

**ВАЗОРАТИ ФАРҶАНГИ ҶУМҲУРИИ ТОҶИКИСТОН
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ ТАДЖИКИСТАН**

**КОНСЕРВАТОРИЯ И МИЛЛИИ ТОҶИКИСТОН
БА НОМИ ТАЛАБХУҶА САТТОРОВ
ТАДЖИКСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ ТАЛАБХУДЖИ САТТОВОРА**

МУТРИБ

МАҶАЛЛАИ ИЛМӢ

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

2024, №1 (5)

ДУШАНБЕ

ТДУ 001:78.01 (575.3)
ТКБ Я5 72+85.31(2 тоҷик)
М-90

ҲАЙАТИ ТАҲРИРИЯ:

САРМУҲАРРИР:

Достизода Миралӣ – ректор, Хунарпешаи Халқии Тоҷикистон, профессор.

МУОВИНИ САРМУҲАРРИР:

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

АЪЗОЁНИ ҲАЙАТИ ТАҲРИРИЯ:

Латифзода Диловар Назришоҳ – 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 Курбоналиевна – 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, профессор.

ЗАМЕСТИТЕЛЬ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА:

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

ЧЛЕНЫ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ:

Латифзода Диловар Назришоҳ – 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 Курбоналиевна – кандидат философских наук.

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

Абдуллозода Эмомали – член ответственного совета за данный номер журнала

*Латифзода Диловар,
д.п.н., профессор*

**СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ К РАЗВИТИЮ
ЭТНОКУЛЬТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ:
ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ И НЕКОТОРЫЕ РЕКОМЕНДАЦИИ**

Настоящее время обособленное существование народов и культур становится невозможным, так как интенсификация миграционных и демографических процессов, увеличение числа этнически смешанных общностей, образование многонациональных коллективов в социальных институтах значительно расширяют рамки межэтнического взаимодействия. Все это обуславливает и преобразование социальной среды, характерной особенностью которой является полиэтничность. Люди сталкиваются с разнообразием культурного окружения, с иной системой ценностей, что зачастую обостряет проблему адаптации в данной среде, а также может привести к трансформации этнической идентичности человека.

Как справедливо подчеркивает Основатель мира и национального согласия, Лидер нации, Президент Республики Таджикистан Эмомали Рахмон «сегодняшняя ситуация в мире настоятельно диктует принятие действенных шагов по созданию нового мирового порядка, основанного на диалоге цивилизаций, способствующего их взаимообогащению на благо и во имя прогресса всего человечества» [1].

Такая установка Президента страны актуализирует вопросы культурно-гуманитарного сотрудничества, пристальное внимание к этнической культуре, их использования в объединениях народов, укрепление связей между государствами, формирование межкультурного диалога, противостояние антигуманным явлениям и ценностям. Этнокультурное образование в этом отношении может сыграть консолидирующую роль, ибо она всегда объединяла народы, была и есть, как один из важных факторов стабилизации общественных отношений и укрепления мира и национального единства.

Теоретическую основу этнокультурного образования составляют концепции видных ученых Запада и Востока.

Следует вспомнить некоторые из них.

В документах ООН говорится об учете национальной специфике образовательных систем, об этническом своеобразии и культурной идентичности. Еще В.И. Ленин в своих произведениях высказывал мнение о национальной специфике и своеобразии национальных окраин и их учете в духовной жизни народов. Русский ученый Лернер обосновывал образование и отмечал, что в основе её содержания должна быть заложена культура.

Следует отметить два направления этнокультурного образования: это сохранение национальной идентичности, и второе, культура не должна ограничиваться в своих рамках. Она должна быть открыта для культур других народов, взаимно обогащаться ценностями друг друга. То есть, формировать культуру межнационального диалога. Относительно этого, можно согласиться с утверждениями А.П. Садохина, Т.Г. Грушевицкой о том, что культура каждого народа впитывает культурные ценности других народов, и творчески их перерабатывает: «В культуре любого этноса имеют две тенденции. Первая из них заключается в том, что она открыта для культур других народов, обогащается их ценностями, традициями и идеалами. Вторая, состоит в том, что как бы не были открыты культуры разных народов друг для друга, и как бы они не проникали друг в друга, они при этом не растворяются, не утрачивают свою уникальность. Окончание цитаты [7, с.124-144].

В отечественной и мировой культурологической науке и социально-культурной практике выделяют несколько концепций и моделей межкультурного диалога культур. Так, в исследованиях российского культуролога А.П. Маркова отмечается, что взаимодействие между культурами может строиться по нескольким моделям. Одна из них, опираться на подлинный диалог, который предполагает соответствие и аутентичность взаимодействующих культур, поддерживать культурное сотрудничество, основанное на взаимовыгодных отношениях и блага народов. Конец цитаты. [3, с.11-12].

В этой связи хотелось бы отметить, что более 20 шедевров таджикского народа представлены в ЮНЕСКО и признаны нематериальными культурными ценностями человечества. Они, естественно, представляют общечеловеческую значимость. Это говорит об их неповторимости и уникальности.

Вовлекая человека в мир культуры, социокультурные институты призваны раскрыть все её многообразие, всю многослойность культурных явлений и процессов на разных уровнях функционирования духовной жизни.

Может быть задействован комплекс наук, исследующих национальные и эстетические процессы. Во-первых, это исследуемый этнологией и культурной антропологией, уровень эстетической культуры, характеризующейся локально-групповым восприятием действительности и представленный наследием письменных средств общения информации, ритуалами и иными формами традиционной культуры.

Во-вторых, это изучаемый семиотикой и смежными наукам уровень национальной культуры, который закреплен в литературе, музыке, хореографии, театральном, изобразительной и иных жанрах искусства и наиболее ярко выражает себя в национальном менталитете, национальной идентичности и формирует национальное самосознание.

В-третьих, это анализируемый социальной культурологией уровень массовой культуры, принимающий благодаря современным средствам информации транснациональный характер.

В новом Законе РТ «О культуре» (с добавлениями и изменениями в 2023 году) вопросам этнической культуры и этнокультурного образования уделяется особое место и внимание. В 5 статье Закона «Об основных принципах государственной политики в сфере культуры», в качестве ключевых принципов культурной политики в РТ указываются следующие:

- государственная поддержка сферы культуры, защита, развитие и сохранение историко-культурного наследия таджикской нации, других народов и национальных меньшинств, которые проживают на территории Таджикистана;

- содействие развитию общенациональных особенностей, научных, светских и общечеловеческих ценностей культуры;

- обеспечение свободной творческой деятельности, равноправие граждан в создании, сохранении, использовании и распространении ценностей и (сарватхой) культуры;

- 6 - ая статья Закона предусматривает «права граждан в сфере культуры», где представляются всем гражданам республики, не зависимо от национальности, расы, пола, языка, образования, религиозных убеждений, социального положения, имущественного положения, особенностей работы на получение качественного образования, совершенствование таланта, способностей и умений, творческой деятельности, пользование социально-культурными учреждениями, творческими объединениями и т.д.

Этнокультурное образование является одним из естественных механизмов гармонизации отношений и преодолении нарастания негативных тенденций в обществе была и остается средством укрепления межнациональных и межэтнических отношений.

Возвращение к этничности, определенная переоценка роли и значения отдельных национальных культур и влияние этих процессов на самосознание народов являются общей закономерностью для содержания культурологического образования. На одну из приоритетных позиций выдвигается необходимость глубокого освоения огромного этнокультурного как составной и неотъемлемой части духовной культуры каждого народа и народно-педагогического опыта.

Этнокультурное образование направлено на сохранение и развитие всего многообразия культурных ценностей, норм, образцов, форм деятельности, существующих в данном обществе, и на передачу этого наследия, а также инновационных новообразований молодому поколению.

Государственная политика в сфере образования базируется на приоритете общечеловеческих ценностей, прав человека, гуманистического характера образования, интеграции в мировое образовательное пространство, ибо приоритетным направлением осмысления современных социальных процессов в условиях глобализации являются не только вопросы экономической интеграции, но и сотрудничество в культурно-гуманитарной сфере.

Уже на протяжении многих лет, со дня приобретения Таджикистаном государственной независимости международное культурно-образовательное сотрудничество со странами СНГ является приоритетным и стратегическим курсом внешней политики Республики Таджикистан. В последние годы, особенно улучшились связи с нашей республикой с Республикой Узбекистан.

В обеспечении дружбы и братского сотрудничества и добрососедства между нашими странами огромная роль принадлежит Президентам наших стран - Основоположителю мира и национального согласия, Лидеру нации, Президенту Республики Таджикистан, уважаемому на Эмомали Рахмону и Президенту Республики Узбекистан Шавкату Мирзиёеву.

Между нашими странами были подписаны ряд соглашений, что позволило осуществить двустороннее и многостороннее сотрудничество не только между нашими странами, но и соответствующими министерствами, подведомственными учреждениями и организациями, учебными заведениями культуры и искусств двух стран. Благодаря принятым соглашениям были организованы и проведены ряд Дней культуры РУ в РТ и Дней культуры Республики Таджикистан в РУ. Эти мероприятия способствовали культурному взаимобмену, открыли новые возможности сотрудничества в культурно-гуманитарной сфере и способствовали консолидации общества.

Богатый опыт этнокультурного сотрудничества с творческими вузами Узбекистана имеют Таджикский государственный институт культуры и искусств им. М. Турсунзаде и Таджикская национальная консерватория им. Т. Сатторова. В рамках заключенных договоров и соглашений можно выделить следующие направления:

- участие и выступление с докладами на международных симпозиумах и конференциях;
- участие в заочных научных конференциях, круглых столах совместно с Челябинским государственным институтом культуры, Таджикским и Узбекским институтом культуры;
- мобильность студентов для обучения на курсах повышения квалификации в вузах Узбекистана. Им были вручены сертификаты.

- совместная работа в диссертационных советах (двое ученых из Узбекистана включены в состав диссертационного совета по музыкальному искусству при Таджикской национальной консерватории им. Т. Сатторова;

- взаимное участие в проводимых Дней культуры, международных Форумов в Узбекистане и Таджикистане по вопросам культуры и искусства, а также вечеров дружбы, с участием делегаций и деятелей культуры и искусств из Узбекистана и т.д.

Следует отметить и другое направление в культурном сотрудничестве – это подготовка специалистов культуры и искусств по тем направлениям, по которым республика не в состоянии готовить кадры на основе выделенных квот. Эта традиция имеет давнюю историю. Она берет своё начало с пятидесятых годов прошлого века. За этот период вузы и научные учреждения Республики Узбекистан подготовили для нашей республики много кадров в области музыкального искусства, ученых-музыковедов.

В настоящее время выпускники окончившие вузы Узбекистана успешно работают в Таджикистане и представляют таджикскую культуру во всем мировом сообществе.

Ориентированность на национально-этнические опоры в процессе освоения эстетических ценностей предусматривает учет особенностей, сложившихся в республике двух типов образовательных и культурно-досуговых учреждений, занимающих образовательной и культурно-досуговой деятельностью:

- во-первых, однонациональных, в которых, преимущественно занимается и вовлечено коренное население. Здесь необходимо широко использовать национально-культурные традиции, ориентировать население в первую очередь, молодёжь осваивать языки (родной/государственный, русский, английский), отечественную литературу, искусство, социально-культурное творчество и.т.д.;

- и во-вторых, в образовательных учреждениях и культурно-просветительных учреждениях с преобладанием полиэтничного состава населения, где целесообразно гармонизовать национально-этнические отношения; содействовать тому, чтобы ориентировать эти институты на освоение общечеловеческих ценностей, культурно-эстетическое творчество этнических групп, а также национально-культурному наследию коренного населения.

И в моноэтнических, а также полиэтничных учреждениях, оказывающих образовательные услуги и занимающихся культурным обслуживанием необходимо формировать этническую культуру, осваивать национальные традиции, овладевать и в совершенстве владеть иностранными языками. Более углубленно приобщать население к образцам этической и эстетической культуры народов региона, ценностям отечественной и мировой культуры и.т.д. Следовательно, в этих социокультурных институтах необходимо повышать требование к этнокультурной компетентности, проявляющаяся в

- понимании феномена культуры, ее роли в человеческой жизнедеятельности,
- в представлениях о способах приобретения, хранения и передачи социального опыта, базисных ценностей культуры, в знании форм и типов
- культур, умения оценивать достижения культуры на основе знания
- исторического контекста их создания, в способности к межкультурному у
- диалогу; в знании родного, государственного и иностранного языков, в
- научных представлениях о личности, факторах ее формирования в процессе
- социализации, о социальных общностях и социальных группах, в знании
- национальных особенностей народа, народных традиций и умения их использовать в социально-культурной деятельности. То есть, этническое многообразие и многонациональность должны послужить источником процветания стран, их культур и прогресса.

За последние годы консолидирующие процессы в системе подготовки высококвалифицированных кадров стали ещё более эффективными в контексте выполнения Болонского Соглашения. Высшими учебными заведениями республики, в частности вузами культуры и искусств осуществлен переход на кредитную систему образования. Разработаны концепции и программы подготовки кадров по отдельным направлениям и специальностям сферы культуры и искусств. Часть из этих учебных заведений перешли к новым государственным образовательным стандартам (третьего поколения), которые заимствованы и переработаны с учетом специфики республики из стандартов образования Российской Федерации. Эти процессы способствуют взаимообогащению и сближению образовательных программ вузов Таджикистана и других стран мирового сообщества. Вместе с тем, особенно усилилась национальная специфика образования, опора на традиционную народную культуру, учет специфики традиций в образовательном процессе в республике и т.д.

Подготовка высококвалифицированных кадров, отвечающих мировым стандартам образования, и опирающемся на этнохудожественные традиции таджикского народа, осуществляется в рамках ряда принятых и реализуемых в Республике Таджикистан законов и государственных программ. Это национальные законы РТ «Об упорядочении традиций, празднеств и обрядов», Закон «Об ответственности за обучение и воспитание детей», «Программа развития библиотечной деятельности в РТ на 2006-2015 г. г.», «Программа развития Национальной библиотеки РТ им.А.Фирдавси», «Программа развития культуры РТ в 2008-2015 г.г», и последующие годы, «Программа развития народных художественных промыслов в РТ в 2009-2015 г.г», «Программа развития учреждений культуры на 2016-2020 годы», а также на 2021-2025 годы и ряд других государственных программ в области культуры

и искусства, которые опираются на национальные традиции, учитывают особенности этнических групп, проживающих в республике при подготовке кадров для социально-культурной сферы.

В целях определения новой парадигмы этнокультурного образования и поиска механизмов её реализации в Республики Таджикистан за истекшие годы также предпринято немало усилий. Расширяется сеть вузов, значительно расширилась самостоятельность образовательных учреждений, увеличилось количество направлений и специальностей в области культуры и искусств, появились негосударственные учебные заведения, усилился контроль за со стороны государственных органов, как Минобразования и науки, так и отраслевых министерств, имеющих образовательные учреждения, широко внедряются платные услуги образования в подготовке специалистов, для отдельных горных сельских районов и периферии, подготовка специалистов осуществляется согласно выделенным президентским квотам (особенно для девушек).

Важно что, на базе народных художественных традиций произошла институционализация некоторых народных певческих коллективов: Шашмаком и Фалак. Подобного рода творческие коллективы организованы почти по всей стране. Совершенствовались их нормативно-правовая база. В эти коллективы вовлечены лучшие носители традиционной художественной культуры. Проводятся конкурсы в области профессионального музыкального искусства, в которых представлены, также разнообразные виды и жанры традиционной музыки и т.д.

С приобретением независимости огромное внимание уделяется обучению профессиональному традиционному искусству, народному художественному творчеству, всяческой поддержке народных промыслов. Последние четыре года объявлены годами народных ремесел и туризма, что дало мощный толчок в развитии народной художественной культуры. Широко практикуется система обучения устод-шогирд («мастер-подмастерье»). С другой стороны, возросла тяга к современным европейским видам и жанрам искусства, таким, как вокально-хоровое искусство, эстрада, фортепианное искусство, инструментальное исполнительство, к методике их обучения. Эти виды музыкального искусства также включены в отдельные номинации республиканского конкурса «Таджикистан – родина моя!».

В Таджикистане художественные ценности и традиции каждого этноса, являются достоянием не только этого народа, но и достоянием всего человечества. Разнообразные виды и жанры народного искусства, художественного народного творчества, эпос, сказки, народные песни и мелодии, пословицы, поговорки, национальные праздники и обряды (Навруз, Мехргон, Сада, Тиргон и др.), национальные виды спорта, игры, национальные формы свободного времяпрепровождения, с освоением национальных традиций, самодеятельность и любительство, на основе национальной культуры и т. п. - это тот пласт народной художественной, который обогащает духовно-нравственный потенциал личности, социализирует её.

Другой не менее важный фактор, народная художественная культура определяет этнокультурную идентичность в обществе, её соотношение с глобализацией, то есть, современным феноменом, с его универсальными нормами и стандартами бытия.

Реализация этнокультурной образовательной политики и государственных стандартов образования в области культуры и искусства в Республике Таджикистан исходит из необходимости формирования и развития общей и профессиональной культуры с учетом этнохудожественной культуры таджикского народа и полиэтничности культуры проживающих здесь национальных меньшинств. В этой связи следует отметить, что в Таджикистане функционируют Российско-Таджикский (славянский) университет, был организован Филиал Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, ряд других российских высших учебных заведений, таких как Московский энергетический институт, Московский институт стали и сплавов и т.п., имеются факультеты и отделения при гуманитарных вузах, где обучаются таджикские студенты и студенты - представители национальных меньшинств.

Опыт работы вузов страны и исследования показывают, что в содержании образования, в частности культурологическом, прослеживается определенная система знаний по вопросам единства традиционной народной культуры и универсальных ценностей в культурах, межкультурных коммуникаций, тенденций взаимовлияния и взаимообогащения культур. Так, изучение специальных курсов «Межкультурный диалог в современном мире», который читается в РСТУ на отделении культурологии, и «Культура национальных меньшинств», включенный в учебный план культурологов Таджикского государственного института культуры и искусств им. М.Турсунзаде, показывает, что в них рассматриваются отдельные вопросы, связанные с изучением таджикской национальной культуры, языка, традиций, народных промыслов в тесной взаимосвязи с культурами народов стран СНГ, развитием равноправного и взаимовыгодного сотрудничества, укреплением культурных связей стран Содружества.

На отделениях культурологии и социально-культурной деятельности и туризма выпускные и дипломные работы интегрируют исследовательский материал, органически сочетающий вопросы таджикской традиционной культуры, народного художественного народного творчества, народных промыслов, социально-культурной деятельности народов стран СНГ.

Наиболее остро проблемы использования ценностей национальной и общечеловеческой культуры встали в Республике Таджикистан, которая после приобретения независимости избрала демократический, светский путь развития. Наряду с этим, значительно активизировался религиозный исламский фактор, начала возрождаться и развиваться тысячелетиями, создаваемая исламская культура, которая присуща всем народам, исповедующим мусульманство и активно влияющая на межкультурный и межрелигиозный диалог.

С учетом факторов современной эпохи возникает глубокая необходимость концентрации образовательно-воспитательных усилий на формирование у детей и юношества мировоззренческой устойчивости, демократического светского мировоззрения духовно-нравственных ценностей, предотвращения от экстремистского и террористического влияния.

Для развития каждой из стран Содружества с привлечением наших граждан, необходимо рационально использовать человеческий ресурс и культурологический потенциал образования, использование их для решения конкретных задач. Наши исследования и опыт работы передовых вузов культуры и искусств республики позволили выявить эффективные педагогические условия подготовки кадров для социально-культурной сферы, с учётом полиэтничности Таджикистана. К их числу относятся:

- создать и совершенствовать единые учебно-методические центры или объединения по учебно-методическому обеспечению общих для Центральноазиатских республик направлений и специальностей в области культуры и искусства;

- изыскать возможности выделения факультативных часов по изучению истории и культуре каждой из стран, входящих в состав СНГ, или подготовить учебные пособия по изучению достижений этих стран в области культурно-гуманитарного сотрудничества;

- осуществление процесса фундаментализации образования в сфере культуры и искусства на основе народных художественных традиций коренных народов и этнических меньшинств;

- обеспечение интернационализации образования с учетом национально-культурных традиций, разнообразных видов и жанров профессионального народного художественного творчества - Шашамаком, Фалак, национальных праздников, традиционные методы обучения устод-шогирд и т. д;

- усиление требований к отбору и включение этнопедагогического материала в содержание учебно-воспитательной деятельности на основе гармонического соотношения и исконных народных воспитательных традиций таджиков и универсальных духовных ценностей как достояние мировой цивилизации;

- интегрирование в содержании, средствах, методах и формах учебной и внеучебной культурно-досуговой деятельности уникальных, самобытных национально-культурных традиций таджикского народа и ценностей, имеющих универсальный характер;

- учет специфики, сложившихся в Таджикистане одно- и многонационального состава учебных заведений, наиболее полно отражающие моно-и полиэтническую культуру среды образования и воспитания. Следовательно,

- учитывая, что этнокультурная компетентность должна включать компоненты установок и убеждений, знаний и навыков межкультурного взаимодействия, целесообразно в условиях поликультурной и мультиконфессиональной социокультурной среды возникает необходимость учета культурных особенностей национальных меньшинств, в частности студентов из зарубежных стран;

- построение педагогического процесса в качестве основы межэтнического взаимодействия, уважения к иной культуре, знание своей культуры, государственного языка, чувства толерантности, их учета в деятельности образовательных учреждений республики;

- воспитание у молодежи систематизированного опыта этнокультурного самовыражения на основе гуманистической природы духовно-нравственного и эстетического потенциала ценностей таджикского народа, адекватных системе общечеловеческих ценностей.

Целесообразно впредь расширить проблематику, проводить совместные исследования, практиковать разработку совместных программ и проектов, регулярно проводить конференции, рассматривать стратегические, и оперативные вопросы, что способствует совершенствованию и распространению опыта сотрудничества и интеграции систем образования в культурном пространстве стран Центральной Азии.

Изучение потребности кадров в области культуры и искусств в республике, а также реализация государственных программ показывает, что опора на традиционную художественную культуру позволит вузам культуры и искусств осуществлять подготовку кадров на основе принципа единства национальных и общечеловеческих ценностей, использовать богатое культурное наследие в повышении профессиональной компетентности специалистов. Реализовать эффективность подготовки кадров, улучшить уровень качества подготовки специалистов в соответствии с требованиями мировых стандартов и рынка труда.

Литература

1. Эмомали Рахмон. Независимость Таджикистана и возрождение нации. Т.5. – Душанбе: Ирфон, 2006. – 570 с.
2. Базилов А.С. О некоторых противоречиях в системе музыкального воспитания // Искусство в школе. – 2003.- №1. – С.9-13.
3. Марков А.П. Отечественная культура как предмет культурологии. – СПб: СПб гуман.унив. профсоюзов, 2012. – 156 с.
4. Образовательные аспекты межкультурного диалога в СНГ. – Душанбе, 2011. – 188 с.
5. Рудь Ю.А. Методологические и теоретические проблемы народной педагогики. Дисс. на соиск. уч. степ. канд. иск-я. – Москва, 1979. – 159 с.
6. Совершенствование подготовки кадров сферы культуры: традиции и новации. Материалы научно-методической конференции. – Москва: МГУКИ, 2004. – 208 с.
7. Садохин А.П., Грушевицкая Т.Г. Этнология. Учебник для вузов. – Москва: «Академия», 2003. – 320 с.
8. Арийцы и арийская цивилизация. Сб.ст. – Душанбе: Дониш, 2006. – 460 с.

Латифзода Диловар, доктори илмҳои педагогӣ, профессор
**УСУЛИ МУОСИРИ ТАРАҚҚИЁТИ
МАОРИФИ ЭТНОФАРҲАНГӢ: ПРОБЛЕМА ВА ТАВСИЯҶО**

Аннотатсия

Дар мақола масъалаҳои маорифи этнофарҳангӣ дар Тоҷикистон, нақши он дар таҳкими ваҳдати миллии ҷомеа инъикос ёфтааст. Омилҳои пешбарандаи ташаккул ва инкишофи маданияти этнографӣ,

шароити педагогии такмили он бо роҳи эҷодкорона истифода бурдани маданияти бадеии халқ дар шароити республика нишон дода шудаанд. Муаллиф дар асоси асарҳои фарҳангшиносон ва намоёндагони илми педагогӣ моделҳои ташаккули этнофарҳанги Тоҷикистонро бо таъҷиб ба муқоламаи ҳақиқӣ, ки мувофиқат ва асолати фарҳангҳои мутақобиларо пешбинӣ мекунад, дастгирии ҳамкориҳои фарҳангӣ дар асоси муносибатҳои мутақобилан судманд ва манфиатҳои халқҳо дида мебарояд. Бо назардошти омилҳои замони муосир, сабаҳои кӯшишҳои тарбиявӣ барои ташаккули ҷомеаи солиму муттаҳид дар давлатҳои сермиллат нишон дода шудааст. Дар ин самт ба донишгоҳҳои фарҳанг ва санъат оид ба истифодаи ҳамкориҳои байни миллатҳо, эҳтиром ба фарҳанги миллий, эҳсоси таҳаммулпазирӣ, табиати инсондӯстонаи неруи маънавию ахлоқӣ ва эстетикӣ арзишҳо дар фаъолияти таълимӣ тавсияҳои мушаххас пешниҳод карда мешаванд. Ҷомеаи мардуми тоҷик ба низоми арзишҳои умумибашарӣ мувофиқ аст.

Латифзода Диловар, д.п.н., профессор
**СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ К РАЗВИТИЮ
ЭТНОКУЛЬТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ:**

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ И НЕКОТОРЫЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

Аннотация.

В статье освещаются вопросы этнокультурного образования в Таджикистане, её роль в укреплении национального единства общества. Показаны ведущие факторы формирования и развития этнокультуры, педагогические условия её совершенствования путем творческого использования народной художественной культуры в условиях республики. Опираясь на работы ученых – культурологов, представителей педагогической науки, автор предлагает модели формирования этнокультуры в Таджикистане, опираясь на подлинный диалог, который предполагает соответствие и аутентичность взаимодействующих культур, поддерживать культурное сотрудничество, основанное на взаимовыгодных отношениях и блага народов. С учетом факторов современной эпохи показана концентрация образовательно-воспитательных усилий на формирование здорового, сплоченного общества в многонациональных государствах. В этом направлении предлагаются конкретные рекомендации вузам культуры и искусств по использованию их в учебно-воспитательной деятельности по формированию межэтнического взаимодействия, уважения к этнической культуре, чувства толерантности гуманистической природы духовно-нравственного и эстетического потенциала ценностей таджикского народа, адекватных системе общечеловеческих ценностей.

Latifzoda Dilovar, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor

**MODERN APPROACHES TO THE DEVELOPMENT OF ETHNOCULTURAL
EDUCATION: STATEMENT OF THE PROBLEM AND RECOMMENDATIONS**

Abstract.

The article covers the issues of ethnocultural education in Tajikistan, its role in strengthening the national unity of society. The leading factors of the formation and development of ethnoculture, pedagogical conditions for its improvement through the creative use of folk culture in the conditions of the republic are shown. Based on the works of scientists - cultural scientists, representatives of pedagogical science, the author proposes models for the formation of ethnoculture in Tajikistan, relying on a genuine dialogue, which assumes the conformity and authenticity of interacting cultures, supporting cultural cooperation based on mutually beneficial relations and the good of peoples. Taking into account the factors of the modern era, the concentration of educational and upbringing efforts on the formation of a healthy, cohesive society in multinational states is shown. In this direction, specific recommendations are offered to universities of culture and arts on the use in educational activities to form interethnic interaction, respect for ethnic culture, a sense of tolerance of the humanistic nature of the spiritual, moral and aesthetic potential of the values of the Tajik people, adequate to the system of universal values.

Калидвожаҳо: таълими этнофарҳангӣ, ҳамкориҳои фарҳангӣ, ваҳдати миллий, равандҳои муттаҳидкунанда, парадигмаи фарҳангии маориф, фарҳанги анъанавии бадеии мардумӣ, анъанаҳои этнофарҳангӣ, фарҳанги сермиллат.

Ключевые слова: этнокультурное образование, культурное сотрудничество, национальное единство, консолидирующие процессы, культурологическая парадигма образования, традиционная народная художественная культура, этнокультурные традиции, полиэтническая культура.

Key words: ethnocultural education, cultural cooperation, national unity, consolidating processes, cultural paradigm of education, traditional folk culture, ethnocultural traditions, multiethnic culture.

ДАР БОРАИ ЗАМИНА ВА ПРИНЦИПИ АСОСИИ РУШД ДАР МУСИҚИИ СУННАТИИ ТОЧИК

1.

