии тоҷикро ҳамчун иқдоми таърихӣ дида баромада, баҳогузори менамояд. Он қорқарди нимаи аввали асри XX-ро барои рушди ривочи минбаъдаи сози мусиқии тоҷик бо паҳлуҳои мусбӣ ва манфӣ баҳогузори мекунад. Мухимияти бардоштани ин масъаларо имрӯз, дар аввали асри XXI муаллиф таъкид қарда, таваҷҷуҳи муҳаққиқонро ба он равона қарданро мақсади асосии мақолаи худ мешуморад.

Аннотация

Изучение таджикских музыкальных инструментов и по сей день остается важным вопросом. Известный таджикский музыковед Н.Г. Хакимов (1955-2015) приводит специальное исследование таджикских музыкальных инструментов, бытующих ныне в их основной классификации. В небольшой статье он рассматривает и оценивает историю реконструкции таджикских музыкальных инструментов в первой половине XX века «с целью их совершенствования» и «нового звучания» как особое историческое событие. Музыковед отмечает положительное и отрицательное в данном акте. Автор подчеркивает важность постановки этой проблемы сегодня, в начале XXI века, и считает основной целью своей статьи обратить внимание исследователей на эту проблему.

Abstract

The study of Tajik musical instruments remains an important issue to this day. The famous Tajik musicologist N.G. Khakimov (1955-2015) provides a special study of Tajik musical instruments that currently exist in their main classification. In a short article, he examines and evaluates the history of the reconstruction of Tajik musical instruments in the first half of the 20th century «with the aim of improving them» and «new sound» as a special historical event. The musicologist notes the positive and negative aspects of this act. The author emphasizes the importance of posing this problem today, at the beginning of the 21st century, and considers the main goal of his article to draw the attention of researchers to this problem.

Калидвожаҳо: дарси дутор, рубоб, танбӯр, таблак, созҳои мусиқии тоҷик, низоми радабандӣ, даф, дойра, намудҳои ғичак, намудҳои дутор.

Ключевые слова: урок дутора, рубоб, танбур, таблак, таджикские музыкальные инструменты, система классификации, даф, дойра, виды гижак, типы дутара.

Keywords: dutor lesson, rubab, tanbur, tablak, Tajik musical instruments, classification system, daf, doira, types of gijak, types of dutor.

**ТАЛАБОТ
БА МАҚОЛАИ МАҚАЛЛАИ «МУТРИБ»**

Мақола ба маҷалла дар формати MS Word, шрифти Times New Roman, кегели 14, фосилаи байнисатрии 1,5, дар ҳаҷми то 15-16 саҳифа пешниҳод мегардад.

Ороиши мақола:

Аз тарафи рост – *бо ҳарфҳои курсив ному насаб, вазифа, ному насоби роҳбар ва унвони ӯ бо фосилаи байнисатрии 1.*

Дар марказ – **БО ҲАРФҲОИ КАЛОН ВА НАВИШТИ ҒАФС ВА БО ФОСИЛАИ БАЙНИСАТРИИ 1 УНВОНИ МАҚОЛА.**

Матни мақола.

Ҳамаи ҷадвал, мисоли нотаҳои ва ҳоказо – дар шакли расм. Зернавишти онҳо – *бо рақамгузори ягона, курсив.*

Шеърҳо – *бо фосилаи байнисатрии 1, курсив.*

Дар поёни матни мақола бо пайҳамии зерин пешниҳод мешавад:

Адабиёт – бо фосилаи байнисатрии 1, аз рӯи алифбо, бо рақамгузори ягона (дастӣ, на автоматикӣ) тартиб дода шуда, ҳамаи адабиёт ба забони хоричӣ (ба ғайр аз русӣ) дар тарҷума ва бо забони аслий (дар қавс) оварда мешавад. Ҳар як унвони адабиёт ба матни мақола бо қавсайни квадратӣ, масалан дар шакли [4, с.344] ворид карда мешавад.

Аннотатсия бо 3 забон (тоҷикӣ, русӣ, англисӣ), фосилаи байнисатрии 1, иборат 10-12 ҷумла, ки маълумоти умумиро дар бораи мақола дар бар мегирад.

Калидвожаҳо бо 3 забон (тоҷикӣ, русӣ, англисӣ), фосилаи байнисатрии 1, шумораи калидвожаҳо – 10-12.

ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЕ В ЖУРНАЛ «МУТРИБ»

Статья в журнал представляется в формате MS Word, шрифт Times New Roman, кегель 14, межстрочный интервал 1,5. Объем статьи до 15-16 страниц.

Оформление статьи.

Справа – *фамилия и имя, должность автора, а если он магистр или докторант и фамилия и имя, должность руководителя. Всё межстрочным интервалом 1.*

По центру – **ЗАГЛАВНЫМИ ЖИРНЫМИ БУКВАМИ, МЕЖСТРОЧНЫМ ИНТЕРВАЛОМ НАЗВАНИЕ СТАТЬИ.**

Текст статьи.

Все таблицы, нотные примеры и др. – в виде рисунка, их названия – *единой сквозной нумерацией, межстрочным интервалом 1, курсивом.*

Стихи – *одинарным межстрочным интервалом, курсивом.*

К статье необходимо представить в следующей последовательности:

Литература, в которой литература на др. языках, кроме русского, даётся и в переводе, и на языке оригинала (в скобках), в едином алфавитном порядке, в одинарном межстрочном интервале, (сквозной нумерацией, не автоматически, а вручную).

Аннотация на 3-х языках (таджикском, русском, английском) в одинарном межстрочном интервале.

Ключевые слова на 3-х языках (таджикском, русском, английском) в одинарном межстрочном интервале.

МУНДАРИЧА

Мақолаҳои илмӣ

//

Научные статьи

<i>Фарогат Азизӣ. Системаи мусиқӣ-назарӣ дар мақомоти тоҷик</i>	3
<i>Лутфулло Шарифзода. Тавсифи созҳои мусиқӣ дар ашъори Рӯдакӣ ва ҳамасрони ӯ</i>	11
<i>Фарогат Азизӣ, Шахноза Олимова</i> Творчество женщин-композиторов Таджикистана в XX веке: Заррина Миршакар	16
<i>Умеда Орипова. К вопросу жанровых решений инструментального концерта в музыке композиторов Таджикистана</i>	34
<i>Манучеҳр Бурҳонов. Бар васфи устод Файзали Ҳасан – фалакхон ва бастакори барҷастаи тоҷик</i>	40
<i>Фарогат Азизӣ, Фархунда Олими. «Таджикская рапсодия» Фозила Солиева – на пути освоения нового типа музыкального мышления</i>	46
<i>Алихон Махмадов. Сабақе аз таҷрибаи хуби театр</i>	53
<i>Лутфулло Шарифзода. Тавсифи истилоҳоти мусиқӣ дар «Шоҳнома»-и Абулқосим Фирдавсӣ</i>	57

Сӯҳбатҳои сари мизи мудаввар

//

Беседы за круглым столом

Встреча-беседа с композитором Парвизом Тураби.....	64
--	----

Муסיқииносонии тоҷик дар хориҷ // Таджикские музыковеды за рубежом

<i>Зоя Таджикова. Сулаймон Юдаков в Таджикистане (К 100-летию со дня рождения великого композитора)</i>	74
---	----

Аз бойгонии муסיқииносонӣ

//

Из музыковедческого архива

<i>Наим Ҳақимов. Муסיқии суннатии тоҷик. Қ.2. Таснифи созҳои мусиқӣ</i>	77
---	----

Ба муаллифи маҷаллаи «Мутриб»

//

Автору журнала «Мутриб»

Талабот ба мақолаи маҷаллаи «МУТРИБ».....	84
Требования к статье в журнал «МУТРИБ».....	84

ISSN 2959-1848

МУТРИБ
МАҶАЛЛАИ ИЛМӢ
НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ
№ 2(4)

Нишонии мо:
ш. Душанбе, к. Хусейнзода 155
Телефонҳо: 227 07 20, 227 60 29,
www.conservatoriya.tj
E-mail: tjconservator@mail.ru

Маҷалла дар Вазорати фарҳанги Ҷумҳурии Тоҷикистон
таҳти №258/МҶ - 97 аз 04 августи соли 2022
номнавис шудааст.

Тъдоди нашр 100 нусха.
Супориш № 12/23.

Мачалла дар матбааи ҶДММ
«Хирадмандон» чоп шудааст.
шаҳри Душанбе, к. Ҷ. Расулов 9.