Аз таърихи мусиқии профессионалии тоҷик маълум аст, ки заминаи мусиқӣ ҳар давраи муайян метавонад иваз шавад. Имрӯз барои ҳалли масъалаҳои илм, таълим ва дигари марбут ба мусиқӣ доништан ва ба эътибор гирифтани заминаи мусиқии замони муосир хеле муҳим аст. Ба тарзи мухтасар ва умумӣ қайд менамоем, ки дар фарҳанги мусиқии Тоҷикистони муосир ҷаҳор навъи мусиқӣ ҷо дорад:

- мусиқии фолклорӣ
- мусиқии суннатии профессионалӣ
- мусиқии композиторӣ (академӣ)
- мусиқии эстрадӣ

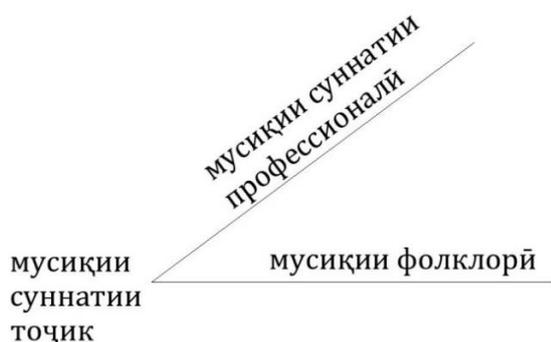
Мусиқии фолклорӣ маҳсули эҷодиёти мусиқавии мардум аст. Он ифодагари бевоситаи эҳсосоти самимӣ, орзуву ормон, ғаму андӯх, шодиву хурсандии инсон буда, дар ҳаёти ҳамаҷузъаи ҷомеа маъмул аст. Одатан фолклори мусиқиро ба ду навъ ҷудо мекунанд (Ф.М. Кароматов): а) вобаста ба расму оин; б) берун аз маросиму оин. Дар расму оин, маросимҳои гуногун мусиқӣ дар шакли суруду наво вазифаи тобеии корбариро иҷро карда, рафти маросимро равшантар инъикос менамояд. Дар мавриди берун аз расму оин он бевосита бо эҳсосоти сароянда ё навозанда вобаста аст. Ба жанрҳои мусиқии фолклорӣ жанрҳои одии рубоиву дубайтӣ, бадеҳаву қисса, сурудҳои тӯёнаву гиряҳои мотамӣ, суруду навоҳои маросимиву меҳнатӣ барин намунаҳои эҷодиёти мардумӣ мансубанд. Хусусияти муҳими мусиқии фолклорӣ он аст, ки ҳамеша дар лаҳҷаи мусиқии маҳалли муайян иҷро мешавад. Он намоишгари шеваи маҳаллии худ мебошад. Барои иҷрои мусиқии фолклорӣ доштани маълумоти махсуси мусиқӣ зарур нест. Ин навъи мусиқӣ дорои мактабе ҳам нест. Он бевосита ҳолат, таъб, ҳаяҷон, хушнудӣ, ғамгинии кас ва ё рафти ягон оини оилавӣ, маросимӣ, меҳнатиро ифода мекунад. Мусиқии фолклорӣ ҳамеша таъбу завқи мардум, тарзи зиндагии мардумро таҷассум менамояд. Он аз дохили урфу одат, фаҳмишу рафтори ҳар як минтақа бармеояд, на аз берун. Аз ин ҷиҳат, дар ҳар як ҷомеа мусиқии фолклорӣ мавқеи заминавиро ишғол мекунад.

Мусиқии суннатии профессионалӣ низ мавқеи заминавӣ дорад, чунки он таърихан қадим буда (1), бо сабки касбии хеш анъанаҳои мусиқавии тоҷиконро аз ибтидо то имрӯз ҳифз менамояд (2), моҳиятан забони мусиқии сирф тоҷикиро муаррифӣ мекунад (3), таҷассумгари тафаккури мусиқавии мардуми тоҷик маҳсуб меёбад (4). Дар мусиқии тоҷик имрӯз ба ин навъи мусиқӣ қабл аз ҳама Шашмақом, Фалак ва мақомҳои маҳаллии тоҷик¹ пайвастагӣ доранд. Албатта, маълум аст, ки мусиқии суннатии профессионалии тоҷик ҳаргиз бо ин се маҳдуд нест. Ин ҷо овардани маҳз ин навъҳои жанрӣ бо мақсади таъкид кардани асоси мақомии онҳост. Вале ба мусиқии суннатии профессионалӣ жанрҳои берун аз мақомот ҳам дохиланд.

¹ Номгузори онҳо бино бар зухурот пайдо кардани онҳо аз мактабҳои маҳаллии мақом (мақомҳои Исфара, мақомҳои Хучанд ва ҳоказо) пайдо шудааст [7, С 315-254; 6]

Музикии суннати профессионалӣ аз ибтидо то ҳол дорои мактаби хоссаи худ аст, ки он мактаби устод-шогирд мебошад. Ичрои ин навъи музикӣ танҳо ба уҳдаи мутахассиси дорои маълумоти махсуси музикӣ аст. Он навъи музикии профессионалиест, ки хусусияти сирф суннати тоҷикро дорад. Ҷиҳати забони музикӣ он ба музикии фолклорӣ хеле қарин бошад ҳам, як нест. Ҳар як навъи мақомоти тоҷик забони музикавии худро дорад.

Ин ҷо бояд як нуқтаи диққатро қайд кард: ду гунаи аввалии рабабандии боло – музикии фолклорӣ ва музикии суннати профессионалӣ – ба музикии суннати тоҷик дохил мешаванд. Ин ҳар ду аз қадимулайём (албатта, пасупеш) байни мардуми тоҷик, аз тарзи зиндагӣ ва зехниятӣ тафаккури музикавии он ба вучуд омадаанд. Дар тӯли асрҳо якҷо рушд ёфта, аз якдигар «об хӯрда», то ба имрӯз расидаанд. Хусусияти музикии суннати тоҷик дар он аст, ки ҳар дуи онро дар бар мегирад. На ҳар як халқ бо чунин дорой ифтихор карда метавонад, зеро ки суннати музикавии аксарияти халқҳои ҷаҳон танҳо бо як шоҳи музикии фолклорӣ зоҳир гардидааст. Душоҳагии музикии суннати тоҷик аз он аст, ки тоҷикон бо нерӯу тавоноии зехнияти худ дар музикӣ қуллаҳои баланди касбиятро дар давраҳои қадим ғайр намудаанд. Тафаккури музикии тоҷикон ба сатҳи касбият (профессионализм) дар давраи қадим расидааст. Тақсимшавии дугунагии музикии суннатӣ дар шароити маъмулияти шифоҳӣ ба вучуд омадааст. Шоҳи аввали музикии суннатӣ, музикии фолклорӣ – маҳсули эҷодиёти музикии мардумӣ аст. Шоҳи дуюми музикии суннатӣ низ дар анъанаи шифоҳӣ асос ёфта, навъи музикии монодиро муаррифӣ намуда, моҳияти профессионалӣ дорад:



Ҷадвали 1. Сохтори музикии суннати тоҷик

Омӯзиши музикии суннати профессионалӣ ҳамеша дар мактаби суннатӣ бо системаи тадрисии устод-шогирд қарор ёфта, илми он дар рисолаҳои музикӣ бо таҳлилу талқини доимӣ то ба имрӯз расидааст.

Гунаи сеюми рабабандии боло *музикии композиторӣ* (академӣ) аст. Он дар асоси меъёрҳои музикии профессионалии аврупоӣ аз тарафи муаллифон – композиторони тоҷик офарида шудааст. Омили пайдоиши чунин номгирӣ дар он аст, ки ин навъи музикиро дар тамоми ҷаҳон бо унвони *музикии композиторӣ* ном мегиранд. Зимни он тахассуси «композитор» ба маънои нави он (бо хусусияти анъанаи музикии аврупоӣ) дар фарҳанги тоҷикон пайдо шуд. Музикии композитории тоҷик дар муддати хеле кӯтоҳ (аз солҳои 20-30-юми асри XX ин ҷониб) қомат рост карда, ҳамаи жанрҳои музикии анъанаи аврупоиро, аз қабилҳои опера, симфония, балет, оратория, кантата, оперетта, жанрҳои гуногуни музикии камеравии соҳӣ ва музикии камеравии овозӣ, синаномузиқӣ, музикӣ барои спектакл, музикии бачагона ва диққатро зимни зарбу оҳангҳои тоҷикӣ фаро гирифт. Ичрои музикии композиторӣ маълумоти махсуси музикиро металабад.

Навъи *мусиқии эстрадӣ* (гунаи чаҳорум дар радабандии чаҳоргонаи боло) мусиқии профессионалӣ-оммавӣ маҳсуб меёбад. Ин навъи мусиқии мансуб ба мусиқии электронӣ, зодаи асри XX аст, ҳарчанд он навъи мусиқии сабук ва оммафаҳм ҳисобида шавад ҳам, навъи профессионалии мусиқӣ аст. Аз ин ҷост, ки маълумоти маҳсуси мусиқиро металабад. Дар Тоҷикистон мусиқии эстрадӣ дар оҳангу зарбҳои мусиқии фолклории тоҷик ташаккул ёфтааст. Вале шаклу жанри ин асарҳо, бофти мусиқавӣ ва асоси тембри он, албатта, бо садои асбобҳои электронӣ ва тамоюлҳои мусиқии эстрадии ҷаҳонӣ вобастагӣ дорад. Ин мусиқиро ба навъи «жанри сабук» нисбат медиҳанд.

Дар фарҳанги мусиқии муосири тоҷик ҳар чаҳор навъи мусиқӣ ба ҳамдигар пайваста, дар омезиш қарор меёбанд. Масалан, зарбу оҳангҳои мусиқии фолклорӣ ва мусиқии суннатии профессионалӣ дар мусиқии композиторӣ ва мусиқии эстрадӣ хеле фаровон истифода мешаванд. Ва ё мусиқии фолклорӣ бо асбобҳои элетронии эстрадӣ ва ё симфонӣ иҷро карда шуда, ҷилои нав пайдо мекунад. Ҳарчанд ҳар сеи ин навъҳо (2, 3, 4) профессионалианд, навъҳои гуногуни онанд: яке профессионалии суннатӣ (2), дигарӣ – профессионалии академӣ (3) ва сеюмӣ – профессионалӣ-оммавӣ (4). Ҳар яки он бо мактаби худ, бо эстетикаи муошират бо шунаванда аз якдигар фарқ мекунад. Барои фаҳмидани ин фарқият кофӣ аст боре худро шунавандаи ҳар яки он тасаввур бикунем ва иҷроишу қабули онро ба хотир биоварем, зеро ки дар шунидани се навъи мусиқии профессионалӣ се гунаи қабули мусиқиро мушоҳида мекунем. Дар мусиқии суннатии профессионалӣ шунаванда бо мутриб (сарояндаву навозанда) ҳамдам шуда, ҳар як мисраи шеърро бо тавачҷуҳи хоса дарк намуда, маҳорати навохту сароиши тобишҳои оҳангиро шунида, авҷи асарро интизор мешавад. «Баҳогузорӣ»- и шунаванда баъди авҷи асар бо овози баланд бо нидоҳо аз қабили «офарин!», «зеҳ!», «зеҳо зеҳ!», «чон!» ва диг. қарор мегирад. Баъди анҷоми асар низ чапакзаниҳо бо ин нидоҳо сурат мегиранд. Ҳангоми шунидани мусиқии композиторӣ толори шунаванда бояд орому беҳаракат қарор гирад. Агар асари силсилавӣ садо диҳад, байни қисмҳо чапак задан мумкин нест, чапакзанӣ баъди анҷоми асар иҷозат аст. Мусиқии эстрадӣ услуби тамоман дигари шуниданро дорад: ҳуди сароянда ба толори шунавандагон ишора мекунад, ки дар рафти сурудан ва ё навохтан ба ӯ ҳамроҳӣ кунанд. Шунавандаи концерти эстрадӣ метавонад дар ҳаракат бошад, бо нидоҳои офаринӣ ҳамроҳӣ бикунанд, рақсад ва ҳоказо. Ба иҷрокунанда ин хуш меояд.

Мусиқии суннатии профессионалӣ ва мусиқии академӣ дар услубҳои классикаи Шарқ ва Ғарб асос ёфтаанд. Ҳар дуи он ба мусиқии ирфонӣ иртибот дорад. Ин навъҳои мусиқӣ ҳаргиз оммавӣ нестанд. Онҳо на танҳо иҷрокунанда, балки шунавандаи худро талабгоранд. Шунавандаи онҳо мунтахаб аст, на оммавӣ. Иқтидори ин навъҳои мусиқӣ хеле бузург аст. Онҳо ба рушди зеҳнӣ ақлонӣ аз як тараф ва ба эҳсосоти нозукбинӣ, одобу тарбия аз тарафи дигар хеле таъсирбахшанд. Шунавандаи худро аз ҷомеаи муосир ба худ интихоб мекунад. Ва ин шунаванда одатан воқиф аз қоидаҳои асосии онҳост. Аз ин ҷост, ки онҳо, агар дар мактабҳои худ мутахассиси худро тарбия намоянд, дар ҷомеа мустақим барои ташаккули шунавандагони худ ҳамеша талош мекунад. Мутахассиси соҳаи мусиқии касбӣ шахси нозукбинро бомаҳорат буда, одатан бо одобу доноии худ фарқ мекунад. Айни муддаост, хотиррасон бикунем, ки мусиқии ноини машҳури советӣ А.Н.Сохор мавқеи мутахассиси мусиқиро дар ҷомеа муҳим шуморида, сифату дороии мутахассиси профессионалиро аз диди сотсиологӣ (иҷтимоӣ) чунин муайян намудааст:

- атрофиён ӯро ба ҳайси мутахассисе қабул мекунанд, ки барояш фаъолияти эҷод ва иҷрои мусиқӣ шуғли асосии ҳаёт аст;
- ин фаъолият ба ӯ имконияти пеш бурдани зиндагиро медиҳад;

- фаъолияти мусиқавии ӯ барои ҷомеа арзишманд баҳогузори мешавад.
- ӯро атрофиён бо ин касб мепазиранд [4].

Бе душворие дарк карда метавонем, ки чунин хусусиятҳоро кас танҳо бо доштани мактаби махсуси мусиқӣ соҳиб мешавад (1) ва дар ин чараён мусиқӣ касби мустақил маҳсуб меёбад (2).

Пайдоиши се навъи мусиқии профессионалӣ дар фарҳанги тоҷикон ба давраҳои гуногун марбут мебошад. Агар мусиқии суннатӣ аз қадимулайём бо рушди тафаккури мусиқии тоҷик ҳамқадам бошад, замони пайдоиши мусиқии композитории тоҷик, тавре дар боло зикр гардид, аз солҳои 20-уму 30-юми қарни ХХ аст. Муаллифони мусиқии анъанавӣ академӣ композиторон ва мусиқии профессионалии суннатӣ – бастакорон маҳсуб меёбанд. Вале дар фарқият бо Ғарб суннатҳои фарҳангӣ ва одоби маънавияти тоҷикон (ба мисли мардуми дигари Шарқ) чунин қарор ёфта буд, ки бо вучуди офаридани асари мусиқӣ бастакор мекӯшид номаълум (аноним) бимонад. Ҳарчанд ки номҳои муаллифони асарҳои алоҳида ва ё баъзе қисмҳои таркибии Шашмақому Фалак ва мақомҳои маҳаллӣ тавассути устодони ибтидоӣ асри ХХ маълум гардида бошад ҳам, зикр накардани номи ҳатто ҳамин муаллифон аз одоби ин мусиқӣ берун нест. Ин аз диди этикаву эстетикаи мусиқии суннатии тоҷик (умуман Шарқ) беэҳтиромӣ маҳсуб намеёбад. Шашмақом, мақомҳои маҳаллӣ ва Фалак дурдонаҳои лаёқату зеҳнияти мардуми тоҷиканд ва аз тафаккури волои мусиқӣ шаҳодат медиҳанд. Дар гули асрҳо барои устоди мақом муҳим буд, ки бо эҷодиёти худ ба ин падидаҳои мусиқии тоҷик сахмгузор бошанд на беш. Ӯ мекӯшид, ки асарҳояш таъбу зеҳни наслҳои нав ба нави мардуми тоҷикро сайқал диҳад. Устод вазифаи пуршарафи худро дар таблиғу ташвиқи ин падидаҳои воло, дар рушду суфташавии тафаккури мусиқии тоҷикон медид. Дар замони муосир муносибат ба ин анъана гуногун аст.

Фарқи гунаҳои мусиқӣ дар доираи жанрии онҳо низ ҷо дорад. Мусиқии композитории тоҷик имрӯз бо операву симфония, балет, мусиқии камеравии созиву овозӣ ва дигар роҳи рушди хеле дурахшони худро тай мекунад. Мусиқии эстрадӣ бо суруду навоҳои лирикиву шаҳрвандӣ, мюзикл ва дигар намунаҳои намоишии мусиқӣ маълум гардидааст. Мусиқии суннатии тоҷик дар баробари гуногунрангии шеваҳои мусиқӣ, ки хусусан дар лаҳну зарб ва тобишҳои оҳангӣ зоҳир мегардад, доираи жанрии хеле васеъро бо жанрҳои савту амал, сарахбору талқин, насру уфар, таснифу гардун... ва дар Фалак – равонаву ғарибӣ, шикаставу рафт, бепарвофалаку мадҳия, рапову муноҷот, роғиву дарӣ... ғановату беназирии мусиқии суннатии профессионалии тоҷиконро муаррифӣ менамояд. Доираи васеи жанрии мусиқии суннатии тоҷик, ҳарчанде дар қисмҳои таркибии силсилаасарҳои созиву овозии Шашмақом, мақомҳои маҳаллӣ ва Фалак хеле равшан дида шавад ҳам, жанрҳои берун аз ин силсилаҳоро низ дар бар мегирад. Вале бештари жанрҳое, ки ба мусиқии суннатии профессионалии тоҷик мансубанд, дар принсипи мақом асос меёбанд. Бо падидаи «мақом» тафаккури мусиқавии суннатии ҳам тоҷикони водӣ ва ҳам тоҷикони кӯҳистон инкишоф ёфта, то ба давраи имрӯз расидааст.

2.

Зимни мусиқии суннатии тоҷик дар бораи муаллифи асар сухан гуфтан хеле душвор аст, аз он сабаб, ки одоби мусиқавии суннатӣ на ба «гуфтани андешаи худ», балки ба «бехтар гуфтани андешае» дар қолаби муайяне қарор мегирад. Бо вучуди ин, сароянда ё навозанда ба сохтори суннатии асар унсури наво дароварда, дар вақти пешниҳоди он худро «муаллиф» ҳис карда метавонад, вале ошкоро гуфтани онро раво намебинад. Зеро ки ӯ фаҳмиши худро дар қолаби муайяншуда пешниҳод мекунад. Ӯ медонад, ки сароянда ё навозандаи дигар метавонад

ин қолабро ба таври фаҳмиши худ пешниҳод намояд. Яъне тафаккури иҷроқунанда пурра ба пешниҳоди худ равон карда шуда аст, зеро ки чараёни сарояндагӣ ё навозандагӣ ҳамзамон чараёни офарандагиро дар бар мегирад. Чунин фикрронии ақлонӣ-зеҳниро муҳаққиқон бештар ба мардуми *дорул ислом*² хос медонанд.

Назарияи ин принцип бо фанҳои гуманитарӣ пайваста мешавад. Муҳаққиқ Шариф Шукуров қайд кардааст, ки «*Тибқи қоидаҳои грамматикаи забони арабӣ, ҳуҷуқ, назарияи арӯз, назарияи санъат... фаҳмиши ҳолат ва рушди унсур ба қонуни генетикии асл-фаръ тобеъ аст*» [9]. Муҳаққиқ-лингвист Д. Фролов низ асл-фаръро ҳамчун принципи асосии грамматикаи арабӣ арзёбӣ кардааст: «*Аҳаммияти асоспоягии мафҳуми бифункционалии асл («реша, асос»)-фаръ («шоха, шохоб») дар системаи назариявии грамматикаи арабӣ пурра тасдиқ шудааст*» [5]. Дар системаи назариявии грамматикаи арабӣ ду мафҳуми гуногуни падидаҳои лингвистӣ муайян шудаанд: ибтидоӣ, асосӣ – асл ва шохавӣ – фаръ. Тадқиқоти сершумор то имрӯз тарафдори он нуктаанд, ки принципи асл-фаръ барои чараёни эҷодиёти бадеии мардуми Шарқи мусулмонӣ низ принципи универсалӣ маҳсуб меёбад.

Эҷоди мақомбандӣ дар падидаи мақом-рагаи мамолики Шарқ пурра дар принципи *асл-фаръ* асос меёбад. *Асл* дар чараёни якҷошавии зарбсозӣ, лаҳнсозӣ ва шаклсозӣ аз қолаби аслии худ баромада, фаръҳои нав ба нави худро то ба анҷоми ҳар як асари мусиқӣ (якқисма ва силсилавӣ) дар сатҳҳои гуногуни композитсионӣ ба амал меоварад. Мақомшиноси маъруфи тоҷик Устод Фазлиддин Шаҳобов дар рисолаи мусиқии худ «Баёзи Шашмақом» ва мақолаҳои алоҳида ибораи «*пардаҳои асли*»-ро ҳамчун асоспояи системаи лаҳнии Шашмақом муайян кардааст [8].

Бо ташаккули Шашмақом дар он (ва шаклҳои дигари мақомоти тоҷик) истилоҳи «усул» ба ду маънои «қолабзарб» (1) ва нишондиҳандаи жанр (2) пайдо шуд. Яъне бо мурури замон моҳияти асл-фаръ дар мақомот зухуроти худро равшантар гардонид.

Манзури мо ба ин нукта он аст, ки принципи бифункционалии асл-фаръ дар системаи аввалини мақомоти форс-тоҷик Ҳафтпарда, ҳанӯз дар давраи тоисломӣ ҷой дошт. Қабл аз ҳама далел ин аст, ки он дар сохтори ҳамин система зоҳир гардидааст. Он иборат аз ҳафт пардаи асли ва фуруъ – 30 лаҳну 365 суруд мебошад. Бо вучуди ин то солҳои охир на Шашмақом, на Фалак ва на дигар гунаҳои мақомоти тоҷик зимни ин принципи универсалӣ тадқиқ нашуда буд. Нахусттадқиқи он ҳамчун принципи асосии Шашмақом ва Фалак, аз тарафи муаллифи ин сатрҳо ба амал оварда шуд [2, с.220-239]. Чунин фаҳмиш дар чараёни омӯзиши Шашмақом ва Фалак ба вучуд омад ва инро бо якҷанд далел исбот кардан мумкин аст:

1. *дар истилоҳот*. Дар асри XIII Амир Хусрав Деҳлавӣ ин мафҳуми бифункционалӣ (дугуна)-ро бар унвони рисолаи мусиқии худ баровардааст: «*Дар унишоби усул ва фуруъи мусиқӣ*». Ба андешаи мо ин тасодуфӣ нест ва он моҳияти қавоиди мақомотро аён мекунад. Дар замони Амир Хусрав асл-фаръ қонуни асосии мақомбандӣ маҳсуб меёфт. Истилоҳоти Амир Хусрав бештар форсӣ-тоҷикӣ аст. Ў ба анъанаҳои тоисломии мусиқии эронӣ-таваҷҷуҳи бузург дошту Борбадро офарандаи илми парда меҳисобид. Ва чунин мешуморид, ки усул ва фуруъи мусиқӣ аз ҳамон даврахост ва хоси илми парда аст. Муаллифони асрҳои сонӣ, дар рисолаҳои мусиқӣ оид ба Дувоздаҳмақом – Сафиуддини Урмавӣ (а.XIII), Хусайнӣ (а.XIV), Ҷомӣ (а.XV), Кавқабӣ (а.XVI) дар мавориди будан ё набудани худ истилоҳ, *фаҳмиши решаву шоха*-ро ҳамеша дар талқиноти мақомот ҷой додаанд.

² «Дорул-ислом» (арабӣ دار الإسلام) – «сарзамини ислом», «кишвари исломӣ», «маскани ислом») – номи мусулмонии ҷойгоҳу маконҳои (кишварҳои, сарзамине), ки мусулмонон зиндагӣ мекунанд. Ин ибора нахустин бор аз тарафи асосгузори мазҳаби ҳанафӣ Имом Абуҳанифа (Имоми Аъзам) истифода бурда шудааст.

Дар Шашмақом мафҳуми «усул» аз асосихост. Мафҳуми «пардаи аслӣ» (ё «пардаҳои аслӣ»)-ро хусусан классики Шашмақом устод Фазлиддин Шаҳобов хеле бисёр истифода мебарад. Ва ин тасодуфӣ нест. Зеро ки устод намояндаи мактаби классикии Шашмақом аст, ҳамон мактабе, ки илми асили Шашмақомро муаррифӣ менамояд. Он ҳам тасодуфӣ нест, ки маҳз дар Шашмақом аз мафҳумҳои таркиботии системаҳои пешин танҳо мафҳуми «шуъба» ва он ҳам ба таври умумӣ, нисбат ба ҳамаи қисмҳои таркибии силсилаи мақом ҷо дорад. Дар Шашмақом парда аслӣ аст, на қисми таркибие. Ва ин пардаҳои аслӣ шаштоанд. Яъне асл – шаш мақом аст. Дигар – фуруъ. Ва ибораи «мақом-шуъба» низ ҳамин маъноро дорад.

2. *дар системаҳои мусиқӣ*. Таърихи мақомоти тоҷик онро нишон медиҳад, ки пардаҳои аслӣ ба ҳайси мафҳумҳои системавӣ бароварда шудаанд. Унвони система ҳамеша шумораи пардаҳои аслиро дар бар мегирад: Ҳафтпарда, Дувоздаҳпарда / Дувоздаҳмақом, Шашмақом, чормодарон /чорпарда/чормуқом (Фалак). Ва нақши пардаҳои аслиро дар Шашмақом – шаш мақом ва дар Фалак – чаҳор муқом мебозанд. Барои шароити маъмули шифоҳӣ чунин асосҳои системавӣ хеле муҳим аст. Мавқеи «аслӣ» будани ин система зери онҳост ва дар сохтори таркибӣ (дохилӣ)-и системаҳо намоён мешавад:

- **Ҳафтпарда:**
 - 7 парда – аслӣ;
 - 30 лаҳн – фаръӣ;
 - 365 суруд – фаръӣ.

- **Дувоздаҳпарда / Дувоздаҳадвор / Дувоздаҳмақом:**
 - 12 парда/ мақом – аслӣ;
 - 24 шуъба – фаръӣ;
 - 6 овоза – фаръӣ;
 - 3 ранг – фаръӣ;
 - 18 бонг – фаръӣ;
 - 48 гӯша – фаръӣ.

- **Шашмақом:**
 - 6 мақом – аслӣ;
 - шуъба – фаръӣ.

- **Фалак:** чормодарон /чаҳорпарда /чормуқом
 - 4 парда /муқом – аслӣ,
 - ҳамаи навъҳои фалак – фаръӣ.

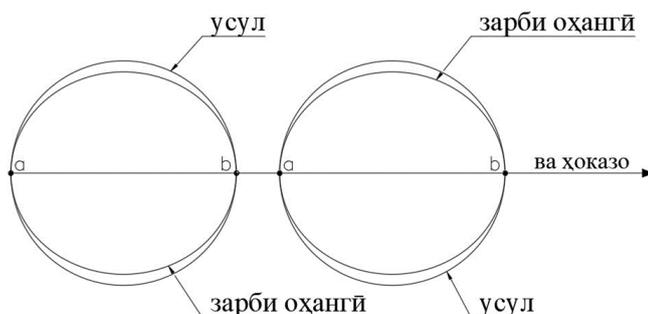
Хулоса чунин аст, ки дар мақомот танҳо ду навъи парда ҷо дорад – аслӣ ва боқӣ ҳама фаръианд. Ба ақидаи мо ин ҷо ду функсияи асосии принсипи асл-фаръро қайд кардан лозим мешавад:

1) дар системаи модалии мақомот ҷои «асл» метавонад иваз шавад. Ин вобастагӣ дорад, масалан, ба овози сароянда. Мувофиқи овози худ ӯ аслпардаи худро меёбад. Ва онро «асл» (дар ин ҷо ба маънои «собит») интиҳоб карда, асареро сарояд. Вале дар сароиш қолабҳои лаҳн-мақомҳоро риоя кардан ҳатмист.

2) вазифаи сози бунёдӣ-системавии ҳар як шакли мақом ҳам дар он аст, ки қолаби асл-фаръро нигоҳ дорад, ба наслҳои дигар расонад. Он дар илми мусиқӣ (назария) ва ҳам амалияи

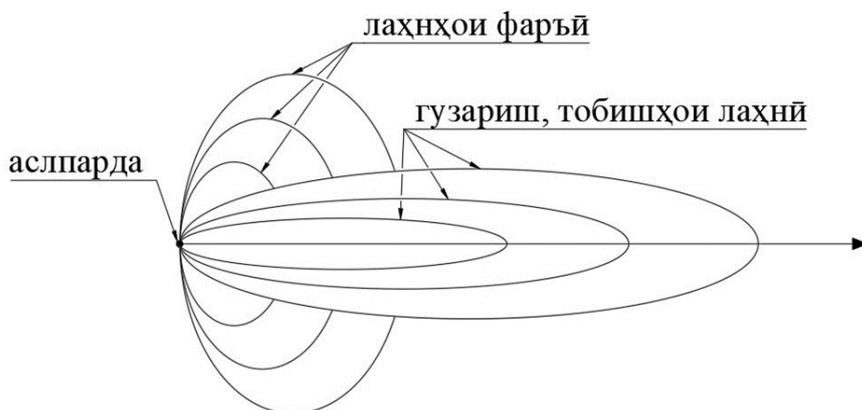
музикӣ функцияи меҳварро иҷро мекунад. Ин меҳвар, инчунин, ҳамеша дар маркази аклонӣ-зеҳнии донандаву иҷрокуандаи мақом ҷойгир аст. Вале зарур нест, ки сароянда ва ҳатто навозандаи асбоби дигар, ин ё он мақомро ҳатман аз ҳамон пардаи сози бунёдӣ-системавӣ иҷро намояд.

3. *дар функцияҳои унсурҳо.* Функцияи усул дар Шашмақом хеле мушаххас аст. Ҳар дафъа усул шуъбаҳои нав ба навро муаррифӣ мекунад. Дар ин чараён қолабзарб (усул) талқиноти зарбии хати оҳанг ҳамчун шуда чараёни рангорангро ба вучуд меоварад, дар ин чараён усул – асос асту ивазшавии зарбии оҳанг – *фурӯ*:



Қадвали 2. Чараёни рушди қабатҳои асоси зарбӣ дар Шашмақом.

Ҳамзамон он шунавандаро ба набзи муайяне дароварда, ҳолатеро ба вучуд меоварад, ки кас аз он баромада наметавонад, баръакс ба он ҳолат *фурӯ* меравад. Бо вучуди ин, ҳар як шунаванда чараёни рушдро ҳис мекунад ва интизори авҷ мегардад, яъне ҳолати *тараб* ба вучуд меояд. Чунин таассурот аз он аст, ки асл-фаръ на танҳо унсури зарбӣ, балки оҳангиву шаклсозиро ҳам фаро мегирад. Ва рушди он дар сатҳи ҳамаи унсурҳои конструктивӣ ҳам ба таври мувозӣ (вертикалӣ) ва ҳам ба шакли амудӣ (горизонталӣ) якҷо ба амал меояд. Танҳо бо чунин чараёни рушди «бисёрқабата» ба вучуд оварда ҳолати *тараб* имконпазир мешавад. Ин чараёнро дар қадвал чунин инъикос кардан мумкин аст:



Қадвали 3. Чараёни рушди қабатҳои асоси лаҳнӣ дар Шашмақом.

Чаро дар Шашмақом унсури зарбӣ «усул» шуморида шудааст? Чунки нақши конструктивии он дар композитсияи мақомӣ ба мизон баробар аст: ҳар як таркиботи композитсия бо он «чен карда мешавад» – ҳам ибораоҳанг, ҳам банду хати оҳанг ва ҳам сохтори умумии композитсионӣ. Нақши асл-фаръ на танҳо дар дохили композитсияи як асар маҳдуд аст ва на танҳо дар шаклсозии он амал мекунад. Он дар баробари шаклсозӣ, ҳам дар системаи зарбӣ, системаи лаҳнӣ, ҳам силсилаҳои хурд ва ҳам макросилсилаҳои мақому Шашмақом нақш мебандад. Ин қонуни қатъист дар ҳамаи гунаҳои мақомоти тоҷик ва мақомоти Шарқ. Он шуъбаи муайянро муаррифӣ мекунад ва усули ҳамон шуъба ба шумор меравад. Бо иваз шудани

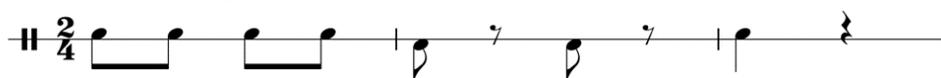
усул (қолабзарб), шуъба низ дигар мешавад. Вале ҳатто ба ҳайси усул як шуъба метавонад на танҳо дар як шакл, балки бо шаклҳои фаръии худ ҷо дошта бошад. Ин ҷо инро дар мисоли усули тасниф мебинем. Дар Шашмақом усули тасниф дар се гунаи худ вомехӯрад [2; 3]. Бо назардошти он, ки қонуни асл-фаръ дар арӯз ҳам ҷо дорад, дар пайравии номгузори он, ин шаклҳоро шарҳан *солим*, *мақсур* ва *думаротиб мақсур* меномем.

Аз онҳо Таснифи Бузург, Таснифи Наво ва Таснифи Сегоҳ дар шакли пурра – *солими усули тасниф* омадаанд:



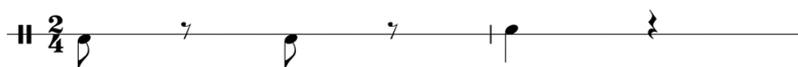
Мисоли 4. Шакли солими усули тасниф.

Таснифи Дугоҳ дар шакли фаръии *мақсури усули тасниф* меояд:



Мисоли 5. Шакли фаръии якум – мақсури усули тасниф

Таснифи Рост ва Таснифи Ироқ дар шакли *думаротиб мақсури усули тасниф* асос ёфтаанд:



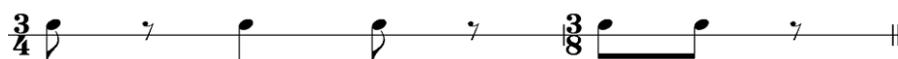
Мисоли 6. Шакли фаръии дуум – думаротиб мақсури усули тасниф

Агар бодикқаттар назар кунем, аён мешавад, ки дар шакли мақсур аз интиҳои усули тасниф дузарбаии чаҳорякӣ ва дар шакли думаротиб мақсури он инчунин аз ибтидои усули тасниф ҳам дузарбаии чаҳорякӣ дигар ихтисор карда шудааст. Аз ин бармеояд, ки асоси ин усул – *асли тасниф* – дар мобайни он аст³. Маҳз чаҳор зарбаи чаҳорякӣ дар ҳамин қолаб моҳияти усули таснифро дар бар гирифта, *асли* он ба шумор меравад. Вале ин *асл* дар сатҳи усули тасниф аст. Дар сатҳи Шашмақом зухуроти усули тасниф ҳамин аст, ки шакли солими он – ҳаштзарбаии чаҳорякӣ, фаръи якум – мақсур (шашзарбаии чаҳорякӣ) ва фаръи дуум – думаротиб мақсур (чаҳорзарбаии чаҳорякӣ) мебошад. Чунин мисолҳои амали *асл-фаръ* дар Шашмақом хеле бисёранд.

Масалан, усули талқин дар Шашмақом аз рӯи моҳияти худ бо се гуна зоҳир гардидааст:



Мисоли 7. Шакли якуми усули талқин



Мисоли 8. Шакли дууми усули талқин



Мисоли 9. Шакли сеюми усули талқин

Дар баробари ин, ҳар кадоми ин гунаҳо шохаҳои фаръии худро пайдо кардаанд. Аз ин рӯ, ҳарчанд ки оилаи усули талқинро усулҳои талқин, талқинча ва чапандоз ташкил диҳанд ҳам, воқеан дар Шашмақом хелҳои фаръӣ /шоҳавии он хеле зиёданд. Ба вучуд омадани шаклҳои

³ Чунин «маркази асли» дар шаклҳои гуногуни мақомоти Шарқ низ ҷо дорад. Ин падида дар рагаи хиндӣ муҳаққиқ А.Даниелу *унсури хосса* номидааст [3].

фаръии усули талкин дар Шашмаком тавассути принципи *табдил* ба амал омадаанд, ки он низ аз доираи принципи асл-фаръ берун нест.

Дар мақомот асл ҳамеша майдони лаҳнӣ-интонатсионии худро муаррифӣ мекунад ва ҳамеша ҳифз менамояд.

Асл-фаръ – чараёни оҳангсозиву лаҳнсозиву шаклсозиро муҳайё месозад, рушд медиҳад ва серранг мекунад. Принципи асл-фаръ тамоми унсурҳои сохторӣ ва семантикии мақомотро фаро мегирад. Асл-фаръ баҳри серрангтару сершаклтар кардани асл доимо талош мекунад. Вале намегузорад, ки пешниҳоди фаръии тазодие ба чараёни рушд ворид шавад.

Хусусияти дигари принципи *асл-фаръ* он аст, ки он маҳдуд нест. Он кушода ва доимо идомакунанда аст. Ҳамаи шакли эҷод, ки ба ин принцип така мекунад, низ ҳамеша кушодаанд. Концепсияи асл-фаръ туфайли ин хусусияти худ барои мукамалшавӣ – хоҳ дар шакли покшавии ботинӣ ва қавигардонии руҳ ва хоҳ дар шакли хунаромӯзиву донишомӯзӣ мавқеи хеле устуворро пайдо кард. Маҳз ҳамин хусусияти он гунаҳои мақомотро ҳамеша ҳамчун *шаклҳои кушодаи композитсионӣ* пешниҳод менамояд (1), зехният у маҳорати сарояндаву навозандаи ҳама гунаҳои мақомотро тозаву амалкунанда нигоҳ медорад (2), *тафаккури мақомӣ*-ро ташаккул медиҳад (3).

Хусусияти дигари асл-фаръ дар серқабатии он аст. Он ҳамеша дар ҳамаи сатҳҳои унсурҳои дохилӣ амал мекунад ва доимо якхела ҷаҳол аст (ниг. ба ҷадвалҳои боло). Аз ин рӯ, асл-фаръ дар мақомот принципи универсалии рушд пазируфта шудааст.

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. Азизова Ф. Шашмаком и рага. Краткий компаративистский анализ. Монография. – Душанбе, 1999 – 166 с.
4. Сохор А.Н. Социология и музыкальная культура // Вопросы социологии и эстетики музыки. Ст. и иссл. Вып.1. – Ленинград: Сов. комп.,1980. – С.10-136.
5. Фролов Д. Способы определения понятий в традиционной арабской грамматике // Проблемы арабской культуры. Сб.ст. – Москва: Ин.лит., 1987. – С. 170-192.
6. Худойбердиев С. Анъанаҳои мақомхонӣ дар Суғд. // Шихоби Шашмаком. Маводи симпозиуми байналмилалӣ бахшида ба 100-солагии Фазлиддин Шаҳобов. Маҷм.мақ. Мураттиб ва муҳаррир Ф.Азизӣ. – Душанбе: «Ямини содиқ», 2012. – С.161-167.
7. Ҳакимов Н. Шашмаком дар қарни XX: анъана ва навоарӣ. – Хучанд, 2006. – 408 с.
8. Шаҳобов Ф. Осор ва пажӯҳиш. Дар 3 ҷилд. – Ҷилди I. Баёзи Шашмаком. Нашри дуюм. – Душанбе: СИЭМТ, 2011. – 288 с. (Нашри 1, 2007); Ҷилди II. Шихоби мусиқӣ. Нашри 2. – Душанбе: СИЭМТ, 2011. – 264 с. (Нашри 1, 2006); Ҷ. III. Мақолаҳо, тақризҳо, санадҳо. – Душанбе: СИЭМТ, 2006. – 216 с.
9. Шукуров Ш. Искусство и тайна. – Москва: Алетея, 1999. – 248 с.

Фароғат Азизӣ, д.и.с., профессор
**ДАР БОРАИ ЗАМИНА ВА ПРИНЦИПИ АСОСИИ РУШД
ДАР МУСИҚИИ СУННАТИИ ТОҶИК**

Аннотатсия.

Муайян кардани сохтори фарҳанги мусиқии тоҷик дар замони муосир барои дарки дурусти он хеле судманд аст. Гунаҳои ин фарҳанг бо гуногунрангии офаридан (эҷод), иҷро кардан ва шунидани он мустақим вобастагӣ дорад. Чунин фарқият аз пайдоиш, роҳи рушду ривоч ва мантиқи навъи мусиқӣ аст.

Овардани мушахассиёти ин пахлуҳои гунаҳои мусиқӣ дар Тоҷикистони муосир даъват ба дарки дурусти ҳар яки он аст. Қисми дуоми мақола ба яке аз унсуре асосӣ, василаи рушди ҷараёни лаҳнсоӣ, шаклсоӣ, зарбсоӣ, оҳангсоӣ – асл-фаръ бахшида шудааст. Мусиқии суннатии касбӣ классикии тоҷик ҳамчун яке аз намудҳои фарҳанги маънавӣ низ дар он асос ёфтааст. Зимни мусиқии суннатӣ принсипи асл-фаръ зухуроти хоссаро пайдо кардааст.

Фароғат Азизи, доктор искуствоведения, профессор
**ОБ ОСНОВЕ И ОСНОВНОМ ПРИНЦИПЕ РАЗВИТИЯ
В ТАДЖИКСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКЕ**

Аннотация.

Определение структуры таджикской музыкальной культуры на современном этапе чрезвычайно необходимо для её правильного понимания. Виды этой культуры напрямую связаны с разнообразием ее создания (творения), исполнения и слушания. Такое различие обусловлено происхождением, путём развития и логикой каждого вида музыки. Приведение конкретики особенностей видов музыки, имеющих место в культуре современного Таджикистана необходимо для правильного понимания каждого из них. Вторая часть статьи посвящена одному из основных принципов, средству развития процесса ладообразования, формообразования, ритмического становления, логики музыкальной композиции – асл-фаръ. Наряду с другими видами духовной культуры таджиков, его традиционная профессиональная классическая музыка также основана на этом принципе. В музыке данный принцип проявляет себя по-особому.

Farohat Azizi, Doctor of Arts, Professor
**ABOUT THE BASIS AND MAIN PRINCIPLE OF DEVELOPMENT
IN TAJIK TRADITIONAL MUSIC**

Abstract.

Defining the structure of Tajik musical culture at the present stage is extremely necessary for its correct understanding. The types of this culture are directly related to the diversity of its creation, performance and listening. Such a difference is due to the origin, path of development and logic of each type of music. Giving specifics of the features of the types of music that take place in the culture of modern Tajikistan is necessary for the correct understanding of each of them. The second part of the article is devoted to one of the main principles, a means of developing the process of mode formation, form formation, rhythmic formation, logic of musical composition – asl-far'. Along with other types of spiritual culture of the Tajiks, its traditional professional classical music is also based on this principle. In music, this principle manifests itself in a special way.

Калидвожаҳо: мусиқии фолклорӣ, мусиқии суннатии касбӣ, мусиқии классикӣ, мусиқии академӣ, мусиқии эстрадӣ, асл-фаръ, лаҳнсоӣ, шаклсоӣ, асоси зарбӣ, фарҳанги мусиқӣ.

Ключевые слова: фольклорная музыка, традиционная профессиональная музыка, классическая музыка, академическая музыка, эстрадная музыка, асл-фаръ, ладообразование, формообразование, ритмическая основа, музыкальная культура.

Key words: folk music, traditional professional music, classical music, academic music, pop music, asl-far', mode formation, form formation, rhythmic basis, musical culture.

ОПЕРАИ «ЧАРОҒИ СЕҲРНОКИ АЛОВИДДИН»: РУШДИ ДРАМАТУРГИ

Жанри операи бачагона дар мусиқии композитории Тоҷикистон яку якбора пайдо нашудааст. Яке аз намояндагони насли аввалини композиторон А. Ленский соли 1954 намоишномаеро бар либреттои Н. Буркевич зери унвони «Дар меҳмонию Бобо Барфӣ» эҷод намуд. Феълан ин намоишномаи мусиқӣ адабие буд, ки ба жанри мусиқӣ-саҳнавӣ тааллуқ дорад. Композитор А. Ленский баъди шаш сол (1960) бори дуюм ба жанри бачагонаи саҳнавӣ рӯ овард. Вале жанри намоишномаи ӯ ин дафъа Театри лӯхтак интиҳоб гардид. Сюжети онро зери унвони «Достони Рустам» композитор аз «Шоҳнома»-и Ҳаким Фирдавсӣ гирифтааст. Ин ду асар, ҳарчанд ки опера набуданд, ба жанри операи бачагона ба дараҷаи муайян замина гузоштанд. [5, с. 97].

Солҳои 70-ум операҳои бачагонаи «Писарча ва Карлсон» Г. Александров ва «Хонаи Заргӯшбӣ» Д. Дустмуҳаммадов ба либреттои Н. Бақозода (1978) эҷод шудаанд [11, с. 433]. Ва инҳо нахустин операҳои бачагона дар мусиқии тоҷик ба шумор меравад.

Соли 1985 композитор Абдуфаттоҳ Одинаев операи бачагонаи «Бузаки чингилапо»-ро ба либреттои Наримон Бақозода навишт [8, с. 414].

Бо пайдо шудани жанри операи бачагонаи тоҷик *жанри мусиқӣ ба спектакли бачагона* низ рушди худро идома меёбад [10, с. 23]. Ва солҳои 80-ум ба ин жанр композитор Т. Саторов тавачҷуҳи хосса зоҳир намуда, ба ду пйеса – «Бенби»-и Ф. Золте (1986) ва «Зоғ»-и К. Гемти (1987), мусиқӣ навиштааст [5, с. 178].

Дар охири солҳои 80 – аввали 90 композитор Т. Шаҳидӣ низ якбора пайихам се операи бачагона таълиф намуд: «Бинӣ Котула» (1989), «Ҳалиф Лаклак» (1990) ва «Зани зебо ва Ғул» (1992).

Дамир Дустмуҳаммадов ҳамкорихои худро дар охири солҳои 90-ум бо шоир Наримон Бақозода идома дода, бо унвони «Биё, Барфӣ Бобо!» (1999) операи дуюми бачагонаи худро офарид [6, с. 71]. Ин нахустин операи бачагона дар солҳои соҳибистиклолии Тоҷикистон ба шумор меравад. Анъанаро дар солҳои 2000-ум композиторон А.Мусоев бо операи бачагонаи «Афсонаи чангалӣ», либреттои Садри Умар (2008) идома дод. Ва ниҳоят, композитор Шухрат Ашуров соли 2016 операи бачагонаи «Чароғи сеҳрнокӣ Аловиддин»-ро менависад.

Операи бачагонаи «Чароғи сеҳрнокӣ Аловиддин» дар се намоиш ва ҳафт саҳна навишта шудааст.

Драматургияи опера чунин сохта шудааст, ки *гиреҳбасти драматургии опера* дар сахнаи якум ба амал омада, *гиреҳкушоии драматургии опера* дар кулминатсияи драматургии он (финал, хори хотимаӣ), дар сахнаи ҳафтум ҷойгир карда шудааст.

Опера аз сарахбори оркестрӣ оғоз меёбад. Унвони «сарахбор»-ро композитор гузоштааст [1, с.3]. Феълан сарахбор ин ҷо вазифаи увертюра ва ё интродуксияи операро иҷро мекунад. Азбаски он ҳаҷман хурд аст интродуксия муайян кардани онро мувофиқи мақсад мешуморем [11, с. 242].

Сарахбор/Интродуксия дар шакли сеқисмаи одӣ навишта шудааст. [12, МИ] Он дорои муқаддимаи кӯтоҳест. Оҳанги шӯҳи он ба таври унисон дар регистри баланд садо медиҳад. Муқаддима дар шакли пероди одии такрорӣ навишта шудааст:



Мисоли 1. Муқаддимаи Интродуксияи опера.

Оҳанги ин муқаддима дар ҷараёни опера дар суруди якуми Чин «Кӯза ҷои мо» ва сахнаи Султон ва Вазир «Бесаранҷомӣ» (намоиш 1, сахнаи 1, №7) воҷеҳӯрад.

Сароҳанги қисми якуми Сараҳбор ба табиати оҳанги муқаддима ҳамранг аст. Дар ин ҷо оҳанги муқаддима аз аккомпанементи худ ҷудо шуда, дар услуби хеле сабук ба таври гоммофонӣ-гармонӣ баён мегардад:



Мисоли 2. Сароҳанги Интродуксия (қ.1).

Чунин баён ва табиати сабук оҳангро ба оҳанги рақси полка монанд менамояд. Сароҳанг дар шакли период дар асоси як ибораи оҳангӣ бо такрори дукарата омада бошад ҳам, дар ҳудуди худ аллақай хати ягонаи рушди динамикиро ба вучуд овардааст. Бо оғози қисми мобайнии Сараҳбор/Интродуксия сатҳи дигари рушди драматургӣ бо интонатсияҳои нисбатан фаъл муҳайё мегардад. Он дар ибораоҳангҳои шонздаҳӣ гаммамонанд асос ёфта, тадриҷан ба аккомпанементи шакли октавай соҳиб гардида, фазои рақсии сараҳборро муташанниҷ мегардонад.

Ба мусикии қисми мобайнӣ тобишҳои оҳангӣ-интонатсионии сахнаи Султон ва Вазир «Бесаранҷомӣ» (намоиши 2, сахнаи 4, №18) ворид гардидаанд. Қисми мобайнии Сараҳбор ба хати драматургии қисми якум характери динамикӣ дароварда, фаълтар гардонида, ба авҷ мерасонад. Дар сатҳи авҷии он реприза оғоз мегардад. Дар реприза сароҳанг бо характери мутантан дар tutti оркестр садо медиҳад:



Мисоли 3. Шакли динамикии сароҳанг дар репризаи Интродуксия.

Баёни бисёровозаи аккордӣ сароҳангро пурзӯр, репризаро динамикӣ оғоз мекунад. Дар реприза композитор аз василаҳои ифодаи экспозитсионӣ пурра даст кашадааст. Ӯ қисми якумро бо трансформатсияи динамикӣ оварда, кӯшиш кардааст, хотимаи Сарахборро хеле мутантан пешниҳод намояд. Аз ин рӯ, ӯ рушди динамикиеро, ки ба реприза аз оғоз хос буд, аз даст намедихад. Барои ин композитор аз ҳамаи василаҳо истифода бурдааст: баён (фактура)-ро пурзӯр, рафти оҳангро пуршиддат, асоси зарбӣ ва ивазшавии регистро сerratанг ва саршор аз василаҳои ағогӣ гардондааст. Реприза дар нуктаи авҷи оҳанги муқаддима бо баёни октаваии он дар овозҳои поёнии басӣ ва ибораҳои гаммамонанди поёнравандаву болоравандаи ҳамҷоясадодиханда ба анҷом мерасад:



Мисоли 4. Интиҳои Интродуксия.

Ҳамин тавр, дар интродуксияи опера образи Чин, образҳои ҷаҳони ҷодугарӣ, бесаранҷомӣ (дар вазъи Султон ва Вазир) дар рушди хеле динамикӣ нишон дода шудаанд. Композитор тавонистааст, оҳанги сабуки полкатабиатро тавассути василаҳои этюдӣ-техникии рушди оҳанг ва вазнин кардани фактураи он дар ҳудуди хати ягонаи драматургӣ ба дараҷаи баланди бесарумсонӣ бирасонад. Дар аввал ва дар охири сарахбор овардани як оҳанг натиҷаву дараҷаи динамикикунонии аввалу охири ин хати драматургист (ниг.: мис. 1, 4).

Суруди Алоиддин «Аз ғами ишқи ту» (намоиши 1, сахнаи 1, № 2) дар равияи сурудҳои лирикии асри XX, сурудҳои романсҳои лирикии тоҷикӣ руси давраи шуравӣ навишта шудааст. Забони оҳангии ин суруд ба навъи речитативӣ, нутқ (гуфтугӯ бо худ) ба романс наздик аст. Чунин корбаст намудани сохтори композитсионӣ рушди ягонро муҳайё месозад. Аз ин рӯ, ҳарчанде композитор онро «суруд» номидааст, заминаи жанрии онро ҳамчун «романси хурд» муайян кардан мувофиқтар аст. Ба чунин асоси жанрӣ услуби такнавозии суруд ҳам мусоидат мекунад. Баёни он дар услуби мушаххаси гоммофонӣ-гармонӣ қарор дорад. Оҳанги лирикии хеле зебо зимни такнавозии яқовозаи гитормонанд баён мешавад. Ин хусусият ҳам мансуб ба жанри романс аст.

Суруд дар сохтори дуқисмаи одӣ бо муқаддимаи созӣ навишта шудааст. Тибқи услуби композитор Шухрат Ашӯров оҳанги муқаддимаи созӣ оҳанги асосии суруд нест. Он дорои оҳанги мустақил аст:

The musical score for Example 5 consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a treble and a bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system contains two measures of music, the second system contains two measures, and the third system contains two measures. The music is characterized by frequent triplet patterns, indicated by a '3' and a bracket over the notes. The final measure of the third system includes a dynamic marking of 'p' (piano) and a change in time signature to 2/4.

Мисоли 5. Оҳанги муқаддимаи суруди Аловиддин «Аз ғами ишқи ту».

Муқаддимаи созӣ дар шакли периоди одӣ иборат аз ду ҷумла навишта шудааст. Он аз ибтидо касро ба фазои романсмонанд ворид месозад. Набзи онро такнавозии триолӣ дар набзи чаҳорзарбай дар баёни гоммофонӣ-гармонии гитормонанд таъмин мекунад. Оҳанги лирикии он низ мавқеи триолро муҳим нигоҳ дошта, дорои ороишоти форшлагӣ мебошад.

Оҳанги асосии суруд низ набзи триолӣ дорад, вале онро ба таври синкопӣ дар бар мегирад:

The musical score for Example 6 includes a vocal line and piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The vocal line has the lyrics: "Аз ғами ишқи ту рӯзе, эй саман,". The piano accompaniment consists of three systems, each with a treble and a bass staff. The music features triplet patterns throughout, marked with a '3' and a bracket. The piano part is characterized by a steady, rhythmic accompaniment of triplets.

Мисоли 6. Сароҳанги суруди Аловиддин «Аз ғами ишқи ту».

Набзи триолӣ дар такнавозӣ ҳамеша пайдор аст. Зимни он оҳанг тадричан регистрҳои баландтарро соҳиб гардида, дар аввали қисми дуҷум ба авҷи худ мерасад:

ff

Роҳ чус - та қад - ка - ди дар - ё - и ишқ,

ff

Мисоли 7. Ибораи авҷӣ дар суруди Аловиддин «Аз ғами ишқи ту».

Ҷумлаи авҷӣ дорои регистри баланд, такнавозии басҳои чуқури октавай, набзи триолии мобайнӣ ва баёни фосилавии оҳанг гардида, мавқеи авҷро хеле равшан ифода намудааст. Ҷумлаи баъдиавҷии суруд ба оҳанги яқовоза, такнавозии шаффофи гитормонанд баргашта, дар садои хеле ором (*pianissimo*) сурудро хотима медиҳад:

rit.

То ди - ли ё - ри на - ку - ям ме - ра - сам.

pp

Мисоли 8. Интиҳои суруди Аловиддин «Аз ғами ишқи ту».

Суруди Аловиддин «Аз ғами ишқи ту»-ро композитор бо хати рушди ягонаи драматургӣ таъмин намуда аст, ки ин ҳам хусусияти жанри романси хурд мебошад.

Сониян, якчанд қисмҳои созӣ пайиҳам омадаанд.

Қисми созии «**Мусиқии ҷодугари якуми мағрибӣ**» (саҳнаи 1, №3) дар шакли дуқисмаи одӣ навишта шудааст. Мусиқии он бештар тасвири мебошад: дар асоси тремолои басӣ оҳанг аввал яқовоза сипас, бо ҳамсадоҳои секунда-, тертсия-, кварта-, секстой ҳамроҳ шуда, ба дуовоза табдил меёбад:

p

Мисоли 9. Яке аз оҳангҳои «ҷаҳони ҷодугарӣ» (лейтмотиви ҷодугарӣ).

Сониян, ибораҳои октаваии мотиви асосӣ дар хати басӣ бо оҳангибораҳои тремолӣ пайиҳам омада, бо аккорди диссонансӣ зимни тремолоҳои басӣ хотима меёбад:

Мисоли 10. Руиди оҳанги ҷодугарӣ.

Дар ин мусиқӣ истифодаи регистри басӣ ва оҳанги лахта-лахта баёнгардидаи оҳанг бо мавқеи асосии квартаи афзуда, агогикаи стаккатоӣ, табдилшавии тадриҷии оҳанг ба баёни октавай, самти тадриҷан болошавии оҳанг таассуроти хеле бузурги тасвириро пайдо мекунад. Вале қисми дуҷуми такрори он дар аввал аз василаҳои пурзӯршудаи оҳанг даст кашида, бори дигар роҳи тайкардаи қисми якумро такрор мекунад. Ин мусиқӣ дар опера ду бор (зери №№3, 22) бидуни ягон дигаргунӣ такрор шудааст. Сароҳанги «Мусиқии ҷодугари якуми мағрибӣ» дар опера нақши лейтмотиви ро дорад.

Қисми сози дигар бо унвони «**Мусиқии аспдавонӣ**» (саҳнаи 1, №4) дар шакли пйесаи тасвирии хеле виртуозӣ, зери зарбе омадааст, ки давидани аспро тасвир мекунад. Вобаста ба «давидани асп» ин зарб ҷо-ҷо сабуку баъзан вазнин, бо задаҳои заифу устувор нишон дода мешавад. Аккомпанемент пурра дар ҳамин зарб сохта шуда, шакли яковоза ва баъзан октаваиро мегирад. Оҳанг низ дар тасвири аспдавонӣ аст. Он низ гоҳе яковоза, гоҳе октавай садо дода, ба худ зарбҳои триолиро ворид месозад. Асари «Мусиқии аспдавонӣ» дар шакли сеқисмаи одӣ навишта шудааст. Пйеса дорои даромади созӣ ва кода мебошад. Аз аввал тақсими вазни ҷаҳорзарбай ба раҳравии асп мутобиқ гардонида шуда аст. Дар даромади созӣ ин хусусият хеле равшан ифода ёфтааст:

Мисоли 11. Оҳанги тасвирии роҳравии асп.

Кода ҳам дорои унсурҳои мелодио зарбии тасвири мебошад. Вале дар он набзи аспдавонӣ ба таври дигар инъикос ёфтааст.



Мисоли 12. Оҳанги тасвирии давидани асп.

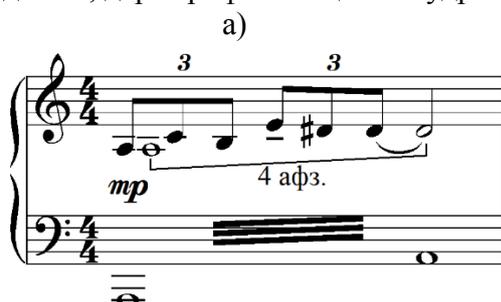
Қисми созии «**Муסיқии ҷодугари дуҷоми мағрибӣ**» (намоиши 1, сахнаи 1, №5) касро ба «ҷаҳони ҷодугарӣ» мебарад. Композитор дар ин ҷо низ ҳамон унсурҳои тремолии басӣ, оҳанги стаккатоии яқовоза ва интонатсияҳои октаваиро фаровон истифода бурдааст. Оҳанги он аз муסיқии ҷодугари якуми мағрибӣ фарқ мекунад. Дар опера «Муסיқии ҷодугари дуҷоми мағрибӣ» низ ду бор (зери №№5, 23) омадааст. Он низ вазифаи лейтмотиви ҷодугариро дар опера иҷро мекунад:



Мисоли 13. Лейтмотиви дуҷоми ҷодугарӣ.

Қисми баъдии сози «**Муסיқии пурҳаяҷон**» (сахнаи 1, №6) ном дорад. Он дар суръати суст (*Adagio*) омадааст. Ин пйесаи хеле кӯтоҳ дар шакли период навишта шудааст. Ду ҷумлаи таркибии он аз якдигар бо услуби баён (фактура) фарқ мекунад: яке оҳанги яқовозаи триолӣ аст, дигаре – унисонӣ-октавай. Хусусиятҳои оҳангии он дар ҳар ду ҷумла гуногун аст. Дар опера ин оҳанг бидуни ягон дигаргунӣ се маротиба (зери №№ 6, 11 ва 19) омадааст.

Ин қисм, қисми таркибиест, ки хеле моҳирона навишта шудааст, ҳарчанде унсурҳои ифодавии он начандон васеъанд. Ҷумлаи якум дар тремолии октаваии басӣ бо оҳанги яқовоза панҷ ибораоҳангро дар бар мегирад. Ибораоҳанги якум, сеюм ва панҷум набзи триолӣ доранд. Хусусияти ҳамаи панҷ ибораоҳанг он аст, ки ҳар як асоси тритонӣ (квартои афзуда, квинтои коста) дошта, дар атрофи он оҳанги худро сохтааст:



в)



г)

Мисоли 14. Мавқеи тритон дар оҳанги амали ҷодугарӣ.

Заминаи ин ибораҳо фосилаи тритонро ташкил медиҳад. Ин ибораҳо ҳама дар атрофи фосилаи асосӣ шакл мегиранд, новобаста ба он, ки онҳо болоравандаву поёнравандаанд.

Сароҳанги ҷумлаи дуҷум дар октаваҳои басӣ унисонӣ бо оҳанг қарор мегирад. Дар он иборҳои аввал ба таври секвенсионӣ ду бор такрор шудааст. Ин ибора дар пайиҳамии ҷаҳиши ибтидоӣ бо секундаҳои хурд ва афзуда сохта шудааст. Иборҳои дуҷум низ пайиҳамии секундаҳои хурду афзударо дар бар мегирад. Фосилаи байни нотаи охири ибори якум ва нотаи аввали ибори дуҷум септимаи коста аст. Чунин мутаносубӣ бартариии садои худро дорад:

Мисоли 15. Ифодаи амали ҷодугарӣ бо фосилаҳои коста ва афзуда.

Оҳанги саршор аз фосилаҳои афзуда коста композитор барои тасвири ҷодугарӣ ҷалб намунадааст. Дар ин қисм истифодаи устодонаву моҳиронаи эффеҶтҳои садои равшану аён дида мешаванд. Ин қисм, ки «Музиқии пурҳаяҷон» ном дорад, яке аз намунаҳои дарачаи олии зухуроти лаёқати композитории Шухрат Ашӯров дар истифодаи ранг (тембр)-и садо, регистр ва оркестр мебошад. Маҳз сароҳанги «музиқии пурҳаяҷон» дар опера лейтмотиви сеҳри кӯзаро иҷро мекунад.

Суруди Чин «Кӯза ҷои мо...» (намоиши 1, сахнаи 1, №7) дар сохтори сеқисмаи одӣ дар равияи сурудҳои ҳаҷвӣ афсонавӣ бо унсурҳои рақсӣ омадааст. Оҳанги асосии он ханӯз дар Сараҳбор/Интродуксия омада буд (ниг. Мис. 1). Қолабзарби доимии сурудро оркестр нигоҳ доштааст. Прелюдия ва постлюдияи суруд дар ибораҳои оҳангии пассажмонанди болораванда сохта шудаанд.

«Рақси каниздухтарон» (намоиши 1, сахнаи 2, №9) дар опера ду бор (инчунин, сахнаи 2, №12) воমেхурад. Каниздухтарон низ образи воқеӣ нестанд. Онҳоро композитор ба персонажҳои афсонавӣ, ки дар натиҷаи ҷодугарӣ пайдо мешаванд, тааллуқ донистаанд.

Ин асар сохтори сеқисмаи одӣ дошта, дорои репризаи динамикӣ аст. Чунин репризасозӣ ба таври қорқарди оҳангӣ, балки тавассути ифодаи октаваӣ ва ба регистри баланд иваз кардани регистри поёнӣ ба даст оварда шудааст. Жанри ин қисми рақсӣ бо қолабзарби уфар ва

имитатсияи дойразанӣ ба оҳанги хеле зебои ракси суннатӣ монандӣ дорад. Ва ин ҷо, ҳарчанде иқтибоси оҳангӣ ҷо надорад, он ба оҳангҳои қадими тоҷик, хусусан кӯҳистони тоҷик, хеле наздик аст:



Мисоли 16. Сароҳанги каниздухтарон.

Барои ин оҳанг низ композитор суръати уфари суфт (Andante) – ро интиҳоб кардааст. Дар натиҷа ба ин васила композитор ракси хеле зебои лирикиро офарида тавонистааст.

(Идома дорад.)

Адабиёт

1. Ашӯров, Ш. «Чароғи сеҳрноки Аловиддин». Операи бачагона. Дастнавис. Китобхонаи ТАДӢОБ ба номи С.Айнӣ, №3419. Нусха: китобхонаи КМТ ба номи Т.Сатторов, №2286 – Душанбе, 2016. – 96 с.
2. Ваҳҳобзода Р. Поэтикаи вазн ва хусусиятҳои ритмии назми муосири тоҷик. – Душанбе: «Ирфон». – 2009. – 200 с.
3. Детская опера. // Музыкальная энциклопедия В 6-ти томах. – Том 4. – Москва: «Советская энциклопедия». – 1978. – 976 с.
4. Ермаков А. Жанровые особенности детской оперы для любительского театра: на примере творчества уральских композиторов. Дисс. ... уч. Степ. Канд. Иск – ния. – Магнитогорск, 2012. – 182 с. <https://www.dissercat.com/content/zhanrovye-osobennosti-detskoi-opery-dlya-lyubitelskogo-teatra>
5. Композиторон ва муסיқшиносони Тоҷикистон. Маълумотнома Мураттибон: Азизӣ Ф.А., Ҳикматов Қ.С., Ҳакимов Н.Ғ. – Душанбе, – 2011. – 288 с.
6. Композиторы и музыковеды Таджикистана. Справочник. Составители. Азизи Ф.А., Хикматов К.С., Хакимов Н.Г. – Душанбе, – 2010. – 312 с.
7. Луғати русӣ-тоҷикии истилоҳоти санъат. Мураттибон: Аҳроров А., Раҷабов А., Рӯзиев Ҳ., Сабоҳӣ Ҳ. – Душанбе. – 2003. – 272 с.
8. Нурдҷонов Н. Опера и балет Таджикистана – Душанбе. – 2010. – 424 с.
9. Первая детская опера в Казахстане на казахском языке. <https://weproject.media/articles/detail/pervaya-detskaya-opera-v-astane/>
10. Тоиров У. Ва д. Каломӣ манзум. – Душанбе: «Шарқи озод». – 2005. – 454 с.
11. Энциклопедияи адабиёт ва санъати тоҷик. Дар се ҷилд. – Душанбе. – Ҷ.1, 1988 – 543 с.; Ҷ.2, 1989. – 560 с.; Ҷ.3, 2004. – 524 с.
12. <https://my.mail.ru/music/search/Детскийспектакль>
14. <https://bigenc.ru/c/introduktsiia-muzyka>

Эмомалӣ Абдуллозода, докторант,
роҳбари илмӣ д.и.с., проф Ф.А.Азизӣ

ОПЕРАИ «ЧАРОҒИ СЕҲРНОКИ АЛОВИДДИН»: РУШДИ ДРАМАТУРГИ

Аннотатсия

Операи бачагонаи композитор Шухрат Ашуров яке аз асарҳои беҳтарини ин жанри сахнаӣ дар мусиқии композитории Тоҷикистон ба шумор меравад. Композитор тавонистааст бо маҳорати баланди касбӣ ва фаҳмиши хуби тафаккури кӯдак ин асарро офарад. Операи ӯ «Чароғи сеҳрноки Аловиддин» хеле серранг, дилчасп ва илҳомбахш офарида шудааст. Композитор дар сюжети афсонавӣ персонажҳоро ба ду гурӯҳ воқеӣ ва афсонавӣ ҷудо карда ба бачагон ду ҷаҳонро бо рангҳои садоӣ хосса хеле мушаххас тасвир намуда, печу тоби ҷараёни драматургиро моҳирона ба завқу шавқи бачагон ҳал намудааст. Дар опера системаи лейтмотивӣ истифода мешавад. Ин имкон медиҳад, ки ҳар як персонажи опера хеле равшан таҷассум гардад. Васиҷаҳои интиҳобии Ш. Ашӯров ба табиати жанри операи бачагона мутобиқ гардида, ба қабули ин жанри мусиқӣ-сахнаӣ аз тарафи тамошобини наврас мусоидат мекунад. Мақолаи мазкур нахустин таҳлили ин операи бачагона мебошад.

Эмомали Абдуллозода, докторант,

научный руководитель: доктор искусствоведения, проф. Ф.А. Азизи

ОПЕРА «ВОЛШЕБНАЯ ЛАМПА АЛАВИДИНА»: ДРАМАТУРГИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ

Аннотация

Детская опера композитора Шухрата Ашурова считается одним из лучших произведений этого сценического жанра в композиторской музыке Таджикистана. Композитор смог создать это произведение, обладая высоким профессиональным мастерством и хорошим пониманием детского сознания. Его опера «Волшебная лампа Аловиддина» очень красочна, страстна и вдохновляюща. В своей трактовке композитор разделяет героев на две группы, реальных и сказочных, описывает два мира весьма специфическими звуковыми красками, умело разрешает перипетии драматургической канвы, учитывая интерес и миропонимание детей. В опере использована система лейтмотивов. Это позволяет очень четко показать каждого персонажа оперы. Избирательные средства Ш. Ашуров адаптированы к природе жанра детской оперы и способствуют восприятию этого музыкально-сценического жанра юной публикой. Данная статья представляет собой первый анализ этой детской оперы.

Emomali Abdullozoda, PhD student,

Scientific supervisor: Doctor of Arts, Prof. F.A. Azizi

OPERA “ALAVIDIN’S MAGIC LAMP”: DRAMATURGICAL DEVELOPMENT

Abstract

The children’s opera by composer Shukhrat Ashurov is considered one of the best works of this stage genre in the composer’s music of Tajikistan. The composer was able to create this work, possessing high professional skill and a good understanding of children’s consciousness. His opera «The Magic Lamp of Aloviddin» is very colorful, passionate and inspiring. In his interpretation, the composer divides the heroes into two groups, real and fabulous, describes two worlds with very specific sound colors, skillfully resolves the twists and turns of the dramatic canvas, taking into account the interest and worldview of children. The opera uses a system of leitmotifs. This allows to very clearly show each character of the opera. The selective means of Sh. Ashurov are adapted to the nature of the genre of children’s opera and contribute to the perception of this musical and stage genre by the young audience. This article is the first analysis of this children’s opera.

Калидвожаҳо: сюжет, интродуксия, персонаж, зарб, вазн, дуэт, лейтмотив, речитатив, опера, унисон, кульминация, драматургия, мазҳака.

Ключевые слова: сюжет, вступление, персонаж, такт, вес, дуэт, лейтмотив, речитатив, опера, унисон, кульминация, драма, комедия.

Keyword: plot, introduction, character, hit, duet, leitomotive, regitative, opera, unison, culmination, dramaturgy, comedy.

Муҳаммадаюб Зоирзод,
муסיқшинос,
Коллеҷи санъати шаҳри Кӯлоб
ба номи Кароматулло Қурбонов

СИЛСИЛААСАРҲОИ БАЧАГОНАИ КОМПОЗИТОРОНИ ТОЧИК: ФИРЌЗ БАҲОР «АЛБОМ БАРОИ ЗЌҲРО»

Муסיқии бачагона дар эҷодиёти композиторовни тоҷик мақоми махсус дорад. Нест композиторе, ки дар эҷодиёти худ барои кӯдакону наврасон муסיқӣ эҷод нанамуда бошад. Омили рӯ овардани композиторовн ба муסיқии бачагона дар он аст, ки шояд худ замоне мураббӣ ё муаллими мактаби муסיқӣ буд. Эҷодиёти композиторовни тоҷик барои кӯдакону наврасон хеле доманадор аст. Ҳанӯз композиторовни наслҳои аввал дар жанрҳои гуногун, аз қабилӣ суруду силсилаи вокалӣ, пйесаҳои сози барои фортепиано, виолончел, гобой, кӯшнаӣ, най, кантата, марш, жанрҳои рақсӣ, сюита, концерт, оратория, операи бачагона, романс, трио, дуэт, квартету квинтетҳо ва дигар жанрҳои муסיқӣ-созӣ ва муסיқӣ-овозӣ эҷод намудаанд [6]. Ва бо мурури замон доираи жанрии муסיқии бачагона ҳамеша васеъшаванда қарор мегирифт.

Дар мақолаи ҳозир оид ба силсилаасарҳои бачагона барои фортепиано суҳан меравад. Зери мафҳуми «силсила» мо асари бисёрқисмаро дар назар дорем.

Қабл аз ҳама бояд гуфт, ки силсиласарҳои бачагона барои фортепиано аз тарафи композиторовни тоҷик дар ду шакл навишта шудаанд: *бузургсилсила* ва *албом*.

Дар таърихи муסיқии академӣ жанри албоми бачагона барои фортепиано ба жанри муқаррарӣ табдил ёфтааст. Решаҳои пайдоиши муסיқии бачагона ба эҷодиёти композиторовни асрҳои XVII-XVIII мебаранд [3, с.17-18]. Сониян, албоми бачагона ҳамчун жанр дар эҷодиёти Р.Шуман ташаккул ёфта, ба он композиторовни бузург Менделсон, Чайковский, Рейнеке, Бизе, Дебюсси, С.Борткевич, Куллак, Лурье ва дигарон дар ҳаёти худ рӯ оварда, асарҳои хеле қолиб офаридаанд [3].

Табиист, ки мазмунан ин офаридаҳо бо ҷаҳони фаҳмишу диди бачагон алоқаманданд. Ин ҷо дар мисоли асари Ф.Баҳор «Албом барои Зўҳро» яке аз ду навъи силсилаасарҳои композиторовни Тоҷикистонро дида мебароем [2; 4; 5; 7]. Ин силсилаи пйесаҳо дар солҳои 1965-1979 навишта шуда, аз тарафи худӣ композитор ҷунин номгузорӣ шудааст. Албом 26 асарро дар бар мегирад. Дар оғози он композитор пйесаҳои одӣ ва дар хотима асарҳои мураккабтарро ҷо кардааст, ки ин пайдарпай омўзонидани онҳо ба кӯдакону наврасонро дар назар дорад.

Панҷ асари аввал – «Сайру гашт дар боғ» («Прогулка по саду»), «Оҳанги помирӣ» («Памирская мелодия»), «Бодоми шукуфта» («Миндаль в цвету»), «Хирс» («Медведь»), «Ширини хушқол» («Веселая Ширин») ба монанди машқҳои ҳастанд, ки дар ибтидои омўзиши пианино омўзонида мешаванд. Аз рӯи мазмуни худ ин пйесаҳо ба олами кӯдакона хеле наздиканд. Композитор ҷунин мақсад гузоштааст, ки тадриҷан кӯдаконро бо тарзҳои одии фортепианонавзӣ шинос намояд. Аз ин лиҳоз пйесаҳои яқум ва дуоум бо тарзи унисон навишта шуда, дар онҳо аломатҳои тарзи иҷро ҳам комилан яқхелаанд. Композитор хеле моҳирона легаторо истифода бурдааст. Дар пйесаи аввал «Сайругашт дар боғ», ӯ иборпаҳоро бо легато яқмизонӣ ва дар охир думизонӣ гурўхбандӣ намудааст:



Дар пйесаи дуом «Оҳанги помирӣ» оҳанг аз ибтидо думизонӣ легатобандӣ шудааст. Дар мизонҳои ҳафтуму ҳаштум, ки хотимаи оҳанг ба онҳо рост меояд, нотаҳои дутоӣ ва сетой лигабандӣ намудааст. Пйесаҳои якуму дуом ва сеюм дар асоси мизонҳои дузарбаии мураккаб (6/4 ва 4/4) сохта шудаанд.

Дар пйесаи сеюм «Бодоми шукуфта» лигабандии дарозтар – то чормизонӣ истифода бурда мешавад. Ин тарзи лигабандӣ дар пйесаи чорум низ ҷо дорад. Ба навоариҳои ин пйеса ворид намудани деранди нав – ними нуктадор низ хос аст. Ин деранд дар ҷойи он оварда мешавад. Дар ҳар як пйеса композитор ҳадафҳои саводомӯзиро пайгири намуда, аст. Аз ин рӯ, дигаргунии пйесаи чорум «Хирс» дар он аст, ки оҳанг дар мизони сезарбай (3/4) асос меёбад. Навшогирд танҳо тақтеби зарбро иваз менамояд. Аз ҷиҳати деранд пйесаи чорум ба се пйесаи аввал аст: он дерандҳои ҷорӣ, ним, ними нуктадор ва бутунро дар бар гирифтааст. Ғайр аз ин композитор дар охири пйесаи чорум вазифаи хати иттиҳоро нахустин бор нишон медиҳад [1, с.32]. Аломати фермата дар пйесаҳои якум ва чорум оварда шудааст. Барои навшогирд аломати нави дигаре, ки дар пйесаи чорум вомаҳурӯд, ин *зада / таъкид* мебошад:



Агар ҳамаи пйесаҳои қаблӣ – аз якум то чорум дар суръатҳои сусту миёна (Andante, Adagio, Moderato) навишта шуда бошанд, пйесаи панҷум «Ширини хушҳол» нахустин бор суръати зуд – Allegro-ро дар албом муаррифӣ менамояд. Василай ифодавии нав дар ин пйеса *стаккато* мебошад. Стаккаторо бо *зада* пайиҳам оварда, композитор мекушад, ки кӯдак фарқияти ин ду ро бараъло ҳис намояд. Дар баробари ин дар пйеса пайиҳамнавозии дасти рост ва дасти чап истифода шудааст. Дар хотима ҳарду даст дар якҷоягӣ тарзи гуногуни навозишро пешниҳод менамояд.

Пйесаи шашум «Гули лола» («Цветок тюльпана») бо унвони худ нақхати бӯи гулҳои баҳориро ба машом расонида, пеши назар манзараи зебои фасли баҳорро, зиндашавии табиатро танинандоз мегардонад. Пйеса дар тоналности a-moll ва вазни ҷорзарбай навишта шудааст. Композитор дар пйеса аломатҳои агогири (*mf f* ва $\langle \rangle$ ва \frown) хеле моҳирона истифода бурдааст.

Дар пйесаи ҳафтум «Дар кӯҳи баланд» («На горе высокой») оҳанги асосӣ ҳамеша бо пайиҳамнавозии дасти рост ва чапро дар назар дорад. Он аз унсурҳои одитарини услуби баёни полифонӣ шояд дарак медиҳад. Пйеса дар асосӣ такрори пайвастаи як иборати оҳангии шашмизона навишта шудааст:



Ин услуби имитатсионӣ аз ибтидо то охири пйеса хамчун асосӣ ва ягона муаррифи мегардад. Оҳанги асосӣ аз пешмизон [1] оғоз гардида, бо ҳаракати муназзами поёниву болоӣ, ин ҷо вазифаи аломати лига – хати иттиҳод хеле равшан нишон дода мешавад. Чараёни оҳанг ба тоналности асосӣ меоварад. Хотимаи пйеса дар якҷоя иҷро кардани оҳанги асосӣ сохта шудааст.

Пйесаи ҳаштум «Кӯҳистониён меоянд» («Горцы идут») дар вазни чорзарбай ва суръати сусти (*Andante*) навишта шудааст. Аз оғози пйеса оҳанг бо дерандҳои чорякӣ, ним ва бутуни таъкиддор рушд ёфта, омили зарби равони пйеса мегардад.

Унвони пйесаи нухум «Канон» худ нишондиҳандаи жанри аст. Пйеса дар ин жанри полифонӣ навишта шудааст:



Пйеса новобаста ба як асоси оҳангӣ дуқисма қабул мешавад. Зеро ки оҳанги асосӣ бори дуюм бо каме фарқияти зарби истифода шудааст:



Пйесаи даҳум «Гурба» («Кот») дар вазни дузарбай навишта шуда, гурбаеро пеши назар меоварад, ки бо ба даст омадани сайд ҳолати чусти чолокии худро бо ҳаракатҳои хеле мавзун нишон медиҳад. Дар пйеса унсурҳои секвенсионӣ бартарӣ дорад. Асоси оҳангии пйеса дар як ибора, такрори пайиҳамии дубораи он сохта шудааст. Пйеса бо баёни гомофонӣ-гармонӣ бештар дар мутаносибии аккордии мулоими плагалӣ пешниҳод гардидааст. Дар ин пйеса аломати лига бо функцияи мушаххаси худ – хати иттиҳод [1, с.32] нишон дода шудааст. Дар мисоли поён ин функция дар такнавозӣ дида мешавад:



Пйеса бо такрори дубораи ибораи дуҷуми оҳанги асосӣ зимни такнавозии муназзами чорякиҳо ва дар охир бо истифодаи хати иттиҳод ба анҷом мерасад:



Пйесаи ёздаҳум «Муколама» («Диалог») ном дорад. Тавре ки аз сарлавҳа бармеояд, ин гуфтугӯи ду нафар аст. Мутобиқи он дар пйеса ду овоз ҷой дорад. Диапазони партияҳо дар ду октава ҷой карда шудаанд. Аз ин бармеояд, ки дар сӯҳбат ду нафари ба ҳамдигар ҳамсол иштирокдоранд. Истифодаи лига дар партияҳои овози поёнӣ ва овози болоӣ аз он шаҳодат медиҳад, ки сӯҳбат ба тарзи равона, бо ифодаи якдигарфаҳмӣ қарор мегирад. Аввал савол аз овози поёнӣ дода

шуда, дуомӣ – аз овози болоӣ саволҳои худро медиҳад. Савол тавассути интервали квинта дода шудааст. Се саволи шахси яқум (овози поёни) тавассути интервали квинта сар мешаванд мизонҳои 1-2 (а), 4-5 (б) ва 7-8 (в):

Lento

а)
б)

в)

Саволҳои шахси дуом (овози болоӣ) низ се бор савол медиҳад ва ҳар дафъа ин савол низ тавассути фосилаи квинта аст, дар мизонҳои 10-11 (а), 12-13 (б) ва 14-15 (в):

а)
б)

в)

Фуроварди сӯҳбат ба мувофиқаи ҳамдигарӣ меоварад. Ин дар оҳанги пйеса хеле хуб таҷассум гардидааст: ҳарду дар фосилаҳои октава ибораро хотима медиҳанд. Аз ҷиҳати зарб оҳанг хеле раван буда, пайхамии пайвастаро дар рафти муколама инъикос менамояд. Тарзи баён (фактура) дар ягон ҷо аккорд надорад. Аз ин лиҳоз композитор қоидаи диалогро аз аввал то охир пурра риоя кардааст. Композитор асарро дар лаҳни лидӣ эҷод карда, ба он суръати суст (Lento)-ро муносиб доништааст. Барои иҷрокунанда ва шунавандаи наврас табиати асосии муколамаро, ки гӯш кардани якдигарро талаб мекунад, композитор хеле равшан фаҳмонда додааст.

Пйесаи дувоздахум «Багател» ном дорад⁴. Ин пйеса мисли пйесаҳои дигари ин албом хурд аст, бо раванӣ ва яқлаҳзагии худ фарқкунанда аст. Одатан багател як мазмун дорад ва дар як

⁴ *Багател* (аз фаронсавӣ *bagatelle* – чизи хурдак, аз қабилӣ майда-чуйдаи зебо). Дар мусиқӣ маънои жанриро пайдо кардааст – пйесаи ҳаҷман хурдест, бо ифодаи равшанӣ ва сабуқӣ, бештар барои фортепиано. (Калимаи «багател» инчунин унвони боғест дар ҷангали Булони шаҳри Париж). Дар мусиқӣ нахустин бор калимаи «багател»-ро ба ҳайси унвони асари мусиқӣ композитори фаронсавӣ давраи барокко Франсуа Куперен (1668-1733) истифода бурдааст. Вале ҳамчун жанри мусиқӣ багателро Л.В.Бетховен дар эҷодиёти худ пешниҳод намудааст. Ӯ аз овони ҷавонӣ то рӯзҳои охири ҳаёт дар ин жанр асар меофарид. Ҳамаи багателҳои Бетховен дар се маҷмӯаи чамъ оварда шудаанд: opus 33 (с. 1802), opus 119 багателҳои дар солҳои гуногуни навиштаи ӯро дар бар

характер навишта мешавад. Багатели мазкур дар тоналности e-moll бо вазни сезарбай (3/8) навишта шудааст. Ба асар дар таъби сабук ва равшан хос аст.

Пйесаи сездахум «Гуландом – рассом» («Гуландом – художница») дар шакли период навишта шуда, аз ду чумла иборат аст. Дар чумлаҳои ҳаштмизонаи он ду мизони якумӣ вазиҳои муқаддимаҳо иҷро мекунад:



Набзи он барои чумлаи аввал чун набзи асосӣ қарор мегирад.

Фарқияти баъӣ бо истифодаи як оҳанги асосӣ дар ҳарду чумла қорбарӣ шудааст.

Пйесаи чордахум «Рустами хурдсол» («Маленький Рустам») ном дорад. Байни тоҷикон, вақте ки номи Рустам дар асари мусиқӣ вохӯрад, маълум аст, ки ҳама вақт Рустами дoston, қаҳрамони dostonҳои «Шоҳнома»-и бузург дар назар дошта мешавад. Композитор Фирӯз Баҳор низ пйесаашро бо номи ин қаҳрамон гузошта, хурдсолонро бо ӯ шинос мекунад. Аз характери оҳанги пйеса ин эҳтимолият зуд аён мегардад. Пйеса характери тавоноии худро қабл аз ҳама дар ибораи оҳангии чормизона муаррифи мекунад. Ин оҳанг дар ҷараёни пйеса ҳафт маротиба тақрор мешавад. Бори аввал он ба таври экспозитсияи оҳанг оварда шудааст:



Дафъаи дуюм он бо аккомпанементи фосилаҳои гуногун, ки ҷиҳати лаҳну ранг хеле серранганд, ҳарчанде ки оҳанг айнан тақрор шудааст:



Бори сеюм оҳанг дар тоналности доминантӣ садо медиҳад, ки ин ба оҳанг характери хурсандию ҷасуриро илова мекунад:



Борҳои чорум ва панҷум оҳанг дар бас бо аккомпанементи болоӣ иборат аз аккордҳои аз ҷиҳати лаҳну регистр рангоранг истифода мешавад:

гирифта, баъди вафти композитор аз ҷоп баромадааст ва opus 126 иборат аз шаш пйеса, ки аз шумораи офаридаҳои солҳои охири ҳаёти композитор махсуб меёбанд. Суннати навиштани бағател баъди Бетховен ба ҳукми ағна даромад. Ва дар он композиторони аврупоӣ (Бетховен, Лист, Дворжак, Сметана, Сибелиус, Диабелли, Сен-Санс, Барток, Веберн, Финтси, Лигети, Уолтон, Вуоринен, Вайн) ва рус (А.Лядов, Черепнин, Денисов ва дигарон) асарҳои зиёде дар ин жанр навиштаанд. Композитори машҳури украинӣ В.Сильвестров дар охири ҳаёт ба ин жанр хеле ҷиддӣ назар афканда, ҳатто доир ба он чунин қайд кардааст: «Моҳият аксаран дар майда-ҷӯйда руст мешавад. Дар ин майда-ҷӯйда даррае аз волеият метавонад ҷой бигирад ба тавре ки дар катраи шабнам офтоб инъикос мешавад. Мо инро дар инвенсияҳои Бах, прелюдияҳои Шопен метавонем мушоҳида намоем. Дар онҳо ҳамон волеият ҷой гирифтааст, ки ба бузургасарҳои онҳо хос аст. Вале ин ҷо он дар лаҳзае мутамарказ шудааст» [8].



канороханг (мизонҳои 10 – 11) аст:



Хотимаи Сонатина хеле пурмантиқ баромадааст:



Бо ин сонатина композитор навозандаи хурдсолро бо сохтори хеле муҳимми мусиқии классикӣ – Allegro-и сонатой шинос намудааст.

Пйесаи ҳабдахум унвони аҷоибӣ «Флейтаҳо ва барабанҳо» («Флейты и барабаны»)- ро дорад. Он асарест, ки барои ансамбли ҳарбии ҳиндӯстонӣ, ки аз рӯи оҳанг маълум мегардад, бо характери маршӣ, тоналности g-moll навишта шудааст. Дар ин ҷо композитор ҳайати оркестри суннатии ҳарбии ҳиндустониро дар назар дорад. Аз ибтидо то охири пйеса композитор ба садобарории асбобҳои флейта ва барабан тақлид мекунад. Дар тули асар партияҳои флейтаҳо ва барабанҳо хеле равшан аён мегарданд.

Пйесаи ҳаҷдахум – «Рага» тибқи унвон дар характери мусиқии класикии Ҳинд навишта шудааст. Услуби баён ба хусусияти ансамбли класикии Ҳинд гӯё тақлид менамояд. Оҳанги он хеле равшан дар заминаи оҳангҳои ҳиндӣ навишта шудааст. Дар пйеса иқтибосе аз мусиқии суннатии ҳиндӣ нест. Вале он пурра дар сабки ҳиндист. Дар талқини суръат композитор нисбатан озод аст: тадричан ивазшавии суръат ва бозгашт ба суръати аввала ба ҷараёни рага монандӣ мекунад. Ба табиати рага пйеса хусусан аз ҷиҳати баён монандӣ дорад. Композитор иҷрои хоси фортепиано, дудастаро ба таври як хати оҳангӣ овардааст. Онро бо пайиҳам овардани оҳанги яқовоза, ба монанди якҷаҳонӣ талқин кардааст. Дар такнавозӣ садоҳои пайиҳамро дар як аккорд-фосилаҳои бештар квартоӣ ҷамъ овардааст. Инро ӯ тавассути хати иттифоқ ба даст меоварад. Пйеса ба таври иборасозӣ дар рага хотима меёбад:



Пйесаи нӯздаҳум «Сурудак» («Песенка») дар суннатҳои оҳанги халқии тоҷикӣ навишта шудааст. Вале он дар баёни гомофонӣ-гармонӣ пешниҳод гардидааст. Шояд бо ин композитор услуби такмили оҳанги халқиро нишон медиҳад? Дар аккомпанемент композитор аз аккордҳои нопурраи рангоранг хеле хуб истифода бурда, пйесаро дар тоналности a-moll навишта аст.

Пйесаи бистум «Рақси курдӣ» («Курдский танец») пурра дар регистри поёнӣ бо зарби фаъоли вазни ивазшаванда дар пайиҳамии 2/4, 5/8, 4/8, 3/8, 5/8, 2/4 дар суръати Allegro навишта шудааст. Бо чунин василаҳо рақс хеле тезу ҷаққон баромада, аз рақси мардона будан огоҳӣ

медихад. Пйеса дар лаҳни ре-фригӣ навишта шудааст. Ин лаҳн тобишҳои зебои худро дар оҳанги пйеса зоҳир намудааст.

Пйесаи бисту якум «Най» унвони худро аз номи асбоби нафасии тоҷик гирифтааст. Аз рӯи характери оҳанг ин пйеса барои найи якка нест. Дар ин пйеса най бо зарбҳои поёни ба таври муколама баён мегардад. Композитор найро ба таври асбоби оҳангӣ пешниҳод намудааст. Азбаски бахши зарбӣ низ дар пйеса ҷаҳол аст, вазифаи зарбиро на такнавозӣ, балки гуфтугӯӣ муайян кардан раво аст. Композитор ду навъи асбоби мусикиро – оҳангӣ ва зарбӣ, бо муколамаи онҳо оварда, онҳоро бо якдигар киёс карда, фарқиати онро ба шунаванда нишон додааст.

Пйесаи бисту дуюм «Марш» бо характер ва оҳанги худ дар ҳақиқат марш аст. Дар назари аввал он гӯё бо тақлид ба оркестри ҳарбӣ навишта шудааст. Ба чунин монандӣ хусусан такнавозии стаккатоии «нафасҳои поёни» мусоидат мекунад. Вале дороии ороишоти форшлагӣ, лаҳни минорӣ, хроматизмҳо ва иборабандии он ба пйесаҳои сабук наздикӣ доранд. Пйеса дар асоси як оҳанг навишта шудааст:



Пйесаи бисту сеюм «Рақси тоҷикӣ» («Таджикский танец») бидуни шакк асарест, ки шунаванда интизор аст. Зеро ки мақоми рақс дар ҳаёти тоҷикон хеле бузург аст ва ҳар нафар аз хурдӣ ба олами рақс ворид мешавад. Албатта, композитор инро ба эътибор нагирифта наметавонад. Барои пйесаи рақсӣ композитор вазни сезарбаии мураккаб, шашзарбай ва ҳафтзарбайро интихоб кардааст. Ҳарду вазнҳои он, ки дар мусикии суннатии тоҷик бо истилоҳи «уфар» – яке ҳамчун «уфари тез» ва дигарӣ – «уфари суст» маълуманд. Дар пйеса иқтибосе аз оҳангҳои рақсӣ нест, вале оҳанги эҷодкардаи композитор ба оҳанги рақсии халқӣ хеле қарин аст. Хулоса, композитор жанри рақсро тавассути ин пйеса хеле хуб таҷассум намудааст. Пйеса мӯътадил оғоз гардида, рафта-рафта ба авҷи худ мерасад ва баъди он тавассути фурувард хотима меёбад:



Пйесаи бисту чорум «Прелюдия» дар шакли дуқисма тоналности g-moll навишта шудааст. Худи услуби баёни прелюдия гомофонӣ-гармонӣ корбаст шудааст. Композитор аккордҳои дар шакли нопурра васеъ истифода бурдааст. Эҳтимол композитор барои шаффофияти баён чунин шакли аккордиро интихоб мекунад. Қисми якуми пйеса дар иборае бо мутаносибии плагалӣ асос ёфтааст. Ин ибора сониян ба ҳайси ҳалқачаи занҷираки секвенсионӣ интихоб мегардад ва рушди минбаъда тавассути унсури секвенсионӣ қарор мегирад. Дар рафти асар оҳанг ба таври озод каме дигаргун шуда, бо самти поёнраванда ҳаракат намуда, тавассути хроматизмҳои мақоми ороишоти садоидошта (фонӣ) дар тоналности асосии g-moll қисро ба анҷом мерасонад.

Дар қисми дуюм рушди оҳанги асосии он ба авҷи асар мерасонад. он дар фортиссомо ва вазни ҳафтзарбай қарор мегирад. Аккорд-фосилаҳои басӣ хотима меоваранд:



Дар хати оҳангии асар интонатсияҳои лағжонаки хроматикӣ бештар вомахӯранд. Оҳанг дар «бозӣ»-и ибораҳои оҳангӣ ташаккул меёбад. Дар рафти асар фосилаҳои секундавину септимавӣ ҳам ба таври гармонӣ ва ҳам мелодӣ дар шаклҳои хурду калон вомахӯранд. Дар тули асар ифоданокӣ бештар тавассути зарб ба даст оварда шудааст. Пйеса бо иборати таъкиддор дар баёни фосилавии поёнраванда (дар хати поёнӣ) ва қадами септимавӣ ва секундавӣ дар хати оҳангӣ хотима меёбад:



Асари бисту панҷум дар жанри силсилаи полифонӣ – «Прелюдия и фуга» навишта шудааст. Дар албом ин шиносӣ бо жанр нав аст.

Прелюдия дар як оҳанг асос ёфтааст. Он дар шакли хеле содаи период баён гардида, иборат аз ду ҷумла аст. Прелюдия бо ҷаҳиши квинтои болораванда оғоз бо суръати суст мегардад:



Ба прелюдия нафаси васеи оҳангӣ, баёни озод, вазни ивазшаванда хос аст. Дар вазни прелюдияи хурдакӣ композитор хеле унсурҳои тағйирдиҳандаи зарбиро, аз қабилҳои дерандҳои нуқтадор, триол, фермата фаровон истифода бурдааст.

Фуга бо риояи қонунҳои фуганависӣ фугаи анъанавӣ навишта шудааст. Аз баёни имитатсионӣ ва контрапунктии одӣ истифода бурда, сароҳангро панҷ маротиба дар овозҳои гуногун нишон медиҳад. Сароҳанг, ки дар пайравии оҳангҳои суннати тоҷикӣ сохта шудааст, дар лаҳни дорӣ қарор гирифта, инчунин тобишҳои фригиро низ дорад:



Фуга бо хусусияти асосии жанрӣ – рушди пайвасти бетавақуф дар як суръат навишта шудааст.

Асари бисту шашуми албом «Сонатина» бо сароҳанги худ оғоз мегардад. Он оҳанги лирикӣ аст, ки ду ҷумларо дар бар мегирад:

а)

Allegretto

б)

Новобаста ба зарби яхелаи равони такнавозии харду чумла (хар мизон иборат аз дувоздах шонздаҳякӣ), иборасозии оҳангӣ дар такнавозӣ гуногун аст. Дар чумлаи дуум ибораҳо шакли мавҷро гирифтаанд. Ҳарчанде муназзамии зарбӣ дар он нигоҳ дошта шудааст, ҳаҷми мавҷи оҳанг хеле васеъ ва болораванда қарор мегирад. Дар хати оҳангӣ низ дар қиёс бо чумлаи якум оҳанг як октава боло бо ибораҳои нав садо медиҳад. Ин василаҳо ягонагии сароҳангро муҳайё месозанд.

Васлоҳанги соната хеле ифоданок аст. Он симои худро бо унсурҳои зарбӣ, оҳангӣ зоҳир карда тавонидааст, ҳарчанде аз набзи сароҳанг берун намебарояд:

Канорҳанг⁵ дар тоналности G-dur навишта шудааст.

Экспозитсия бевосита ба қисми корқард, ки дар асоси унсурҳои канороҳанг сохта шудааст, мегузарад. Дар он канороҳанг қисм-қисм ва бо симои нав пешниҳод мегардад. Чунин менамояд, ки корқард ҳадафи динамикикунонии канороҳангро дар назди худ гузоштааст:

⁵ Бо ин истилоҳ ин ҷо оҳанг дуумии экспозитсия ишора шудааст. Тарҷумаи истилоҳ шартӣ аст ва талоши макбули умумиро надорад. Ин ҷо барои таҳлили фардии мо истифода мешавад.



Дар охири қисми коркард симои сароҳанг низ каме намудор мешавад. Реприза сароҳанг ва канороҳангро дар бар гирифтааст. Хотимаоҳанг унсурҳои ҳам сароҳанг ва ҳам канороҳангро дар худ ба худ даровардааст:



Услуби баён дар Сонатина якранг нест. Сароҳанг тавассути оҳанги лирикӣ ва аккордҳои мелодӣ, канороҳанг бо аккордҳои гармонӣ баён гардида, дар коркард баёнотро шадидтар мекунад. Вале унсури сароҳанг баргашта, услуби баёнро ба гомофонӣ-гармонии равона табдил медиҳад. Дар натиҷа дар идомаи қисми коркард услуби баён хеле шаффоф гардида, аз реприза гузашта, тавассути баёни аккордии хотимаоҳанг асарро ба анҷом мерасонад. Асоси лаҳнии Сонатина одӣ аст, вале оҳанг саршор аз хроматизмҳо буда, бениҳоят рангоранг баромадааст.

Албому бачагонаи композитор Фирӯз Баҳор – намунаи асари мусиқии академӣ аст. Он як қатор жанрҳои ин мусиқӣ – пйесаҳои гуногуни тасвирӣ, портретӣ, лирикӣ, миллӣ, рақсӣ, маршӣ, жанрҳои полифонии канон ва ҳатто силсилавии прелюдия ва fuga, жанрҳои калонҳаҷми вариатсия, сонатинаро дар бар гирифтааст.

Мусиқии А.И.Булкин албому бачагоноро се навъ муайян кардааст: хонаводагӣ, лирикӣ-андешамандона, лирикӣ-нақлӣ [3]. Агар ин радабандиро бар асос бигирем, албому бачагонаи Фирӯз Баҳорро ба навъи лирикӣ-андешамандона таалук медонем.

Композитори аз ҷиҳати зарбӣ албому худро хеле серранг пешниҳод намудааст. Дар он вазнҳои гуногун бо зарбҳои таъкиддору жанрӣ (уфари тез, уфари суст) ҷо дода шудаанд. Забони асарҳои албом миллӣ, классикӣ, романтикӣ, лирикӣ ва дигар ифода мегардад. Композитор дар он ҳатто ду асарро бо оҳангҳои ҳиндӣ офаридааст. Асоси лаҳнии албом бо системаи мажорӣ-минорӣ маҳлуд нест. Дар он тобишҳои лаҳнҳои дорӣ, фригӣ ва дигар намудоранд. Албомро композитор оғохон ба асари Сонатина, ки аз яқум мураккабтар аст, хотима медиҳад. Дар ҷобачокунии асарҳо, мураккабшавии тадриҷии асоси зарбиву лаҳнӣ, забони оҳангии асарҳо ҳадафи омӯзишӣ мушоҳида мешавад. Итминони комил аст, ки бо иҷро кардани асарҳои ин албом, пианинонавози ҷавон аз сирри асрори зиёди ин касб вобаста ба синну соли худ огоҳ мешавад. Бо эҷоди албому худ композитор саҳми хосаеро дар ғановатманд гардонидани репертуари

консертиву таълимии пианинонавоз гузоштааст. Композитор ҳар як асари албомро бо самимияти бузург пешниҳод менамояд, зеро ки назари ӯ ба пианинонавози наврас хеле чиддист.

Адабиёт

1. Азизӣ Ф. Назарияи мусиқӣ. Кит. дарсӣ. – Душанбе: Эр-Граф, 2021. – 304 с.
2. Баҳор Ф. Альбом для Зухры. Для юного пианиста. – Москва: «Сов. комп.». – 1982. – 43 с.
3. Булкин А.И. Фортепианный детский альбом: пути становления, поэтика жанра. Диссертация на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения. – Киев, 2005. – 161 с.
4. Детские пьесы композиторов Таджикистана. // Библиотека юного пианиста. – Москва: «Сов. композитор». – 1977. – 28 с.
5. Детские пьесы композиторов Таджикистана. Для ф-но. – Москва: «Музыка». – 1975. – 46 с.
6. Композиторон ва мусиқишиносони Тоҷикистон. Мураттибон Ф.Азизӣ, Н.Ҳақимов, Қ.Ҳикматов. – Душанбе, 2011. – 288 с.
7. Пьесы таджикских композиторов для фортепиано. – Душанбе: «Деваштич». – 2006. – 68 с.
8. Сильвестров В.В. Дождаться музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных С. Пилютиковым. – Киев: DUCK I LITERA, 2010. – 367 с.

Мухаммадаюб Зоирзод, мусиқишинос,
Коллеҷи санъати шаҳри Кулоб ба номи Кароматулло Қурбонов
**СИЛСИЛААСАРҲОИ БАЧАГОНАИ КОМПОЗИТОРОНИ ТОҶИК:
ФИРӮЗ БАҲОР «АЛБОМ БАРОИ ЗӮҲРО»**

Аннотатсия.

Дар эҷодиёти композитори Тоҷикистон силсилаи бачагона дар ду шакл – бузургсилсила ва албом зоҳир гардидааст. Яке аз асарҳои ҷолиб «Албом барои Зӯҳро»-и композитор Фирӯз Баҳор мебошад. Таҳлили нахустини онро муаллифи мақола меоварад. Дар албом композитор асарҳоро дар пайихамии аз осон ба муракаб овардааст. Дар он асарҳо дар жанрҳои пьесаҳои гуногуни тасвирӣ, портретӣ, лирикӣ, миллӣ, рақсӣ, маршӣ, жанрҳои полифонии канон ва ҳатто силсилавии прелюдия ва фуга, жанрҳои калонҳаҷми вариатсия, сонатина оварда шудаанд. Дар он вазнҳои гуногун бо зарбҳои таъкиддору жанрӣ (масалан, *уфари тез*, *уфари суст*) ҷо дода шудаанд. Забони асарҳои албом миллӣ, классикӣ, романтикӣ, лирикӣ ва дигар ифода мегардад. Композитор дар он ду асарро бо оҳангҳои хиндӣ офаридааст. Асоси лаҳнии албом бо системаи мажорӣ-минорӣ маҳдуд нест. Дар он тобишҳои лаҳнҳои дорӣ, фригӣ ва дигар намудоранд. Бо эҷоди албоми худ композитор саҳми хоссаеро дар ғановатманд гардонидани репертуари консертиву таълимии пианинонавози наврас гузоштааст.

Мухаммадаюб Зоирзод, музыковед,
Кулябский городской колледж искусств имени Кароматулло Курбанова
**ДЕТСКИЕ ЦИКЛИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ТАДЖИКСКИХ КОМПОЗИТОРОВ:
ФИРУЗ БАХОР «АЛЬБОМ ДЛЯ ЗУХРЫ»**

Аннотация.

В творчестве таджикских композиторов детские циклы появились в двух формах – большой цикл и альбом. Одно из интересных произведений – «Альбом для Зухры» композитора Фируза Бахора. Первый анализ его предоставлен автором статьи. В альбоме композитор представил произведения в порядке от простого к сложному. В нём собраны произведения в различных жанрах описательной, портретной, лирической, народной, танцевальной, маршеобразной пьесы, полифонических жанрах канона и даже циклическом – прелюдии и фуги, крупных жанрах вариаций, сонатины. Содержит разные метры с акцентированными жанровыми ритмами (например, *уфари тез*, *уфари суст*). Мелодика произведений альбома основана на типе выражения национальной, классической, романтической, лирической и др. Композитор создал два произведения с индийскими мелодиями. Тональная основа альбома не ограничивается мажорно-минорной системой. В нём присутствуют оттенки дорического, фригийского и других ладов. Создав свой альбом, композитор внес особый вклад в совершенствование концертного и учебного репертуара юного пианиста.

Muhammadayub Zoirzod, musicologist,
Kulyab City College of Arts named after Karomatullo Kurbanov
**CHILDREN'S CYCLIC WORKS OF TAJIK COMPOSERS:
FIRUZ BAKHOR "ALBUM FOR ZUKHRA"**

Abstract.

In the works of Tajik composers, children's cycles appeared in two forms - a large cycle and an album. One of the interesting works is «Album for Zukhra» by composer Firuz Bahor. The first analysis of it is provided by the author of the article. In the album, the composer presented works in order from simple to complex. It contains works in various genres of descriptive, portrait, lyrical, folk, dance, march-like pieces, polyphonic genres of the canon and even cyclical - preludes and fugues, large genres of variations, sonatinas. Contains different meters with accented genre rhythms (for example, *ufari tez*, *ufari sust*). The melody of the album's works is based on the type of expression of national, classical, romantic, lyrical, etc. The composer created two works with Indian melodies. The tonal basis of the album is not limited to the major-minor system. It contains shades of Doric, Phrygian and other modes. By creating his album, the composer made a special contribution to improving the concert and educational repertoire of the young pianist.

Калидвожаҳо: албоми бачагона, жанри мусиқӣ, сонатина, багател, вариатсия, уфари суст, уфари тез, асоси оҳангӣ, зарби мусиқӣ, вазни мусиқӣ, рага, тобишҳои лаҳни фригӣ, лаҳни дорӣ.

Ключевые слова: детский альбом, музыкальный жанр, сонатина, багатель, вариация, уфари суст, уфари тез, мелодическая основа, музыкальный ритм, музыкальный метр, рага, фригийский лад, дорийский лад.

Key words: children's album, musical genre, sonatina, bagatelle, variation, ufare sust, ufare tez, melodic basis, musical rhythm, musical meter, raga, Phrygian mode, Dorian mode.

УДК 37:008 (575.3)

*Диловар Латифзода, д.п.н., профессор
Пайрав Холов, докторант*

**ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ
ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ СТУДЕНТОВ В СИСТЕМЕ СОЦИАЛЬНО-
КУЛЬТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

Во все времена профессия учителя была очень важной и нужной. Благодаря педагогической деятельности не прерывается связь поколений. Без нее сложно представить развитие общества или отдельного человека. В процессе взаимодействия учителя и ученика рождаются новые идеи, формируются новые подходы к духовным и материальным ценностям, развивается творческий потенциал личности. Профессионально-педагогическая деятельность, также деятельность учителя направлена на становление ребенка как личности, гражданина и специалиста, на укрепление интеллектуального и духовного потенциала нации.

При исследовании вопросов формирования педагогической культуры студентов мы исходили из концепции, определяемого российским ученым Романовым Е.В о том, что «формирование педагогической культуры студентов, и начинающих учителей, а также процесс создания модели должно соответствовать требованиям, предъявляемым обществом к качеству педагогической подготовки студентов и отражать основные идеи исследования по проблеме оптимизации их подготовки»[13, с.64].

Современное социально-культурное, в частности, музыкально-педагогическое образование призвано создавать новые, качественные подходы к профессиональному росту

будущих преподавателей культуры и музыки, поскольку они сочетают в себе черты педагога и музыканта, культуролога и знающих свой предмет. Они призваны наполнить жизнедеятельность школьников образами культуры и других видов искусства; их воздействие на формирование национального сознания и самосознания, обеспечивать общекультурное развитие личности.

Проблемы профессионально-педагогической подготовки преподавателя музыки (в дополнительном образовании), формировании профессиональной культуры у него находятся в числе актуальных проблем, решаемых сегодня и педагогической наукой и культурологической. Имея огромное значение в практике подготовки учителя музыки (в дополнительном образовании), данный навык и мировоззрение способствует тому, что проповедник ценностей культуры, в частности учитель музыки, приобщает людей к общечеловеческим и национальным ценностям.

Анализ последних исследований по музыкальному воспитанию, позволяет выявить ряд неразрешённых проблем, связанных с формированием педагогической культуры. Функционирования педагогической системы, отражающаяся в психологической структуре педагогической деятельности проанализирован в трудах Л.Захаровой, Н.Кузьминой, Л.Митиной, Н.Поляковой, В.Сластенина, Т.Таланчук, А.Шадрикова и других. Вопрос разработки проблем качества профессиональной подготовки будущих учителей в современных рыночных условиях, отражен в работах Д.Алферовой, В.Байденко, В.Бездухова, Н.Бибик, Л.Большаковой, В.Бондаря, Ю.Варданяна, И.Гришиной, Е.Зеер, И.Зимней, Г.Ельниковой, В.Кальнея, Н.Кузьмина, А.Марковой, Г.Мешко, В.Олейника, О.Пометун, Г.Пономаревой, Е.Софьянц, В.Стрельникова, А.Харьковской, А.Хуторского, С.Шишова, П.Яременко и др.

В последние годы ученые-педагоги уделяют большое внимание вопросам педагогической культуры учителей. В их работах исследуются сущность, структура, функции педагогической культуры. Характеризуются основные этапы формирования у различных групп учащихся. Особое внимание уделено формированию педагогической культуры у учителей школ. Однако, учителя музыки и преподаватели культурологии в их работах не получили должного внимания.

Как отмечает в исследованиях «принципиально важным для характеристики социально-культурной ситуации каждого региона является открытое признание и проявление многообразия этнокультурных ориентации, обусловленных наличием различных этнических групп. Их отличия по демографическим, социальным, экономическим и собственно культурным параметрам выдвигают перед регионом необходимость не только обеспечения надежной системы межкультурной коммуникации, но и создания равных возможностей для их культурного выбора и культурного самоопределения» [10, с.14].

В соответствии с алгоритмом нашего исследования последовательно рассмотрим структуру профессионально-педагогической деятельности преподавателей культуры и учителя музыки, её сущность и социальные функции. В структуре их профессионально-педагогической деятельности важное место занимает конструктивная деятельность, направленная на выработку программы деятельности, в основе которой заложены национальные и общечеловеческие основы социально-культурной деятельности.

Нам представляется, что этнокультурная компетентность, как и профессиональная культура, является одной из ветвей общей культуры и учитывает работу учителя в условиях моноэтничности и полиэтничности региона и учащихся образовательного учреждения. Это позволит значительно лучше организовать учебно-воспитательный процесс, направленный на

передачу новому поколению, опыт, накопленный человечеством и ценности национальной культуры, создание условий для их развития. А национальная культура определяет состояние этнокультурной идентичности, которая достигается через созданную народом социокультурную сферу, к которой относятся семья, дошкольные учреждения, школьные и средние специальные учебные заведения, национально-культурные центры, журналы и газеты, художественная и научная литература, научно-исследовательские и административные учреждения и др.

Так, например, рассматривая сущность и конструктивную деятельность школьного учителя музыки, и школы вообще, можно выделить следующие его направления:

1. Формирование личности учащихся, характера и объема их теоретических знаний, социально-культурных умений и навыков;
2. Принципы отбора и последовательное расположение учебного материала;
3. Составление программы деятельности учащихся на уроке, способы их эффективной реализации;
4. Программирование преподавателей, учителем своей роли по управлению учебно-познавательной и практической деятельностью учащихся.

Исследователь И.Багаева отмечает, что педагогическая деятельность учителя и его педагогическая культура имеют ту же характеристику, что и любой другой вид человеческой деятельности, и это прежде всего: целеустремленность, мотивированность, предметность [1, с.43].

Предметность подразумевает владение определёнными компетенциями, свойственные будущему учителю того или предмета. Этот предмет подразумевает владение учителем музыки педагогикой музыки и музыкальным образованием, в особенности педагогикой, направленной на овладение музыкальными компетенциями и музыкальной культурой.

Другой учёный, В.А.Сластенин, профессионализм считает базисом индивидуальной педагогической культуры учителя [9, с.45]. Для учителя музыки это качественное освоение и обретение знаний по специальным дисциплинам согласно учебному плану и образовательным программам.

Исследователь Е.В.Бондаревская определяет педагогическую культуру как некую часть общечеловеческой культуры, в содержание которой входят духовные и материальные ценности образования, способы реализации обучающих и воспитательных практик, накопленных предыдущими поколениями [9].

Таким образом, в настоящее время наряду с компетентностным подходом к образованию интерес представляет культурологический подход, который подразумевает приобщение обучающихся к культуре через учебные предметы главным образом гуманитарного цикла. Ученики изучают и принимают на себя культурные образцы, нормы поведения.

И. Багаева отмечает, что педагогическая деятельность учителя и его педагогическая культура имеют те же характеристики, что и любой другой вид человеческой деятельности. Это, прежде всего: целеустремленность; мотивированность; предметность [1, с.43]. Предметность подразумевает владение определёнными компетенциями, свойственные будущему учителю того или предмета. Этот предмет подразумевает владение учителем музыки музыкальным искусством, педагогикой музыки и музыкальным образованием, в особенности педагогикой, направленной на овладение музыкальными компетенциями и музыкальной культурой.

В государственных программах по подготовке специалистов в области культуры, в вузах культуры и искусств, озвучены приоритетные направления совершенствования подготовки будущих учителей. В программах особое внимание уделяется личности будущих учителей и специалистов, их социально-культурной направленности, их культуре, профессиональным качествам и педагогическому мастерству. В их основе заложены педагогическая и эстетическая культура, этические нормы педагога, чувства их патриотизма, преданности родине, знание языков и т.д. Эти качества определены как фактор профессионально-личностной подготовки, профессионального становления, ибо педагогическое искусство и творчество невозможны без той или другой культуры учителя. Человек, который призван учить и воспитывать других, прежде всего, должен быть всесторонне развитым, естественно и эстетически. Иметь богатое мировоззрение, чувство долга перед государством и обществом. Он должен овладеть современными педагогическими технологиями и инновационными методиками.

Анализ учебных планов и программ, а также стандартов образования позволил определить особенности подготовки будущих преподавателей сферы культуры, в частности учителей музыки (в дополнительном образовании), которые связаны согласно ГОСТ-у Республики Таджикистан, общими и профессиональными компетенциями.

Специфической чертой педагогической деятельности будущих специалистов является деятельность по повышению культурно-просветительского уровня, улучшать производительность. Исследователь Н. Кузьмина выделяет пять уровней производительности педагогической деятельности: минимальный (репродуктивный) – учитель может передать ученикам только то, что может и умеет сам; низкий (адаптивный) – учитель может передать знания и умения, которыми владеет сам, умеет приспособить конкретное содержание осваиваемого материала возрастным и индивидуальным особенностям детей; средний (локально-моделирующий) – учитель может формировать у детей другие знания, умения и навыки по отдельным разделам и частям своего учебного предмета; высокий (системно-моделирующий) – учитель может формировать у учащихся другие знания – умения и навыки; самый высокий – (системно-моделирующий активность и поведение учащихся) – учитель умеет использовать свой учебный предмет как средство формирования личности детей, то есть сознательно формировать в них творческое мышление, умение самостоятельно добывать новые знания, обобщать их и т.д. [7, с.21].

Исследователями предлагаются разные педагогические условия, способствующие формированию педагогической культуры будущих учителей. Так, М.Г. Янова, В.В. Игнатова [13] в своем исследовании организационного аспекта формирования педагогической культуры будущего учителя акцентируют внимание на педагогические стратегии. К ним авторы относят обогащение, ориентирование, приобщение, содействие, сопровождение. Педагогическая стратегия обогащение подразумевает введение новшества, придание большего объема учебному или воспитательному процессу, организуемому будущим учителем. Данная педагогическая стратегия означает стремление будущего учителя расширить свои знания по определенным темам, обогащение его практического педагогического и рефлексивного опыта. Она исходит от самого студента, в ее основе лежит принцип активности самого обучающегося. Педагогическая стратегия ориентирование означает, что будущего студента направляют, поддерживают, активизируют, корректируют профессиональное поведение и др. Таким образом, инициатива в данной педагогической стратегии принадлежит преподавателю педвуза в условиях личностно-ориентированного обучения в нем.

Исследователями предлагаются разные педагогические условия, способствующие формированию педагогической культуры будущих учителей музыки. Например, учёные-педагоги М.Г.Янова и В.В.Игнатова в своем исследовании, посвященном организационному аспекту формирования педагогической культуры будущего учителя музыки, акцентируют внимание на педагогические стратегии [13]. Другие исследователи педагогическую культуру рассматривают как составляющую общечеловеческой культуры, наполненную духовными и материальными ценностями образования, способами обучения и воспитания.

Составной частью общей педагогической культуры учителя музыки является информационная культура как составная часть общей культуры в контексте его профессионально-педагогической деятельности, с позиции педагогической культурологии и информатики [12, 44].

Использование информационно-коммуникационной технологии в деятельности учителей данных направлений позволит совершенствовать учебно-воспитательную работу. Они следующие:

- тесная связь преподавателей, ведущих предметы культурологии и учителей музыки с преподавателями информационной технологии в изучении информационной культуры;
- фактор единства, целенаправленности и взаимозависимости педагогических компонентов, которые в согласовании с логикой формирования отдельных ее частей разделяются на педагогические подкомпоненты целей: (мотивационного, когнитивного, эмоционального, творческого и предметно-практического);
- опора и использование художественно-творческого потенциала культуры и музыки во вовлечение студентов в мир информационной культуры и т.д.

Исследования показывают, что в педагогической культуре необходимо учитывать и рекомендовать ряд педагогических принципов в руководстве педагогической деятельностью учителям и преподавателям сферы музыки. Это принципы системности, аксиологичности, последовательности, взаимосвязанности социально-культурных институтов, единство содержательно-технологических основ, единство информационно-логического и эмоционально-образного воздействия, эстетизации подачи информации, интерактивности, единство воспитательного процесса и его связь с реальной жизненной практикой и др., воздействующие на формирование педагогической и информационной культуры студентов-будущих педагогов в высших учебных заведениях культуры и искусства. Их использование в практической деятельности, будущего специалиста позволит улучшить работу в данном направлении.

Принцип интегративного обучения предметов специальности (музыки и культуры во взаимосвязи с другими гуманитарными предметами), индивидуального и дифференцированного подхода в организации и содержании процесса обучения будущих педагогов, информатизации (ввод курса информационных технологий, специальных тем, связанных со специальностями культуры и музыки, в которых компьютерные средства имеют тесную связь с профессиональной деятельностью будущего специалиста) позволяют значительно улучшить учебно-воспитательную деятельность.

Следовательно, чтобы передавать ценности культуры, её многообразие и богатство, учителю самому надо быть культурно образованным, владеть не только в совершенстве своим предметом специальности, способами его передачи обучающимся, но и знать и уметь механизмами овладения ценностями, а также знать и уметь пользоваться современными информационно-коммуникативными технологиями.

Современные требования предъявляют к учителю формировать у него общепрофессиональные компетенции, знание в совершенстве родного языка и литературы, владеть минимум знанием русского и английского языков. На эти требования постоянно указывает Лидер нации, Президент Республики Таджикистана Эмомали Рахмон. Изучение вопросов профессионально-педагогической деятельности учителей и формирование у него профессиональной культуры, которое явилось нашим объектом исследования, заключалось в том, чтобы проанализировать особенности профессионально-педагогической деятельности преподавателей дисциплин культуры и учителя музыки. Эта деятельность связана с постоянной необходимостью решать сложные педагогические задачи и экспериментировать; вести поиск новых методов и форм работы с учетом особенностей специальности будущих кадров этого направления; требует гибкости и самостоятельности мышления при принятии решений, высокой творческой энергии и самоотдачи, концентрации творческих усилий для достижения поставленной цели. То есть, «педагогическая деятельность учителей сферы культуры и музыки, тесно связана с процессом постоянного творческого развития, профессионального самосовершенствования» [1, с.53].

Подробно рассмотрев и проанализировав практику формирования музыкальных компетенций учителя и компетенции будущего культуролога, его профессионально-педагогические функции, можно сделать вывод, что профессионально-педагогическая деятельность реализует функции и предусматривает также наличие высокого уровня развития соответствующих компетенций (музыкальных и культурологических). Следует также отметить, что, наряду с общими педагогическими способностями, будущий учитель музыки должен обладать специфическими способностями в соответствии с требованиями ГОСТ РТ, овладеть профессией с помощью освоения музыкальных компетенций и т.д. Эту же мысль подтверждает в своей диссертационной работе А.Б.Алиев, разработавший концепцию поэтапного формирования предметных компетенций учащихся по музыке и пению для начальных и средних классов общеобразовательной школы. Разработана концепция поэтапного формирования предметных компетенций учащихся по музыке и пению для начальных и средних классов.

Таким образом, формирование у будущего учителя музыки педагогической культуры и решение стоящих задач перед ним обуславливает многообразие его функций: когнитивно-коммуникативной, креативной, мотивационной, организационно-конструктивной, исследовательской, которые определяют различные стороны его профессионально-педагогической деятельности и не допускают в подготовке кадров в области музыки однобокость, односторонность, изолированность и развитие узкопрофессиональной компетентности.

Совершенствование профессиональной подготовки будущих учителей музыки, в особенности, с недостаточным довузовским музыкальным образованием, на наш взгляд, возможно при следующих организационно-педагогических условиях:

- научно-методическое обеспечение процесса обучения (учебного плана, разработанной образовательной программы, рабочей учебной программы, учебно-методических и дидактических материалов, учебный репертуар для лиц без с недостаточным довузовским музыкальным образованием, специальная учебно-материальная базы и т.д.;
- тесная связь с базовыми общеобразовательными школами;

- улучшение организации педагогической практики студентов в процессе обучения в вузе;
- учитывать в подборе педагогического репертуара народное музыкальное творчество и традиции региона, праздники, обряды и ритуалы, пр., где важными являются универсальные ценности;
- возобновление функционирования хоровых коллективов в общеобразовательных школах, дошкольных учреждениях, в целом в системе дополнительного образования детей.

Важными педагогическими условиями являются удовлетворение и обогащение национальных и общечеловеческих ценностей, участие будущих педагогов в научных, просветительских и воспитательных мероприятиях учебного заведения, обеспечение интерактивного технологического сопровождения образовательного процесса будущих педагогов (это означает использование в образовательном процессе игровых технологий, обеспечивающих интерактивность учебного процесса будущих учителей в вузе), интеграция содержания нормативных профессиональных дисциплин (то есть, проведение интегрированных учебных занятий по педагогическим дисциплинам, предмета музыки с другими гуманитарными дисциплинами).

Одним из главных условий овладение профессионально-педагогической культурой и ее совершенствование достигается через реализацию практической педагогической деятельности учителя, участие в конкурсах профессионального мастерства и мастер-классах. Важным является его систематическая самостоятельная подготовка, изучение своего предмета, его культурная ориентация на современные социально-политические и культурные проблемы жизни.

Другими педагогическими условиями процесса формирования профессионально-педагогической культуры будущих учителей являются:

- учет уровня профессиональной подготовки, индивидуальных творческих способностей, возрастных и психофизиологических особенностей и социально-педагогического опыта;
- субъектно-субъектные отношения между преподавателями и студентами учебного заведения;
- создание развивающей среды для формирования устойчивой профессиональной мотивации будущих преподавателей;
- проведение мотивационных тренингов для будущих учителей, организация различных научно-методических мероприятий, круглых столов, мастер-классов с участием практикующих учителей и классных руководителей);
- включение обучающихся в практико-ориентированное обучение (организация активных форм лекций и семинарских эффективных индивидуальных занятий, направленных на овладение будущими учителями практических умений и навыков, педагогического мастерства).

Немаловажным педагогическим условием является превращение школы в своеобразный центр музыкально-эстетического воспитания подрастающего поколения, в особенности, в сельских условиях, где школа и клуб являются единственными социально-культурными институтами.

Литература

1. Багаева И.Д. Профессионализм педагогической деятельности: сущность и структура. // Профессионализм педагога. – Ижевск-Санкт-Петербург, 1992. – С. 42–43.
2. Коджаспирова Г.М. Педагогика. Учебник. – Москва: Гардарики, 2004.
3. Кондрашова Л.В. Воспитание нравственно-психологической готовности студентов к педагогической деятельности. // Советская педагогика. – 1984. – № 5. – С. 75–79.
4. Казарицкая, Т.И. и др. Компетентность учителя: инструментарий оценки и самооценки. // Директор школы. – 2002. – №6 – С. 16–24.
5. Крылова И.Б. Формирование культуры будущего специалиста: /И.Б. Крылова И.Б. Метод пособие. – Москва, 1990. – 142 с.
6. Кузнецова В. А. Теория и практика многоуровневого университетского педагогического образования. – Ярославль, 1995.
7. Кузьмина Н. В. Очерки психологии труда учителя. – Ленинград: Ленинградский государственный университет, 1967. – 184 с.
8. Пастушенко Л.А. Развитие профессиональной рефлексии будущего учителя музыки. // Вектор науки Тольяттинского государственного университета. Серия: Педагогика, психология. – 2014. – №3. – С.163-165.
9. Педагогика. Под.ред. В.А. Сластенина и др. – Москва, 2001. – 434 с.
10. Светонослова Л.Г., и др. К вопросу о моделировании процесса формирования будущих учителей. // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. – 2024. – № 4 (91). – С.187-192.
11. Романов Е.В. Моделирование образовательных процессов в учебно-творческой деятельности студентов. // Образование и наука. – 2000. – №4 (6). – С.61-75.
12. Рахмонов А. Особенности формирования информационной культуры будущего специалиста социально-культурной деятельности. Автореф. канд. пед. наук. – Душанбе, 2020 – 55 с.
13. Янова, М.Г., Игнатова В.В. Формирование педагогической культуры будущего учителя: организационный контекст. // Вестник КГПУ им. В.П. Астафьева. – 2011, №1. // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-pedagogicheskoy-kultury-buduschego-uchitelya-organizatsionnyy-kontekst>
(дата обращения: 01.05.2024).

*Диловар Латифзода, д. и.п., профессор
Пайрав Холов, докторант*

ХУСУСИЯТҲОИ ТАШАККУЛИ ФАРҲАНГИ ПЕДАГОГИИ СТУДЕНТОН ДАР НИЗОМИ МАОРИФИ ИҶТИМОЙ-ФАРҲАНГӢ.

Аннотатсия.

Дар мақола сохтори фаъолияти касбӣ-педагогии омӯзгорони ояндаи мусиқӣ баррасӣ шудааст. Дар асоси талаботҳои ҷиҳати баланд бардоштани соҳаи таҳсилоти мусиқӣ-омӯзгорӣ, ки дар замони ҳозира он инкишоф ёфта, ба рушди фарҳанги касбии омӯзгор мусоидат карда истодааст, тамоилҳои дар соҳаи таҳсилоти омӯзгорӣ-мусиқӣ ва иҷтимоӣ-фарҳангӣ дар Тоҷикистон таҳлил гардидаанд. Чӣ гуна будани омӯзгор ва фаъолият намудани ӯ дар соҳаи тарбияи мусиқӣ, ба инобат гирифтани талаботҳои муосири ҷомеа дар қори ӯ, донишдони назария ва таҷрибаи пешқадами амалии соҳаи таҳсилоти мусиқӣ ҷиҳати сатҳи сифати таълими омодагии ин гуна мутахассисон дар муассисаҳои таҳсилоти олӣ касбӣ, ба фаъолияти ояндаи самараноки онҳо дар мактаб вобастагии зиҷ дорад. Дар мақола зикр мегардад, ки ҳалли ин вазифаҳои муҳим ва мубрам танҳо дар сурате амалӣ мегардад, ки омӯзгор дорони салоҳияти баланди фарҳангӣ-этноӣ, касбияти баланд, дониш, малака ва маҳорати воло вобаста ба талаботҳои муосири ҷомеа дошта бошад. Нерӯи касбӣ-ву ақлонӣ, эҷодӣ, маҳорати ташаккулёфта ҷиҳати дар амалия татбиқ намудани салоҳиятҳои азхудшуда, яке аз проблемаи муҳими маорифи муосири миллӣ маҳсуб меёбад.

Диловар Латифзода, д.п.н., профессор

Пайрав Холов, докторант

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ СТУДЕНТОВ В СИСТЕМЕ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация.

В статье рассматривается структура профессионально-педагогической деятельности будущих учителей музыки. Произведен анализ тенденций в области музыкально-педагогического и социально-культурного образования в Таджикистане, которые предъявляет повышенное требование к профессионально-педагогическому образованию и свидетельствует о росте компетентности профессиональной культуре учителя, в частности учителя музыкального искусства. От того, какими будут эти учителя, как будут осуществлять свою дальнейшую деятельность в области музыкального воспитания, способны ли они учитывать требования, предъявляемые им обществом, теорией и практикой музыкального образования, относительно качеству подготовки этих специалистов в вузе, зависит их будущая эффективная деятельность в школе. Решение этих важных и актуальных задач, может быть осуществлено только при наличии общей и профессиональной культуры, высокого уровня квалификации учителей музыки, владеющих системой знаний, умений и навыков на уровне современных требований общества. В статье затрагиваются вопросы, связанные с развитием у студентов профессионально-интеллектуального, творческого потенциала, формирование умений по практическому использованию полученных компетенций, которые являются важными проблемами современного национального образования.

Dilovar Latifzoda, PhD, professor

Pairav Kholov, doctoral student

FEATURES OF FORMATION OF STUDENTS' PEDAGOGICAL CULTURE IN THE SYSTEM OF SOCIAL AND CULTURAL EDUCATION.

Abstract.

The article considers the structure of professional and pedagogical activity of future music teacher. The analysis of trends in the field of music and pedagogical and socio-cultural education in Tajikistan, which imposes increased demands on professional and pedagogical education and indicates the growth of competence of the professional culture of the teacher, in particular the teacher of musical art. Their future effective activity at school depends on what these teachers will be like, how they will carry out their further activities in the field of music education, whether they are able to take into account the requirements imposed on them by society, theory and practice of music education, regarding the quality of training of these specialists at the university. The solution of these important and urgent problems can be carried out only in the presence of general and professional culture, a high level of qualification of music teachers who possess a system of knowledge, skills and abilities at the level of modern society requirements. The article touches upon issues related to the development of students' professional and intellectual, creative potential, the formation of skills for the practical use of the acquired competencies, which are important problems of modern national education.

Калидвожаҳо: сохтори фаъолияти касбӣ-педагогӣ, фарҳанги касбӣ, омӯзгори ояндаи мусиқӣ, хусусиятҳои ташаккули фарҳанги касбӣ, муассисаҳои таҳсилоти олии фарҳанг, муассисаҳои таҳсилоти олии омӯзгории мусиқӣ.

Ключевые слова: структура профессионально-педагогической деятельности, педагогическая культура, будущий учитель музыки, особенности формирования педагогической культуры, вузы культуры, вузы общей музыкальной педагогики.

Key words: structure of professional and pedagogical activity, pedagogical culture, future music teacher, features of formation of pedagogical culture, universities of culture, universities of general music pedagogy.

Афет Ислам. Культ мугама

Общество

08 Июль 2023



*Музыковеды, доктора искусствоведения, профессора
Лала Хусейнзаде, Фароғат Азизи, Гультекин Шамилли*

ФАКТОР, ОБЪЕДИНЯЮЩИЙ НАРОДЫ ВОСТОКА

Древняя макомная традиция свойственна всем мусульманским странам, хотя в каждой стране она развивалась по особым, не похожим на других направлениям, присущим конкретному народу и историческим условиям.

Первые сведения о таджикской музыке можно встретить еще в «Авесте» (VII-V вв. до н.э.). Гораздо больше об истории музыки этой страны можно узнать через многочисленные трактаты восточных ученых, среди которых наиболее крупными произведениями были «Большая книга о музыке» Аль-Фараби (X в.) и трактаты о музыке Авиценны (XI в.).

Великие ученые разбирали структуру музыки, виды музыкальных инструментов. Их произведения впоследствии повлияли на работы авторов средневековой Европы. Джамии и Абдулгадир Марагаи в XIV-XV вв. создали трактаты о музыке, в которых изучали ее ритм, звукоряд, лады, акустические свойства инструментов и даже воздействие музыки на психическое состояние человека. Примечательно, что произведения средневековых авторов послужили общим и незаменимым источником для всех исследователей традиционной музыки мусульманских стран.

На VI Международном музыкальном фестивале «Мир мугама» среди многочисленных иностранных ученых-музыковедов была и доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки Национальной консерватории Таджикистана Азизи Фарогат Абдукаххорзода, которая выступила на научном симпозиуме с двумя докладами – «Трактат по Шашмакому устода Фазлиддина Шахобова: классика в современность» и в соавторстве с Каримзода Садулло «Фалак – маком горных таджиков».

Мы встретились с Фарогат ханым в Шуше, где в рамках фестиваля проходили концерты мугамной музыки в исполнении ведущих азербайджанских ханенде и инструменталистов.

- Уникальный трактат великого таджикского ученого-макомиста XX века Фазлиддина Шахобова был обнаружен мною среди других его работ в музыкально-теоретическом письменном наследии, – рассказывает Фарогат ханым. – Трактат уникален тем, что создан представителем классической школы Шашмакома и является единственным, написанным в советское время. В форме трактата впервые он был издан мною в 2007, и 2011 годах и приурочен к 100-летию этого корифея макомного искусства. На сегодня по музыкально-теоретическому наследию устода Шахобова в Таджикистане издано пять книг и, что особенно важно, факсимиле его рукописи. Именно это факсимильное издание было подарено Азербайджанской национальной консерватории (АНК) на симпозиуме.

Второй доклад посвящен чрезвычайно малоизученной теме – горным таджикским макомам – явлению фалак. Он зародился в глубокой древности и бытует поныне в регионах Кулоб и Памир нашей страны, демонстрируя две традиции бытования. Красивейшая музыка фалака, проявленная во множестве жанров, мелодиях, метроритмическом богатстве, очень любима в Таджикистане. Фалак основывается на ладовой системе чормуком («четыре макома»). В музыкальной практике сегодняшнего дня он известен также и под названиями чорпарда («четыре пярде») и чормодарон («четыре матери» в значении прародительниц ладов). Эта древнейшая ладовая система восходит к доисламскому периоду. Глубоко философская образная сфера фалака усугубляется использованием в нем персидско-таджикской классической поэзии. Доклад сопровождался живым музыкальным иллюстрированием, а также аудио-, видео-, нотными записями. По теме фалака в Таджикистане уже защищена докторская диссертация и написан большой практический учебник. Эти два издания были подарены библиотеке АНК.

- Как интересно, это послужит дальнейшим исследованиям особенностей наших мугамов, их сходства и различий, не так ли?

- Однако уже есть статья сравнительно-сопоставительного анализа фалака и азербайджанского мугама, автором которой является известный азербайджанский музыковед, профессор Лала Гусейнова. Дело в том, что в Таджикистане система макомата представлена тремя видами – это Шашмаком, Фалак и локальные макомы. Если Шашмаком

и локальные согдийские макамы представлены в одной системе, то Фалак проявился в своей собственной ладовой системе. Наш народ гордится наличием такого музыкального богатства и, учитывая эту безмерную любовь, указами Президента республики в Таджикистане учреждены два официальных праздника – с 2000 года – День Шашмакома (12 мая) и с 2007 года – День Фалака (10 октября), ежегодно широко празднуемые по всей стране.

- Фарогат ханым, что Вам показалось наиболее интересным и новым на фестивале в целом и на симпозиуме в частности? Как вообще воздействует на Вас азербайджанский мугам?

- Мугам я слышала и раньше, и очень полюбила эту музыку, а живое исполнение – это совершенно другое. Самое главное, что в Азербайджане его статус поставлен должным образом и школа мугама в высшей степени развита. Она воспитывает хороших и талантливых музыкантов-виртуозов, которые очень бережно относятся к его исполнительству – как певческому, так и инструментальному. Они не растеряли древнюю технику и поют так же, как это было в прошлых веках. В конце 70-х годов на самаркандских симпозиумах мне довелось их слышать, и нынешние певцы сохранили и развили эту технику. С точки зрения научно-теоретического исследования мугам достаточно хорошо изучен в вашей стране, это позволяет любому студенту узнавать тот или иной мугам. Даже в АНК на стенах висят нотные примеры «Сегях» или «Хумаюн», и это здорово! Вообще скажу вам, что внутреннее эстетическое оформление здания консерватории очень продуманное и соответствует тому, чем занимаются в ее стенах, это вызывает искреннее восхищение. В таком здании учеба в удовольствие. Атмосфера соответствует звукам мугама, которые раздаются из каждой аудитории. Вообще, культ мугама ощущается везде в Азербайджане, и это замечательно! Что касается симпозиума, отмечу, что на нем поднимались даже такие проблемы основ мугама, до которых в других странах еще не дошли. Азербайджанскую музыковедческую школу я считаю очень сильной, потому что ученые поднимают и исследуют невообразимо сложные вопросы мугамного исполнительства, например, физиологические особенности гортани и голосового аппарата во время пения мугама ханенде, техники и артикуляции. Этими проблемами занимается Александрия фон Брюссельдорфф, и такие исследования, ориентированные исключительно на мугамное пение, проводятся впервые в истории макомной музыки – будь то Индия, Таджикистан или арабские страны. Я увидела максимальное сближение и сотрудничество теоретиков и исполнителей, и такая коллаборация дает отличный практический результат. Музыковед находится внутри исполнительской мугамной традиции, это очень важно, потому что мугам нельзя исследовать со стороны, нужно непременно находиться внутри него. Этот аспект поставлен в Баку очень хорошо.

Организация симпозиума была великолепной, ничего лишнего, все самое необходимое. Здесь я, представьте, просто потеряла ход времени и, находясь в сердце мугама, полностью погрузилась в это магическое пространство, получив достаточно пищи для ума и души. На симпозиуме были собраны музыковеды из многих стран, это давало отличную возможность общения, обмена мнениями и планов на новые совместные проекты. Я благодарна за приглашение и возможность высказать свое профессиональное мнение, поделиться, апробировать свои взгляды и узнать много нового из уст коллег.

- Скажите, чем отличается таджикский мугам от азербайджанского или иранского, ведь вы родственные народы?

- Наш Шашмаком и Фалак – совершенно другие системы. Они отличаются от иранской и азербайджанской системы мугама. Но иранская и азербайджанская системы более близки, фактически они одинаковы. Таджикский Шашмаком является порождением Бухарской классической школы макома, что значит Таджикской классической школы макома.

- Как вы думаете, должны ли консерватории подразделяться на национальные, изучающие традиционную музыку, и академические – с уклоном в европейскую классическую музыку, или все направления должны находиться вместе в одном здании?

- Например, в нашей консерватории объединены все факультеты, в том числе и эстрадный. Подобный формат с 18 различными отделениями вполне приемлем для Таджикистана. Для нас главное, чтобы все отделения нормально функционировали. И этого будет достаточно.

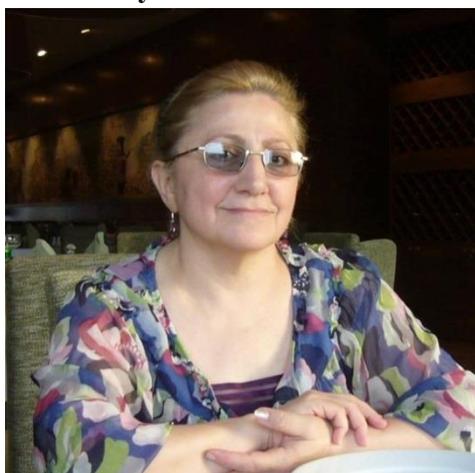
- Насколько широко был представлен Таджикистан на мугамном конкурсе?

- К сожалению, мало участвовало исполнителей в конкурсе. От нас участвовал один макомист-исполнитель – Сардор Солиев. У нас очень много талантливой молодёжи. Но конкурсы ещё будут, и мы постараемся компенсировать своё участие на следующих фестивалях. Мы уже обсуждали этот вопрос с организаторами и договорились, что в следующий раз привезем участников конкурса с концертной программой. Нам есть что показать. Думаю, слушателям будет интересно.

- Надеемся, что на VII музыкальном фестивале ваша страна будет участвовать в более расширенном составе.

- Уверена, что научный симпозиум и сам фестиваль будут иметь долгую жизнь, потому что это подходящая платформа для очень плодотворного обмена мнениями ученых разных стран, изучающих макомно-мугамную традицию и развитие самого искусства макама. Мы еще находимся в Азербайджане, а у нас уже намечены совместные будущие творческие планы и проекты.

- Желаем Вам дальнейших успехов в исследовании и пропаганде древнего макомного искусства!



Афет ИСЛАМ

ТДУ 7.091.4 + 781.7+782/785 (575.3)

ЧАҲОРУМИН ФОРУМИ ШАШМАҚОМ ДАР ДУШАНБЕ

11-12 майи соли 2024 дар шаҳри Душанбе **Чаҳорумин фестивал-симпозиуми байналмилалӣ мусиқишиносӣ оид ба Шашмақом дар мавзуи «Дурнамои рушди мусиқии суннатии касбии халқҳои Шарқи Наздик ва Миёна дар шароити ҷаҳонишавӣ»** таҷлил гардид.

Дар симпозиум дар баробари мусиқишиносону моқамшиносони ватанӣ намояндагони мамлакатҳои Эрон, Озарбойҷон, Ўзбекистон, Қазоқистон ва Русия иштирок доштанд. Доираи иштирокчиёни фестивали муштраки ин форум васеътар буд. Ҷаласаҳои симпозиум дар толорҳои илмӣ Китобхонаи миллии Тоҷикистон баргузор шуданд.

Симпозиум дар се сексия – «Шашмақом: таърих ва назария» (модератор А.Низомов), «Мақомот дар низоми таълим» (модератор Ф.А.Азизӣ) ва «Шашмақом дар эҷодиёти бастакорон ва композиторон» (модератор Ф.А.Улмасов) корбарӣ шуд.

Дар муддати ду рӯз маърузаҳои «Инъикоси назарияи Дувоздахмақом дар осори классикони адабиёти форсу тоҷик ва мусиқишиносии муосир» д.и.с. А.Низомов, «Роҷеъ ба ташаккули луғатномаи мақом» д.и.с., профессор Ф.А.Азизӣ, «Ҷанбаҳои умумии ҳунари мақом дар замони ҷаҳонишавӣ дар мисоли мақомҳои ўзбекӣ ва тоҷикӣ» А.Зокиров ноиби ректор оид ба илм, дотсенти Институти санъати мусиқии миллии Ўзбекистон ба номи Ю.Раҷабӣ,

«Мусиқии Шашмақом дар Эрон» М. Собитзода, PhD-и филология, «Шашмақом дар тамаддун ва таърихи миллии тоҷикон ва ўзбекон» Т.Ҷонизода, н.и.с., дотсенти Академияи мусиқии Русия ба номи Гнесинҳо, «Таҳқиқи услуби синергетикӣ дар омӯзиши анъанаҳои муғами озарбойҷонӣ» П. Ахундова-Ғолибӣ, PhD-и санъатшиносӣ, Донишгоҳи давлатии фарҳанг ва санъати Озарбойҷон, «Фарҳанги истимоӣ Шашмақом дар Бухоро ва шаҳрҳои дигари Туркистон дар охири асрҳои XIX – XX (масъалаи таҷдид)» А.Б.Ҷумъаев, н.и.с., Иттифоқи композиторони Ўзбекистон (онлайн), «Услуби остинато дар муғамҳои озарбойҷонӣ дар мисоли ранг ва тасниф» Г. Махмудова Г., д.и.с. Академияи мусиқии Боку ба номи Уз. Ҳоҷибейли (онлайн), «Ҷойгоҳи жанри «тарона» дар назми Шашмақом» А.Мачнунов, н.и.ф., Институти забон ва адабиёти ба номи Абуабдуллоҳи Рӯдакӣ, АМИ Тоҷикистон, «Аз таърихи рушди мактаби мақомхонии Содирхон Ҳофиз дар нимаи аввали асри XX» С.Убайдуллоев, омӯзгор, Коллеҷи санъати шаҳри Хучанд, «Рушди илми мусиқӣ дар маданияти Ҳирот (асрҳои XIV-XV)» З.Аҳмедов, омӯзгори калони Консерваторияи миллии Тоҷикистон ба номи Т. Сатторов, «Муғам ва ҳунари хорсарой: услубҳои ҳамбастагӣ» Л.Муродзода Л., PhD-и санъатшиносӣ, Филармонияи бачагонаи Озарбойҷон, «Мактаби маҳалии мақомхонии Исфара: таърих, чеҳраҳо ва жанрҳо» З. Ҳайдаров, омӯзгори калон, Консерваторияи миллии Тоҷикистон ба номи Т. Сатторов, «Пантеизми шарқӣ дар мусиқии мақомот» Фахраддин Салим (Бахвेलӣ), PhD-и санъатшиносӣ, дотсент, Консерваторияи миллии Озарбойҷон, «Нақши танбӯр ва дутор дар низоми таълими мақомҳои тоҷикӣ» А. Исмоилов, омӯзгори калон, Консерваторияи миллии Тоҷикистон ба номи Т. Сатторов, «Меъёрҳои жанрии Фалак ва моҳияти онҳо дар низоми таълимии устод-шогирд» С.Каримзода С., дотсент, Консерваторияи миллии Тоҷикистон ба номи Т. Сатторов, «Донишкадаи ҳунари мусиқии миллии Ўзбекистон ба номи Ю. Раҷабӣ – бунёдгузори ҳифз ва рушди анъанаҳои Шашмақом дар Ўзбекистон» Н. Юлдошева, омӯзгори Донишкадаи санъати мусиқии миллии Ўзбекистон ба номи Ю. Раҷабӣ, «Шашмақом ва услуби

устод-шогирд дар мактабҳои мусиқии суннатӣ» С.Худойбердиев С., номзади илмҳои санъатшиносӣ, Донишгоҳи давлатии Хучанд ба номи Б. Ғафуров, «Созҳои мусиқии Шашмақом дар фондҳои осорхонаҳои Тоҷикистон» Ҳ.Нурматзода, номзади илмҳои таърих, Донишгоҳи байналмилалӣ сайёҳӣ ва соҳибкорӣ Тоҷикистон, «Оид ба масъалаи сабки милли - «симфонизми мақом» Ф.А.Ўлмасов, д.и.с. Донишкадаи давлатии фарҳанг ва санъати Тоҷикистон ба номи М. Турсунзода, «Ҳамбастагии анвои мухталифи мусиқӣ-эҷодӣ дар фарҳанги қазок – намунаи рушди санъати касбии шифоҳӣ» С.Елеманова С., д.и.с., профессори Консерваторияи миллии Қазоқистон ба номи Курманғозӣ (онлайн), «Аз осори илмии Виктор Александрович Успенский» Б. Ашӯров Б., PhD-и санъатшиносӣ, Консерваторияи давлатии Ўзбекистон (онлайн), «Оид ба барномаи нав: эҳёи анъанаҳои классикии эҷодиёти бастакорӣ» А.Абдурашидов, номзади илмҳои санъатшиносӣ, дотсент, Донишкадаи санъати мусиқии миллии Ўзбекистон ба номи Ю. Раҷабӣ, «Зарбҳои Фалак дар опереттаи «Кони пурганч»-и Шухрат Ашӯров» Э. Абдуллозода, омӯзгори калон, Консерваторияи миллии Тоҷикистон ба номи Т. Сатторов, «Аҳмади Дониш - назарияшиноси Шашмақом» А. Раҷабов, д.и.т., профессор, Институти таърих, бостоншиносӣ ва мардумшиносии ба номи Аҳмади Дониш, АМИ Тоҷикистон, «Ташаққули сабки милли дар эҷодиёти композиторони Тоҷикистон (дар солҳои 70-80-уми асри XX)» Л. Джуманова, номзади илмҳои санъатшиносӣ, дотсент, Консерваторияи давлатии Москва ба номи П. Чайковский (онлайн), «Баъзе ҷанбаҳои истифодаи унсурҳои мероси мусиқӣ дар опера-балети «Мақоми ишқ»-и Фируз Баҳор» Ш. Мирзоева, номзади илми санъатшиносӣ, Мактаби бачагонаи мусиқӣ ба номи Я. Флиери шаҳри Москва (онлайн), «Саҳми устод Аҳмад Бобоқулов дар рушди санъати Шашмақом» Ҳ. Муминова, номзади илмҳои таърих, Донишкадаи давлатии фарҳанг ва санъати Тоҷикистон ба номи М. Турсунзода, «Симфонизми мақом дар эҷодиёти Фирӯз Баҳор» Ф. Олимӣ, омӯзгор, Консерваторияи миллии Тоҷикистон ба номи Т. Сатторов, «Зухуроти хусусиятҳои мусиқии суннатии тоҷик дар силсилаи «24 прелюдия ва фуга» («Нақши паранд»)»-и Фирӯз Баҳор» Б.Убайдзода, омӯзгори калон, Консерваторияи миллии Тоҷикистон ба номи Т. Сатторов баррасӣ гардиданд.

Намоёндагони Академияи миллии илми Тоҷикистон, ки дар симпозиум бо мақолаҳои «Нақши муассисаҳои таълимӣ-мусиқии Тоҷикистон дар омӯзиш ва тарғиби Шашмақом» М. Ҳасанова, н.и.т. Институти таърих, бостоншиносӣ ва мардумшиносии ба номи А. Дониш, АМИ Тоҷикистон ва «Роҳҳои истифодаи намунаҳои мусиқии суннатии тоҷик дар эҷодиёти композиторони Тоҷикистон» Б.Қобилова, доктори илмҳои таърих, Институти таърих, бостоншиносӣ ва мардумшиносии ба номи А. Дониш, АМИ Тоҷикистон худ номнавис шуда буданд, мутаассифона, танҳо дар ҷаласаи пленарӣ ҳамчун шунаванда иштирок дошта, баромад накарданд.

Дар рафти симпозиум мубодилаи афкори мусиқиишиносон, олимон баргузор гардид. Боиси ифтихор аст, ки аҳли Консерваторияи миллии Тоҷикистон ба номи Т.Сатторов бо маърузаҳои пурмухтаво неруи илми ин мактаби олии мусиқӣ, мақоми ин таълимгоҳро дар омӯзиши масоили илми мусиқии тоҷик хеле сарбаландона муаррифӣ карданд.

Дар хотимаи симпозиум аҳли иштирокчиён ва баргузоркунандагон санади чамъбастиро дар шакли Эълумия қабул карданд. Матни пурраи онро ин ҷо меоварем.

ЭЪЛОМИЯИ **иштирокчиёни симпозиуми байналмилалии мусиқишиносӣ.**

12 майи соли 2024, 11.30

Душанбе, Тоҷикистон

Мо, иштирокчиёни Чаҳорумин симпозиуми байналмилалии мусиқишиносӣ «Дурнамои рушди мусиқии суннатии касбии халқҳои Шарқи Наздик ва Миёна дар шароити ҷаҳонишавӣ», иштирокчиёни ватанӣ ва иштирокчиёни хориҷӣ аз кишварҳои Озарбойҷон, Русия, Туркменистон, Ўзбекистон, Қазоқистон, Эрон, ки муҳаққиқони мусиқии мақомоти Шарқ ҳастем, аз 10 то 12 майи соли 2024 дар шаҳри Душанбе, Тоҷикистон чамъ омадем,

Мафҳуми қабулшудаи мақомоти Шарқ, ва вобаста ба Тоҷикистон, минбаъд – Шашмақомро, ки мусиқии классикӣ аст, илм, мактаби иҷроқунандагӣ, асоси фалсафӣ-эстетикӣ, шунавандаи худро дорад, асос гирифта,

Бо назардошти комёбиҳову дастовардҳои илмиву таълимии Шашмақоми тоҷик,

Зарурати пазируфтани Шашмақомро бори дигар ҳамчун мусиқии судманди ҷомеаи мусоир таъкид намуда,

Мусиқии волои классикиро василаи пуриқтидори рушди миллат, ки мардумро дар руҳияи ватанпарастӣ, ҳештаншиносӣ ҳидоят мефармояд, ҷомеаро ба сӯи маънавияти воло равона месозад, пазируфта,

Ба ҷараёни ташаккули тартиботи ҷаҳонии муосири бисёрқутбӣ ҷалб намудани мамлакатҳову халқҳои моро, ки дар гуногунрангии фарҳанг ва тамаддун, эҳтироми суннатҳо, ҳифзи шахсияти фарҳангӣ асос меёбад, тасдиқ намуда,

Баҳри ниғаҳдошт ва афзудани мероси мусиқавии ҷаҳон, ки бидуни эҳтиром ба яқдигар, арзёбӣ намудани саҳми ҳар як халқ, имконнопазир аст, сайёю кӯшиш намуда,

Ният доранд, ки чидду ҷаҳди миллӣ ва бисёртарафаро баҳри рушди ҳамкорӣ дар соҳаи санъати мусиқии мақом афзун гардонанд,

Иштирокчиёни симпозиум даъват менамоянд:

қарор додани ҳамкории бисёртарафа дар соҳаи мусиқии мақомоти Шарқ бо арзи эҳтиром ба мусиқии мақомҳои халқҳои дигар;

рушди додани ҳамкориҳои соҳаи мусиқии мақом дар асоси анъанаҳои миллӣ;

муқовимат овардан ба таҳкими арзишҳои бардурӯғи фарҳанги оммавӣ, ки хатари таъсири харобиоварро ба ҳифзи соҳибхитиёрии фарҳангии кишварҳо ва рушди прогрессивии фарҳангҳои миллӣ дар умум, ва аз ҷумла, ба мусиқии мақомот ба вучуд меоранд;

Омодагии худро дар иштирок дар ташаккули инфрасохтори умумии байналмилалие, ки барои дастгирии бахшҳои санъати мусиқии мақоми кишварҳои иштирокчиӣ симпозиум заруранд, инчунин таъмини рушди ҳамкорихоӣ фарҳангии гуногунҷанбаи онҳо, амалӣ намудани ташаббусҳо, чорабиниҳо, лоиҳаҳои мушаххас дар соҳаи рушди устувори мусиқии мақом (фестивалҳо, намоишгоҳҳо, чорабиниҳои гастролӣ, ҷоизаҳо, омӯзиш аз рӯи ихтисосҳои мусиқии классикии мақом, табодули таҷриба дар соҳаи мусиқии классикии мақом ва ғайра), таъсис додани муассисаҳо ва сохторҳои умумӣ (академияҳо, иттифокҳои эҷодӣ, марказҳо ва ғайра) бо ҷалби имкониятҳои мақомоти давлатӣ, ҷомеаи шахрвандӣ ва сармоягузори хусусӣ ибтидо намоям.

(поёни матни Эълония)

Мутаассифона, Вазорати фарҳанг, ки таҷлил ва роҳбарии ин форумро бар ӯҳдаи худ гирифта буд, аз ҷониби маводи илмӣ он даст кашид. Бо сабаби ҷоп нагардидани маводи илмӣ ин симпозиум дар поён овардани якҷанд баромадхоро бидуни ягон илова дар маҷаллаи «Мутриб» зарур мешуморем (1), маводи маърузаҳои иштирокчиёни хориҷиро мекӯшем дар саҳифаҳои маҷалла ҳар дафъа ҷоп намоем (2), то ба хонанда имкон бидиҳем, бо баъзе мавзӯҳои ин форум шиносӣ пайдо бикунанд. Инак, маводҳои аввалини форуми Шашмақом (Душанбе, 2024) пешкаши хонандагон мегардад. (Забони матни баромад нигоҳ дошта шудааст).

УДК 001:78.01 + 800 (1-11)

Ф.А.Азизи, д.и.н., профессор

К ВОПРОСУ КРИСТАЛЛИЗАЦИИ МАКОМНОГО ТЕЗАУРУСА

В процессе становления новой сферы науки, новой дисциплины, как правило, поначалу некоторые термины принимаются с оговоркой, используются как рабочие. Со временем они превращаются в хрестоматийные.

В своём выступлении мне бы хотелось остановиться на некоторых понятиях, используемых в науке о макомате и попробовать выявить причины их возникновения со взглядом изнутри традиции.

1. «Этномузыковедение» или «макомоведение»?

Наука, которая, изучает традиционную профессиональную музыку Востока называется «музыкальное востоковедение» или «восточное музыковедение».

Вбирая в себе черты двух наук – музыковедения и востоковедения, эта отрасль музыковедения является, пожалуй, самой молодой.

Центральным предметом данной отрасли является восточный макамат. Макомная музыка в культуре народов Ближнего и Среднего Востока признана «классической». Эта музыка базируется на принципе макома. Поэтому в более узком понимании, данная отрасль называется «макомоведение»-м. Последнее определение более ёмко и конкретно. Этим термином пользовались такие выдающиеся учёные макомата современности как Ф.Шахобов, Ф.Кароматов, И.Раджабов, Т.Вызго и другие музыковеды, главным образом, представляющие таджикскую и узбекскую школы восточного музыкознания.

Однако, в последние годы в музыковедении главенствует тенденция, в соответствии с которой изучение и исследование традиционной профессиональной музыки Востока, и восточного макомата в том числе, относят к некоей отрасли науки под названием «этномузыковедение», а исследователей макомата называют «этномузыковедами». Известно, что этот термин появился вне ареала макомата.

В западноевропейской музыке и музыкознании, в котором лишь несколько десятков лет назад главенствовал европоцентризм, восточную музыку создавали и рассматривали в русле явления «ориентализм», иногда «внеевропейские народы», а сегодня определяют как «этномузыковедение».

По западноевропейскому пути последовало русское музыкознание. Путь к освоению Востока был начат композиторами, а затем музыковеды тех же стран ввели термин в науку. Сегодня мы осознаём, что эти определения объединяет «взгляд извне». И этот взгляд «европейский», с оттенком «европоцентризма».

Однако, в XIX – XX веках в Европе были музыковеды, которые смотрели на музыку Востока иначе. Барон Р. Д'Эрланже (1872 – 1932), А. Христенсен (1875 – 1945), Г. Фармер (1882 – 1965), А. Даниелу (1907 – 1994) и др. прошли по пути *практического востоковедения*, изучив саму музыку, её историю и теорию. В центре их внимания находились формы восточного макомата. Они читали рукописи трактатов, слушали живую музыку Востока. В их трудах нет термина «этно...» и он не подразумевается. Вспомним наконец, 1932-го года Каирский конгресс по арабской музыке, где при активном участии Б.Бартока (1881–1945), Г.Фармера и Р.Д'Эрланже, впервые была признана четвертитоновая температура арабской музыки и, признав её, с учётом основного закона макомата асл-фаръ макамы Рост, Баёт, Сегох и Сабо были признаны основными (*аслӣ*), а остальные производными (*фаръӣ*).

Следует сказать, что на этом форуме впервые в XX веке был признан основной принцип макомата, официально была признана классичность макомата европейскими исследователями. И этот взгляд в корне отличался от названных. Именно такой позиции придерживался профессор Ф.М.Кароматов, открыв кафедру восточной музыки в 1972 году в Ташкентской государственной консерватории.

Словом, в использовании определения «этномузыкознание» к макомату имеет место неточность, размытость и неконкретность. Оно не отражает освоение восточного макомата, поскольку

- не относится только к Востоку;
- не показывает профессионализм макома;
- не указывает на круг изучаемой отрасли, не понятно изучает профессиональную или фольклорную музыку;
- в нём имеет место «европоцентристское» начало.

В связи с вышеотмеченным, думается, что исследование макомата неправомерно относить к сфере под названием «этномузыковедение», поскольку макомат – это классическая музыка. Это отрасль музыкального востоковедения, конкретно – макомоведение.

2. «Бастакор» и «композитор».

С XX века в таджикской музыкальной культуре, автора, сочиняющего в жанрах западноевропейской музыки, называют словом «композитор», а в жанрах традиционной музыки – «бастакор»-ом (или «охангсоз»-ом). Композитор изначально представляет своё произведение

в нотах, то есть письменно. Бастакор же нет. Многие бастакоры не знают нотную письменность, но они создают прекрасную музыку. Исторически самостоятельной специальности бастакора не было. Все музыканты-инструменталисты и певцы со временем приходили в эту специальность. Набранный исполнительский опыт был достаточно осознанным. Логика музыкальной композиции становилась известной исполнителю в процессе обучения по системе устод-шогирд. В традиционной школе устод-шогирд процесс исполнительский не был отделён от процесса сочинительства. Сочинительство было навыком, к которому был направлен весь процесс обучения. Каждый обучающийся певческому или инструментальному исполнительскому искусству имел сверхзадачу овладеть умением сочинять музыкальное произведение. И всегда, во все времена, главной задачей обучающегося музыке было обрести навык создания музыкальной композиции. Подобная форма обучения давала свои плоды. Почти все исполнители в зрелом периоде творчества, некоторые уже с молодости, занимались сочинительством. Поэтому и в настоящее время, несмотря на то, что бок о бок сосуществуют две системы образования и два типа сочинителя музыки, на наш взгляд, в контексте традиционной профессиональной музыки и именно в макомной, дифференцировать специальности музыканта-инструменталиста, певца и бастакора нет смысла. Думается, что эта дифференциация невозможна и не перспективна. Ну не сможет непевец и неинструменталист стать бастакором. Наверняка, неслучайно, ещё великий Фараби, говоривший о единстве этих трёх специальностей музыки, в отличие от аналитического музыковедения, относил все три к числу творческих специальностей. Он, в частности, аргументировал такое разделение тем, что исполнительские и сочинительские специальности в музыке формируют художественное мышление, тогда как исследованием музыки может заниматься обладающий аналитическим мышлением музыковед.

Обратим внимание и на одинаковое этимологическое значение терминов «композитор» и «бастакор» – оба обозначают «сочинять», «создавать». В сложном таджикском слове «бастакор» слово «баста» («создавать», «собирать») известно также в словах-терминах «макомбандй», то есть определённый навык сочетать один маком с другим или «банду баста оханг». Термин «кор» встречается в музыкальных трактатах в широком значении «музыкального произведения», «музыкальной композиции» или в конкретном – в значении «музыкального жанра». Следовательно, слово «бастакор» обозначает «создавать музыкальное произведение». К началу XX века, а может быть и раньше, термин «кор» уходит из употребления. (возможно, потому что существовал его синоним «амал») и остаётся лишь в слове бастакор. Следует обратить внимание и на время возникновения терминов «композитор» и «бастакор». Это начало XVIII века (Европа, Италия) и Центральная Азия (Бухара).

Таким образом, вне зависимости от различий географического и музыкального контекстов, время появления этих двух терминов – «композитор» и «бастакор» – XVIII век, и они имеют одинаковое значение – «создатель музыкального произведения».

3. Исторические школы искусств.

Традиционная таджикская музыка развивалась в своей истории в таком институте как «мактаби хунари» («художественная школа» или «школа искусств»). В качестве критериев этой школы обычно называют четыре: 1. наличие собственного исполнительского стиля; 2. художественно-сочинительскую направленность (бастакорство); 3. наличие не менее трёх

поколений исполнителей, являющимися носителями традиций школы; 4. новые жанры и формы.

В истории таджикского макомата таких художественных школ четыре:

- *Художественная школа Борбада* (VI–VII вв.);
- *Художественная школа Саманидов* (IX – начало XI в.);
- *Гератская художественная школа* (XV – начало XVI);
- *Бухарская художественная школа* (XVI – начало XX в.).

Разумеется, не все названные художественные школы являлись сугубо музыкальными. Но во всех них музыкальное искусство имело место и в их русле получило существенное развитие. Каждая школа имеет этапное значение в развитии таджикского макома.

Традиции Бухарской классической школы Шашмакома чрезвычайно устойчивы во всех проявлениях таджикского макомата. Приведу лишь один пример. В традиции фалаки кулоби имеет место куллият, созданный Мавлоно Кавкаби, раннего представителя этой школы.

Особое место в Фалаке занимает Фалаки Роғӣ. Если скажем он играет в Фалаке роль куллията, не ошибёмся. В этом четырёхчастном цикле в усуле равона демонстрируется вся ладовая система Фалака.

4. Макамат и Ислам

Известно, что макамат бытует сегодня в ряде стран Ближнего и Среднего Востока. И это мусульманские страны. Но из этого не следует, что макамат музыка ислама. Макамат никогда не был связан с какими-нибудь мусульманскими обрядами. Он не был порождён исламской культурой. Система макома в доисламский период уже была известна как *парда* в персидско-таджикской музыке, а ещё раньше как *рага* в индийской.

В исламской культуре явление «парда» эволюционировало в явление «макам». И данное изменение не было лишь терминологическим. Оно было сущностным. Это произошло в силу развития науки макомата.

В музыкально-эстетической теории Мавлоно Абдуррахмана Джамии (XV в.) макамат определён как *санъати ҳол* («искусство состояния»), а музыку как искусство, направленное более на чувства, нежели на разум. Наджмиддин Кавкаби (XVI в.), представитель Бухарской школы макомов непосредственно продолжает эту концепцию.

В музыкальной науке XV–XVI вв. эта концепция более конкретизирована: то, что заложено в человеке, посредством слушания музыки выходит наружу. Искусство макома способно воздействовать на человека путём приведения его в различные состояния, оно укрепляет дух человека.

Дарвешали Чанги (XVII в.) приводит в своём трактате:

«Однажды Султон Увайс попросил Ходжу Сафиуддина Абдулмумина, создать нечто, что живёт веками и будет иметь место в ней всегда, но в процессе самой музыки она незаметна. Ходжа Сафиуддин Абдулмумин эту просьбу услышал и создал систему Дувоздахадвор, оторый включает в себе 12 макамов, 6 овоза, 24 шуъба и 24 ритма».

Это понимание лада из XVII (а ещё раньше XIII) века чрезвычайно актуально и сегодня. Действительно, мало кто задумывается в каком ладу написано произведение, которое он слышит. И ещё меньше людей задумывается, что в основе красивой мелодии лежит лад, который во многом организует эту мелодию. Лад остаётся всегда за завесой. Отсюда и *парда*. И об этом сказал ещё Борбад в VI – VII веках.

В макаате, передача и слышание лада-макома выходит на первый план. И эта изначальная суть макома, сохранилась и даже более подчёркивалась при переходе «скрытой теории» *парда* («илми пӯшидаи парда») в «искусство состояния» («илму саноеъи ҳолат») *мақом*.

Согласно Мавлоно Кавкаби:

задача макома – создавать высокую музыку. Слушание этой высокой музыки очищает человека, направляет и ведёт его по пути очищения. Свою концепцию Мавлоно Кавкаби излагает чрезвычайно открыто. Он понимает и толкует музыку не только как направленную на разум, но в большей степени на душу, чувства. Музыка имеет силу очистить душу, будить дух, укрепить его и направить человека на путь истины. И, наконец, Кавкаби этим своим пониманием сближает музыку и религию. Это было характерно для первого этапа Бухарской школы макома – *музыка создана Всевышним и ведёт человека на правильный путь*.

Некоторые исследователи макома склонны видеть в этом «вернувшуюся позицию» космологического или мифологического толкования музыки в Бухарской классической школе. Но, думается, что это вовсе ни так.

Подобные высказывания ранних представителей этой школы не от их мифологических или космологических взглядов. Эта концепция исходит с самой ранней установки, зародившейся в начале исламской культуры, когда официальный шариат разрешил использование музыки лишь в двух случаях – чтении Корана и Азона. Тем самым, который раз в истории человечества, религия поставила музыку, в первую очередь, на службу себе. В этой установке Ислам не отличается от других религий.

В средневековом же обществе эта установка всегда использовалась на благо музыки. В IX –X веках при великих Саманидах, создано множество форм чтения, распевания соразмерного стиха, на основе чего постепенно, впервые в культуре ислама официально возродилась традиция певческого, а затем и инструментального исполнительского искусства. И самое главное, Саманиды сделали это, возродив светскую профессиональную музыку, которая направлена на то, чтобы будить, укрепить человеческий дух. Направить музыку на развитие человеческих способностей, на развитие личности. И всё это в эпоху средневековья прикрывалось определенной музыкально-религиозной концепцией.

Внешне это отношение проявляется в названиях макомов: Рост (правильный путь – гарантия здорового образа жизни), Бузург (величие Всевышнего), Наво (смелость и храбрость), Дугох, Сегох (стадии человеческой жизни, взлёты и падения), Ирок (место, через которое необходимо пройти по пути паломничества мусульман), Хиджаз (область, где находятся Макка и Мадина).

Позже на данной концепции был сделан совершенно осознанный отбор макомов в новой системе макомов – Шашмакоме. В Шашмакоме последним макомом является Ирок (это значит, что человек всегда находится *на пути* ко Всевышнему, на пути своего совершенствования). Думается осознанным в соответствии с этой эстетической концепцией отсутствие макома Хиджоз в Шашмакоме – человек не может стать в своей жизни совершеннейшим. Он всегда находится в пути к этому. (В действительности, в Шашмакоме приходится говорить об отсутствии лишь названия макома Хиджоз, тогда как как маком-лад он всё же присутствует в одном из обликов Сегоха).

В Шашмакоме на первое место поставлен маком-лад Бузург (Бузрук), хотя «матерью макомов» (*умуладвор* – «модари адвор») являлся всегда Рост. Причина тому также эстетическая концепция – мать, направляющая своё дитя на правильный путь, тоже создание Всевышнего.

Эта эстетическая концепция – видение эпохи зарождения Шашмакома. Поэтому нельзя его стараться менять и в современной науке. Даже тот же термин Бузрук (при понимании нами правильной формы слова («бузург»)), целесообразно сохранить, поскольку это произношение, тоже след эпохи. Возможно, это произношение тогдашних мангытских правителей, в эпоху которых Шашмаком стал культивироваться при дворе. Следовательно, все эти «искажения» и «неправильности» по мнению некоторых исследователей – следы эпох в истории Шашмакома. Наверняка, для макомистов, как теоретиков, так и практиков того времени было самым важным сохранить, дать развитие искусству макома. Поэтому всё остальное, имело для них мало значения. В связи с вышеизложенным, думается, в современном макомоведении, целесообразно было бы попытаться понять нюансы каждого периода эволюции Шашмакома. И это очень важно в его понимании и сохранении.

Надо сказать, что музыкально-религиозная эстетическая концепция характерна и другим видам таджикского макомата – горному Фалаку и долинным локальным макомам. Например, лишь в традиции фалаки помири есть Фалак Хайдари (известно, что Хайдар другое имя Али). И исмаилиты, памирские таджики, сохранили этот жанр фалака в своей музыке. Тогда как в традиции фалаки кулоби нет такого жанра Фалака. В Шашмакоме и вовсе не найти подобных следов.

Перейдя к конкретным примерам, отметим, что в Шашмакоме усуль сарахбора известен во-первых, как наиболее древний ритм (именуемый «*зарб ул қадим*»), во-вторых, определяемый многими исследователями как слепок с человеческого пульса. В центре Фалака (традиции фалаки кулоби) находится усуль *равона* («идущий»). Именно в усуле *равона*, циклический жанр Фалаки Роги олицетворяет основные мелодии ладовой системы Фалака – чормуком. Жанр Фалаки Равона представлен лишь одночастно. Он один и второго равного ему быть не может. В традиции памирского фалака аналогичную функцию центра выполняет *Фалак Ситоиш*. Именно в этом жанре непосредственно передается хвала Всевышнему и его пророку Мухаммаду (с.а.). В результате обнаруживается следующее:

в Шашмакоме базовым усулем выступает *сарахбор*, в фалаки кулоби – *равона*, в фалаки помири – *ситоиш*. Обращает на себя внимание то, что все эти усули (ритмические формулы) представлены равномерными длительностями: сарахбор двумя четвертными, равона – пятью восьмыми, ситоиш – восемью восьмыми. Этой идеальной равномерности нет в остальных усулях макома.

Следовательно, данная музыкально-эстетическая концепция, проецируясь на теоретические основы макома, олицетворяет основной его принцип ладо- и формообразования *асл-фаръ*. В своём выступлении, выделив лишь ритмическую данность, отметим, что аналогично положение вещей и в ладовой и в формоструктурной сфере.

Отмеченные наблюдения лишь начало того, возможно большого обнаружения, выявления и понимания сущностных черт нами столь любимого музыкального искусства макома.

С. Каримзода, дотсент,
Роҳбари илмӣ Ф.А.Азизӣ, доктори санъатишиносӣ, профессор

МЕЪЁРҲОИ ЖАНРИИ ФАЛАК ВА МАВҶЕИ ОНҲО ДАР МАКТАБИ СУННАТИИ УСТОД-ШОГИРД

Фалак – шоҳаи кӯҳистонии мақомоти тоҷикро ташкил дода, он нишондоди тафаккури баланди эҷодии мардуми кӯҳистон аст. Фалак бо шаклҳои созиғу овозӣ, яққисма ва силсилавӣ зоҳир гардидааст. Мактаби суннати он устод-шогирд таълиму омӯзиши фалакро чун ҳунари авлодӣ, хонаводагӣ тайи садсолаҳо рушд дода, омадааст.

Ду анъанаи аслии онро – *фалаки қӯлобӣ ва фалаки помирӣ* ташкил додаанд. (Азизӣ Ф. А.). Бинобар ин, барои таҳлили намунаҳои Фалак қабл аз ҳама ба кадом анъана тааллуқ доштани онро мебояд ба назар гирифт. Доираи жанрии Фалак дар ду анъана гуногун аст.

Фалаки қӯлобӣ бо жанрҳои Фалаки Даштӣ, Фалаки Ғарибӣ, Фалаки Сафарӣ, Фалаки Паррон, Фалаки Дарӣ, Фалаки Роғӣ, Фалаки Қаландарӣ, Фалаки Равона ва фалаки помирӣ бо доираи жанрии Фалак, Бепарвофалак, Фалак-Муноҷот, Фалак-Рапо, Фалак-Мадҳия, Фалаки Ҳайдарӣ, Фалак-Ситоиш маъмуланд.

Дар ҳар ду анъана аз диди композитсионӣ ду навъи фалакро во меҳӯрем – бидуни қолабзарб (1) ва бо дороии қолабзарб (2).

Меъёри асосии ба вучуд омадани шоҳаҳои жанрии Фалак қолабзарб – *зарб* ва қолабоҳанг – *сароҳанг* мебошад. Вале аз ин ду меъёр якҷанд ҳолатро ба вучуд меоварад. Дар чараёни омӯзиши Фалак тибқи системаи устод-шогирд ба ин ҳолатҳои асосӣ диққати махсус дода мешавад. Баъзе устодон шиносоии жанрии фалакро аз омӯзиши ин ҳолатҳо оғоз менамоянд. Бояд гуфт, ки ин ду меъёр ҳам дар анъанаи фалаки қӯлобӣ ва ҳам дар фалаки помирӣ як иқтидорро дорад.

Ҳолати якум чунин аст, ки жанри Фалак аз қолабоҳанг баромадааст ва аз он номи худро гирифтааст. Ба зумраи чунин жанрҳо фалакҳои зерин дохил мешаванд: Фалаки Ғарибӣ (1), Фалаки Паррон (2), Фалаки Дарӣ (3), Фалаки Қаландарӣ (4), Пастубаланд (5).

Ба ҳайси *ҳолати дуюм* онро қайд мекунем, ки ҳамаи фалакҳои озод (бидуни қолабзарб) аз қолабоҳанг сар заданд. Чунин пайдоиш дар ҳар ду анъана ҷо дорад, дар фалаки қӯлобӣ – Фалаки Даштӣ ва шаҳдхонӣ ба ин тариқ ба вучуд омадаанд ва дар *фалаки помирӣ* – Фалак ва Пастубаланд.

Ҳолати сеюм он аст, ки жанри Фалак аз қолабзарб ба вучуд меояд.

Дар анъанаи *фалаки қӯлобӣ* жанрҳои Фалаки Сафарӣ, Фалаки Равона ва дар анъанаи фалаки помирӣ Бепарвофалак, Рапо ва Ҳайдарӣ. Дар умум аз зумраи ин жанрҳо ҳамагӣ панҷтоанд: Фалаки Сафарӣ (1), Фалаки Равона (2), Бепарвофалак (3), Рапо (4), Ҳайдарӣ (5).

Ҳолати чорум ба вучуд омадани жанри нав дар *Фалак дар мавриди ҳам аз қолабоҳанг ва ҳам аз қолабзарб сар задани он мебошад*. Дар анъанаҳои Фалак танҳо як жанр вучуд дорад, ки аз ин зумра аст. Ин Ситоиш дар анъанаи фалаки помирӣ мебошад. Вале онро бояд қайд кард, ки дар асоси қолабзарби Ситоиш зарби фаръии Фалаки Сафарӣ ба вучуд омада аст. Фалаки Сафарӣ ба анъанаи фалаки қӯлобӣ тааллуқ дорад.

Ҳамин тавр, дар Фалак принсипи муайянкунандаи жанр принсипи мақом аст. Дар Фалак принсипе ҷо дорад, ки дар назари аввал *қисман* қоидаҳои Шашмақомро риоя кардааст. Масалан, Фалаки Дарӣ танҳо бо зарбҳои *равона*, *чанзарб* ва *уфар* суруда мешавад. Силсилаҳои Фалакҳои Ғарибӣ, Паррон ва Қаландарӣ зарбҳои *равона*, *шикаста*, *рафт* ва *уфарро* дар бар мегиранд. Фалаки Роғӣ мавҷеи хоссаро дорад. Дар он зимни зарби *равона* ҳамаи системаи лаҳнии Фалак дар силсилаи чаҳорқисма нишон дода мешавад. Вале, баъзан дар амалияи мусиқӣ ба он қисми *уфар* ҳамроҳ карда шуда, бо он анҷом меёбад.

Хулоса, аз ин бар меояд, ки меъёрҳои жанрии Фалак ҳамеша дар принсипи мақом асос меёбанд.

АҲАММИЯТИ ТАНБЎРУ ДУТОР ДАР ҶАРАЁНИ ТАЪЛИМИИ МАҚОМОТИ ТОЧИК

Омӯзиши мусиқии созии суннатии тоҷик дар замони муосир хеле мубрам мебошад. Нақши созҳои мусиқии суннатии тоҷик танбӯр ва дутор дар ташаккули жанрҳои зиёди мусиқии суннатӣ, мусиқии классикии Шашмақом, мақомҳои кӯҳистони тоҷик – Фалак, мақомҳои маҳаллии тоҷик хеле назаррас аст. Зери ибори «мақомоти тоҷик» дар маърузаи мо ҳар се шоҳи он, яъне, шоҳасар Шашмақом, мақомҳои маҳаллии тоҷик ва Фалак ҳамчун мақомоти кӯҳистони тоҷик дар назар дошта мешавад.

Мушоҳидаҳои, ки дар ин баромад дар бораи онҳо суҳан меравад, аз қори амалӣ ҳам дар мактаби ибтидоиву миёна ва ҳам мактаби олии мусиқӣ бар омадаанд. Ва ин ҷараёни омӯзиш аз системаи устод-шогирд сарчашма мегирад.

Ба таҳқиқи омӯзиши созҳо ва мусиқии созии осеёмарказӣ, аз ҷумла, мусиқии дуториву танбӯрӣ, муҳаққиқону мусиқшиносони варзида, ба мисли устод Ф. Шаҳобов, Ф.Кароматов, Т.Вызго, Н.Ҳақимов, Э.Азизов ва дигарон асарҳои илмии заминавӣ таълиф намуда шудаанд, ки дар фаъолияти худ аз онҳо қор мебарем, ба онҳо таъя мекунем.

Дар баробари ин, иддаи мутахассисони дигар дар бораи вобастагии танбӯру дутор бо жанрҳои муайяни мақомот ва жанрҳои дигари мусиқии суннатӣ тадқиқот бурданд, аз ҷумла, А. Абдурашидов – танбӯр ва Шашмақом, Ж. Расултоев – дутор, Қ. Қурбониён – думбра ва Фалак, С. Худойбердиев – дутор ва мақомҳои маҳаллӣ, С.Каримзода – думбра ва Фалак, К. Раҳимов – дуторча ва Гуруғлӣ.

Тавре, ки мушоҳида мешавад, ҳамаи ин муҳаққиқони номбурда (ки дар бораи нақши бевоситаи танбур ва ё дутор таъкид кардаанд) худ навозанда мебошанд. Ва ин далел дар тарбияи мақомхон хеле муҳим аст.

Аз таърихи мақомоти тоҷик маълум аст, ки сарояндагони маъруф устодон Бобочалол Носиров, Мирзо Ғиёс Абдуғанизода, Мирзо Назрулло, Леви Бобохонов, Ҳоҷӣ Абдулазиз Расулов, Содирхон Ҳофиз, Фазлиддин Шаҳобов, Одина Ҳошимов, Гулоб Амонов (дуторӣ), Маъруфхоча Баҳодуров ба сарояндагии худ дар танбӯр ва ё дутор моҳирона такнавозӣ мекарданд. Воқеан, хунари навозандагӣ ба сарояндагии мақом (новобаста аз навъи он) хеле мусоидат мекунад.

Намунаи комили азхудкунии ҳам хунари сарояндагӣ ва ҳам навозандагӣ дар хунари волои устод Фазлиддин Шаҳобов дида мешавад.

Аз мақолаҳои тарҷумаҳои устод Фазлиддин Шаҳобов бармеояд, ки таълимоти мусиқии ӯ (ки бешубҳа зимни устод-шогирд қарор меёфт) аз танбурнавозӣ оғоз гардидааст. Аз ибтидо дар синни 5-6-солагӣ аз тағояш Изомӣ, сониян, дар Мактаби мусиқии Шарқи Бухоро (1925-1928) ва ниҳоят дар Институти мусиқии шаҳри Самарқанд (1929-1932) зери тадриси устодон Бобочалол Носиров, Мирзо Ғиёс Абдуғанизода ва Ҳоҷӣ Абдулазиз Расулов хунари танбурнавозии ӯ ба дараҷаи аъло расидааст.

Маҳз хунари мукаммалии танбурнавозӣ ба ӯ имконият дод, ки илми Шашмақомро пурра аз худ намояд. Имрӯз мо ин устоди бузургро ҳамчун сароянда, танбурӣ ва мусиқшинос-мақомшиноси асил (муаллифи рисолаи Шашмақом) пазируфтаем.

Ин дорой ба устод Фазлиддин Шаҳобов имкон дод, ки ӯ мавқеи танбӯрро дар Шашмақом хеле равшан ифода намояд. Дар яке аз барномаҳои телевизионии худ чунин иброз намудаанд:

«Мавқеи танбӯр дар байни созҳои мусиқии халқӣ (суннатӣ) бисёр бузург ва муътабар аст. Чунончи, танбӯрро танҳо яккамашиқ навохтан, дар ансамбли асбобҳои мусиқии халқӣ вазифаи якканавозиро иҷро кардан, инчунин ҳофизхононӣ, яъне бо ҳофиз баробар ҳамовозӣ намудан, ғайр аз ин танбӯрро бо камончаи гиҷак низ навохтан мумкин аст, ки садои ҳазин ва нафис дорад» (Шаҳобов Ф.).

Бояд хотиррасон кард, ки дар замони шӯравӣ бо сабабҳои маълум муддате мо аз анъанаҳои асили омӯзиши мақомоти хеш дур гашта будем ва ҳунари танбӯрнавозӣ ва дуторнавозӣ низ қариб аз байн рафта буд. Сабаби асосии чунин вазъ дар он буд, ки бо аз ҳаёт рафтани устодони варзида фаъолияти мактаби устод-шогирд рӯ ба таназзул овард.

Имрӯз бо шарофати Истиклолияти давлатӣ пайдо кардани Ҷумҳурии Тоҷикистон дар баробари инкишофи мусиқии Шашмақом, Фалак ва мақомҳои маҳаллӣ, анъанаҳои навозандагӣ дар шакли зарурии он ба роҳ монда шудааст.

Бо таъсиси консерватория (2003) ва фаъолияти шӯбаҳои Шашмақом ва Фалак фанни «Омӯзиши соз» дар ҳаҷми ду сол ба барномаи таълимии сарояндагон ворид гардид. Вале бо мурури замон зарурати пурратар омӯхтани ин созҳо ба миён омад. Соли 2014, бо таъсиси факултети мустақили мусиқии суннатии тоҷик омӯзиши созҳои танбӯр ва дутор ба муддати чор сол афзуда шуд. Илова бар ин, навозандагӣ дар созҳои зарбии дойра ва тавлак низ ҳамчун фанни алоҳида гузашта мешавад.

Омӯзиши амалии соз дар тарбияи мақомхонон хеле муҳим аст. Мавқеи танбуру дуторро дар Шашмақом ва мақомҳои маҳаллӣ ва думбраро дар Фалак ҳамчун сози асосӣ арзёби менамоянд, ки дуруст аст.

Оид ба моҳияти сози асосӣ муҳаққиқони илми мусиқӣ зиёд гуфтаанд. Ман ҳаминро қайд кардани ҳастам, ки дар қараёни таълимоти имрӯза мавқеи сози асосӣ ҳануз заиф аст.

Аз омӯзиши системаи устод-шогирд дар Шашмақом равшан аён мегардад, ки новобаста ба сароянда ва ё навозанда тарбия ёфтани шогирд, аз ибтидо омӯзиши танбӯрнавозӣ муҳим аст.

Далелҳои таърихии тарҷумаи ҳоли устодони бузург аз он шаҳодат медиҳад, ки зимни таълимоти классикии мактаби устод-шогирд Шашмақомро танбӯрнавозӣ, Фалаки кӯлобиро аз думбранавозӣ ва мақомҳои маҳаллиро аз танбуру дуторнавозӣ оғоз мекарданд. Ҳамаи ин созҳо ба гурӯҳи созҳои оҳангӣ тааллуқ доранд.

Сароянда маҳз тавассути ҳамин созҳои асосӣ аслпардари дар гӯш медорад. Чунин мавқеи ин созҳо ба эътибор гирифта онро «сози бунёдӣ-системавӣ» (истилоҳи Ф. Азизӣ) муайян карданд. Дар Фалаки помирӣ бошад вазифаи ин созеро рубоби помирӣ иҷро мекунад.

Ҳамчун сози оҳангӣ он низ ҳамеша аслпардари дар гӯши сароянда нигоҳ медорад. Зеро ки яке аз вазифаҳои сози бунёдӣ-системавӣ ҳифз намудани аслпардааст.

Дар баробари сози оҳангӣ ҳар як шакли мақомоти тоҷик сози зарбии асосиро низ дорад. Маълум аст, ки ба ҳайси чунин соз барои Шашмақом ва мақомҳои маҳаллӣ дойра, барои Фалаки кӯлобӣ таблак ва барои Фалаки помирӣ даф хизмат мекунад.

Бинобар ин дар мактаби устод-шогирд дар баробари омӯзиши сози мусиқии асосӣ, омӯзиши сози зарбиро низ оғоз менамоянд.

Созтарошони маҳаллӣ асрҳои аср оғози таълимоти мусиқиро дар мактаби устод-шогирд ба эътибор гирифта, барои бачаҳои синнусоли 6-7 сола танбӯрчаҳову дуторчаҳо ва дойрачаҳо месохтанд.

Бо мурури вақт ин созтарошон ба қаду басти шогирд нигоҳ карда, ба ӯ асбоб месохтанд. Ба эътибор гирифтани ин унсурҳои физиологӣ дар ҳунари созтарошӣ, барои ба воя расидани навозанда хеле муҳим буд.

Бинобарин, дар мактаби устод-шогирд инро сахт риоя мекарданд. Мутаносибии навозанда ва сози мусиқӣ (ҳам созҳои мусиқӣ ва ҳам созҳои зарбӣ) яке аз нишондиҳандаҳои касбияти устод ва мактаби ӯ машумор меравад.

Манзури мо аз ин баромад дар он аст, ки ҳамаи ин пахлуҳои на он қадар аёни мактаби устод-шогирдро дар чараёни системаи таълимии мақомот дар замони муосир ба назар бигирем.

Амалӣ гардонидани ин хусусиятҳо дар чараёни тадрисӣ гарави касбишавии мактаб мебошад. Барои татбиқи он як вазифаҳои ҳастанд, ки онро бояд иҷро кард:

- мавқеи омӯзиши ҳам сози оҳангӣ ва ҳам сози зарбӣ дар чараёни таълим пайваста устувор гардонида шавад;
- дар се зинаи мактаби устод-шогирд – ибтидоӣ, миёна ва олии барои сароянда омӯзиши соз ҳатмист;
- хунари созтарошӣ мутобиқ ба синну соли хонандагон мебошад рушд ёфт;
- дар хунари созтарошӣ ҳамеша бояд баҳри хуб садо додани соз талош кард, майдони садои онҳоро пурра ба майдони садои мақомҳо расонид, зеро ки сифати сози оҳангӣ дар мақомҳои хеле муҳим аст. Он бояд иқтидор дошта бошад, ки ҳар як тобиши оҳангӣ ҷойгаҳи ҳар як пардари хеле саҳеҳ ифода карда тавонад.

Танҳо дар ҳамҷоягӣ ин нуктаҳо метавонанд роҳи дурусти омӯзиш ва рушду ривочи хунари Шашмақом ва умуман, мақомоти тоҷикро муҳайё созанд. Ва ин аз нишондоҳои мактаби суннати он – устод-шогирд мебошад.

УДК 7.071.1 + 785.11 (575.3)

*Фархунда Олими, докторант,
науч.рук. Ф.А.Азизи, доктор искусствоведения, профессор*

МАКОМНЫЙ СИМФОНИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ ФИРУЗА БАХОРА

Композитора Фируза Бахора можно назвать композитором симфонистом. Вместе с тем, Фируз Бахор – один из тех таджикских композиторов, в центре внимания, которого всегда находился таджикский мақомат. Такой творческий интерес привёл композитора Фируза Бахора к мақомному симфонизму.

В жанре мақомной симфонии им написаны следующие произведения:

- симфоническая сюита «Мақом Наво»
- симфоническая сюита «Ирок»
- Первая симфония
- Вторая симфония
- Третья симфония «Веберн-Мақом»
- Четвёртая симфония «Бузург», посвящённая Абуали Ибн Сино

В своём выступлении на примере двух последних симфоний, то есть симфония «Веберн-Мақом» и симфония «Бузург» попытаемся раскрыть особенности мақомного симфонизма в творчестве Фируза Бахора.

Идея создания симфонии «Веберн-Мақом» возникла у композитора в 1980 году, когда в его творческой жизни по его признанию «..появилось одновременно много совершенно противоположных идей..», о чём приведено в совместной книге Ф.Бахора и музыковеда Э.Гейзер «Композитор – профессия замечательная!» (СПб, 2012, с.58)

Она посвящена любимому и высоко ценимому им известному композитору Антону Веберну. Название «Веберн-Маком» принадлежит самому Фирузу Бахору.

Первоначально композитор задумал ввести в симфонию голос (баритон) и традиционный камерный ансамбль в составе таджикских традиционных инструментов сато и дойры.

В качестве стихотворного текста баритона он намеревался использовать стих Рудаки. Но, по прошествии времени, он отказывается от этой идеи и лишь один байт Рудаки использует в качестве эпиграфа своего произведения:

*Бо сад ҳазор мардум танҳой,
Бе сад ҳазор мардум танҳой.*

*(С сотней тысяч людей – ты одинок,
Без сотни тысяч людей – ты одинок).*

В те годы увлечение серийной техникой всецело поглотило его. Он с большим интересом создавал симфонию. Как не парадоксально, избрав в кумиры Веберна, Фируз Бахор не отказывается даже в этой симфонии от макома.

В основу симфонии легла тема макома Наво, конкретно Сарахбори Наво. Композитор совмещает её с серийной темой. Две различные темы – макомная и серийная, создают основу тематизма обеих частей этой двухчастной симфонии.

Таким образом, симфония построена на серийной теме и теме Шашмакома. Этим и обусловлено появление его биномиального названия.

Обе части двухчастной симфонии в медленном темпе необычно с точки зрения классического симфонического цикла. Но композитор выбирает именно это композиционное-драматургическое решение.

Первая часть (Adagio) написана в трехчастной форме. Тематически её первая часть построена на теме макомной и серийной.

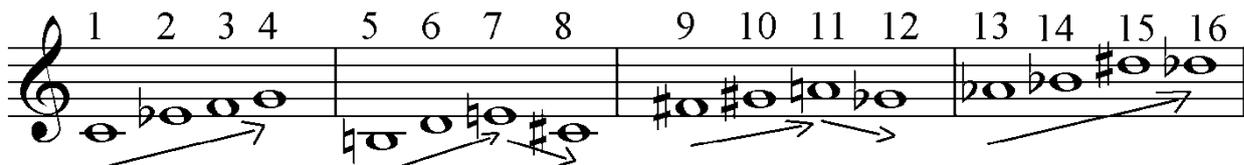
Тема Сарахбори Наво используется композитором в точности, без каких-либо интонационных изменений, но в совершенно ином контексте.

Макомная тема присутствует на протяжении всех трёх частей Adagio.

Структурно расчленённая на три макомная цитата представлена тремя фазами. Согласно концепции произведения, на всех трёх фазах макомная тема и серия находятся в чередовании, и в каждой фазе образуют вместе единую канву развития.

Сочетание макомной и серийной тем настолько органично, что воспринимается как единая тема. Здесь каждый раз серия завершает макомную тему.

Серийная тема основана на шестнадцати звуках, сгруппированных внутри в четыре модуля:



Два крайних модуля – восходящего, средние – восходяще-нисходящего направления. Такие нормативы соответствуют строению модуля в додекафонии. Думается, что децентрализованность ладовой основы в природе обеих тем также способствует их сочетанию.

Вторая составная часть (*Quasi presto*) основана на серийной теме. Третья составная, репризная, часть основана опять на макомно-серийной теме. Таким образом, превалирующим в этой части выступает серийное начало.

Вторая часть написана в сложной двухчастной форме, первая часть которой трёхчастна. Все её части представлены тремя серийными темами. В её усечённую репризу композитор включает шеститактовую цитату Веберна, по окончании которой, следующий раздел целиком базируется на макомной цитате из Сарахбори Наво. Здесь композитор использовал уже три раздела макомной композиции: добавляя к *сархат*, *миёнхат* раздел *дунасра* и представляя их здесь опять стадийно.

Следовательно, макомная тема сохраняет стадийный тип своего развития постоянно. Собственно, движение происходит за счёт оркестровых средств. Симфония завершается кодой. В ней в последний раз серийная и макомная темы представлены как взаимодополняющие.

Таким образом, композитор Фируз Бахор, построив вступление симфонии на серийной технике, в I части выделяет макомную тему, а серийную тему преподносит как вспомогательную и обогащающую её. Он не сталкивает темы, а наоборот, объединяет их воедино на всех трёх фазах симфонического развития. Во II же части проявление серийности и макомности композитор преподносит последовательно. А в момент кульминационного развития приводит друг за другом цитату Веберна и тему из Шашмакома. В коде же происходит драматургическая развязка.

Композитор Фируз Бахор в симфонии «Веберн-Маком» смог очень гибко использовать две различные – авангардную и макомную – темы. Отметим, что до Фируза Бахора такого сочетания жанров, стилей и техник в таджикской композиторской музыке не было. И это можно оценить, как яркий пример нововведения композитора Фируза Бахора в таджикскую симфоническую музыку.

В трёхчастной четвёртой симфонии «Бузург» посвящённой великому мыслителю Абуали Ибн Сино, I часть написана в сонатном *Allegro* с проведением главной партии в *Adagio*.

Тема главной партии макомного типа, но не цитата, хотя подача этой партии соответствуют драматургическим зонам макомной композиции – *сархат*, *миёнхат*, *аудж (дунасра)*, *фаровард*. Следуя классическим принципам, в связующей партии он переходит в *Allegro*, сохраняя далее нормы сонатного *Allegro*.

II часть симфонии трёхчастна, а третья написана в форме рондо. Макомная тема, выступающая в качестве главной партии в I части, проявляется на протяжении всех трёх частей симфонии: в первой части, в середине II части и в коде.

«Мелодическая» тема вступления встречается в первом разделе второй части и в коде симфонии.

На теме побочной партии построен второй эпизод рондо (III части).

Тема рефрена (III часть) очень близка интонационно теме связующей партии, хотя не идентична.

Все повторяющиеся темы, несмотря на свою первоначальную композиционную функцию, проявляясь, на протяжении симфонии, в целом выполняют функцию развивающихся разделов. Лишь тема главной партии всегда остаётся ведущей. Думается, что это тема олицетворяет образ великого мыслителя Абуали Ибн Сины.

В симфонии «Бузург» Фируз Бахор, используя авангардную технику, всегда помещает её в оркестр, создавая общий фон. Именно через неё создаётся богатого тембра

художественный контекст столь необходимый для первого и последующих изложений темы главной партии – носителя основного образа симфонии.

На протяжении всей симфонии авангардную технику он использует как средство композиционного письма. Лишь в определённых разделах симфонии – вступлении, связующей партии, разработке, середине II части и коде эта техника становится ведущей.

Таким образом, в подходе композитора Фируза Бахора к макомному симфонизму, можно отметить его совершенно «гуманное» отношение и к симфонии, и к макому.

Его макомный симфонизм направлен на утверждение и признание двух видов музыкального мышления, олицетворяющих могущество человеческого разума и человеческого творения.

Следовательно, таджикский композитор Фируз Бахор в подходе к макомной симфонии говоря по-таджикски, мыслит симфонически.

*Земфира Казакова,
хореограф*

ТАЛАБ САТТОРОВ И ЕГО «ДАЛЁКИЕ БЛИЗКИЕ ГОЛОСА»

В этом году исполнилось 17 лет, как не стало Талабшо Сатторова (1953-2007). Неутомимый труженик, талантливый композитор, педагог, профессор, основатель и первый ректор Национальной консерватории Таджикистана, Почетный профессор Киргизской национальной консерватории, он до последнего вздоха отдавал себя работе.

Благое дело посвятить несколько строк памяти известного человека, но в данном случае, хочется вспомнить о совместной работе, которая стала определенной вехой в творческой биографии композитора и решением совсем нелегкой задачи для автора статьи.

Талаб Сатторов написал более ста разножанровых произведений, среди которых опера, симфоническая, камерно-инструментальная, камерно-вокальная и музыка к спектаклям и кинофильмам. Он является автором торжественной прелюдии «Навои ифтихор», которая стала своеобразным гимном Президента страны Таджикистан.

На сцене Государственного академического театра оперы и балета им. С. Айни из произведений Т. Сатторова поставлены опера «Рустам и Сухроб» и балет-оратория «Далёкие голоса». Рассмотрим несколько публикаций, посвященных постановке балет-оратории «Далёкие голоса» (премьера состоялась 28 октября 1988 г.). В статье «Далёкие близкие голоса» журналистка Л. Чулибаева пишет: «Для коллектива театра – это первая работа в подобном жанре, тем более она была ответственной для постановщиков спектакля: главного дирижера театра А.Ниёзмамадова, молодого режиссера С.Усманова, балетмейстера З.Казаковой, хормейстеров Х.Маджидова и И.Хромченко. Сценографию осуществил художник З.Сабилов. В оратории использованы народные «плачи» и сказания, а также стихи поэтов М.Каноата и А. Муроди. В соответствии с этим осуществлялась и постановка танцев» [8].

Прежде, чем начинать постановку танцев или других хореографических сцен, балетмейстеры, как правило, слушают музыку и сверяют ее с нотами. Иногда хореографы на нотах делают пометки, что может быть удобным при постановках.

– «Вот, послушайте и подумайте, что можно с этим сделать – сказал Т.Сатторов и вручил мне несколько рукописных нотных страниц (клавир). – И это всё? – спросила я.

– Остальное допишу потом».

Видимо, сначала была им создана партитура, а клавирный вариант выполнялся по ходу постановочного процесса.

Возник вопрос об оформлении сцены и о костюмах персонажей. В начале руководство театра предлагало сделать подбор из декораций и костюмов из других спектаклей. Такая практика существует. В постановочную группу включили сценографа З.Сабилова (Почетный академик Российской Академии художеств) и работа началась. С режиссером спектакля С.Усмановым (позднее, главный режиссер театра, Заслуженный артист Таджикистана) мы подробно разбирали сценарий Талаба Сатторова. Хормейстеры –

Х.Маджидов (Народный артист Таджикистана) и И.Хромченко разучивали хоровые номера.

Наверху нотной страницы было написано: Т.Сатторов «Фарёди дурихо» («Далекие голоса»), размер 4/4 и начиналась она с цифры 8 до цифры 20 – это текст чтеца. А на других страницах Ария Восе (Andantino) и танец девушек. С цифры 101 до 104 – вступление. С цифры 104 вокальная строчка между нот (текст): *Ру-ҳи бу-зур-ғи Рус-та-му чил дух-та-ро-ни пок. 105 – Бо-шед дар си-ё-ҳи-и шаб-ҳо ча-ро-ғи ман. 106 – Дар ху-ни ман – Дар ху-ни ман чу оташи Зардушт зинда аст. – Сар 107 ме-ка-шад аз-лах-чаи гул-хан ...зи до-ғи ман...*

Как отмечают исследователи «Сам выбор текста для композитора – один из решающих моментов творчества. Выбор текста, сюжета может быть началом реализации замысла, в то же время музыкальный замысел очень часто опережает выбор текста... В вокальном произведении для композитора нередко существенными являются отдельные ключевые слова, заключающие в себе главную мысль. Иногда композитор отталкивается лишь от общего настроения, эмоционального характера текста» [1, с.6]. Что для композитора было решающим – музыкальный мотив или текст, об этом речь не шла, но для балета-оратории героического типа «Далекие голоса» несомненна общественная значимость выбранной темы: подвиг Восе и борьба народа против угнетателей. Неслучайно речь идет о Рустаме, ведь героический образ Восе поднимается до уровня легендарно-сказочных богатырей, таких как Рустам и Сухроб. Для балетмейстера, точно так же, существенными могут быть и настроение, и звук, и мотив и музыкальная фраза или даже предложение, а также ритмический рисунок музыки или целый период. В данном случае, импульсом для построения хореографической композиции спектакля явился ритмический рисунок музыки, а для сюжета, который в обычном смысле не развертывался на сцене, вокальный текст.

О богатыре Рустаме известно из «Шохнома» Фирдоуси и других источников. Также общеизвестно, что Зардушт был пророком. А кто такие эти чистые девы, о которых издавна у хатлонцев существуют легенды? «И без страха смерти, но страшась позора и поражения, взмолились женщины. Их молитва дошла до неба, и обращены были сорок дев в камень» [6]. В Ховалинге есть гора названная «Чилдухтарон» («Сорок девушек»). Отметим, что сам композитор родом из тех мест. Но как найти пластический эквивалент музыкальной драматургии и совместить на одной сцене Восе и каменных девушек, когда эти персонажи из разных временных пластов? Восе – реальная историческая личность, а девушки – образ из легендарного прошлого народа. Отражая темпоритмическую структуру музыки, хореографические образы будут иметь абсолютно абстрактный характер. А что делать с образом Восе? Пластика конкретного характера образа Восе и абстрактного – девушек должна соответствовать идейно-эмоциональному содержанию музыки. Музыковед Саъдулло Рузиматов в своей статье «И снова Восе...», посвященной балету-оратории «Далёкие голоса» отмечает: «Издавека доносится нежный голос флейты. На сцене возникает образ величественного горного края. Зазвучавший голос народного певца исполнен трагизма, горестные интонации его пробуждают от векового сна сорок окаменевших дев. В этой сцене еще одна находка Талаба Сатторова – использование эпоса Гуругли, подчеркивающего героическое начало произведения» [5]. Любой образ, созданный с помощью пластических элементов, предварительно должен созреть в сознании хореографа. А для этого необходимо знакомство с литературными источниками,

историческим материалом. Оказалось, что о Восе создано много произведений разных жанров и в разное время.

Кроме печатных изданий и устного народного творчества на сценах таджикских театров в разные годы осуществлялись постановки спектаклей, посвященных этому историческому событию. Первой попыткой воплощения образа Восе в драматургии была пьеса А.Фитрата «Исёни Восеъ» (1930)⁶. Но она во многом не соответствовала исторической реальности. Как отмечал доктор искусствоведения Н. Х. Нурджанов «действительность изображалась искаженно, социальные противоречия затушевывались, прошлое таджикского народа идеализировалось. Последнее было следствием упрощенного понимания истории...» [3, с.114]. Малоудачной оказалась и последующая попытка воплотить эту тему в драматургической форме (Л.Демидчик), осуществленная С.Саидмурадовым. Ещё до оперной постановки в Таджикском музыкальном театре (Государственном объединенном театре им. А.Лахути) 17 июля 1937 года состоялась премьера музыкальной драмы «Восе» Г.Абдулло. Музыка к ней написал С.Баласанян. По этому поводу музыковед Б.И.Кадырова пишет: «Это был большой 4-х актный спектакль, сюжет которого был основан на достоверном историческом факте – восстании в конце XIX века таджиков-горцев против эмирского произвола. Музыка к нему включала песни, дуэты, двухголосные хоровые номера, небольшие симфонические эпизоды. Однако в силу ряда причин сценическая жизнь этого спектакля оказалась короткой. А 16 октября 1939 года состоялась премьера оперы «Восстание Восе», на музыку того же композитора С.А.Баласаняна, посвященная 10-летию юбилею Таджикской ССР. В основу оперы лег сюжет драмы «Восе», дополненный и доработанный либреттистами А. Дехоти и М. Турсунзода» [2, с.127]. Во время Декады таджикского искусства в Москве 12 апреля 1941 года в филиале Большого театра был показан спектакль «Шуриши Восеъ» («Восстание Восе»). Музыкальный критик Г.Хубов пишет по этому поводу: «Этот спектакль – явление знаменательное в культурной жизни Таджикской ССР. Им начинается история таджикской национальной оперы» [7].

На эту тему осуществлялись и другие постановки. Например, в 1980 году в Кулябском музыкально-драматическом театре имени С.Вализода режиссер Н. Щербина поставил драматический спектакль [5, с.27].

В чем, собственно, состоит отличие жанра оратории от других вокально-сценических жанров? В одном источнике указано: оратория – монументальное вокально-симфоническое сочинение, написанное на определенный сюжет. Этим, а также циклическим построением (наличием оркестровых номеров, арий, речитативов, ансамблей, хоров) оратория сходна с оперой. Но, в отличие от последней, оратория не предполагает действия на сцене и специального декоративного оформления и воздействует на слушателей лишь музыкально-поэтическими средствами. Если в опере действие развивается непосредственно перед зрителями-слушателями, то в оратории о нем лишь повествуется [1, с.223-224]. В другом источнике: оратория (лат. «говорю») – крупное музыкально-драматическое произведение для хора, певцов-солистов и оркестра. В отличие от оперы оратория предназначена для концертного исполнения без сценического действия, без декораций и костюмов. Характерно и преобладание повествовательного начала над драматическим развитием (в старинных ораториях существовала даже особая партия рассказчика) [4, с.29].

⁶ В тексте пьесы отмечен 1928 год (*Редактор.*)

Толчком для хореографического решения спектакля явилось следующее: если в ранних ораториях вокальные роли разделялись на «дух» и «тело», тогда и в балете-оратории Т.Сатторова «Далекие голоса» могут сосуществовать два плана: реальный – главный герой Восе и народ (Восе, который и поет, и действует и народ, который только звучит, но не действует), и ирреальный – это ожившие каменные девы.

По мнению С.Рузиматова, спектакль «Далекие голоса» уникален во многих отношениях: «Во-первых, балет-оратория Талаба Сатторова стала первым обращением таджикских композиторов к этому редкому жанру. Принципиальное отличие этой музыкальной формы от классической оратории состоит в том, что в ней нет традиционного деления на части. Здесь композитору удалось достигнуть органического единства образного и музыкального строя. Необычайно новаторским стало использование в музыке, наряду с характерными для оратории формами – ариями, хорами, ансамблями, манеры народного пения, характерные для тех мест, где родился и жил Восе. Речь идет о фалаке. Это искусство, столь любимое и популярное в народе, никогда раньше не звучало в оперном спектакле таджикских композиторов и стало просто неожиданным открытием нового средства музыкальной выразительности» [5]⁷. Вобрав в себя всю мощь гор и жар солнца родных мест, зазвенел голос, тогда еще совсем молодого солиста оперы Рустама Дулоева, исполнявшего фалак. Его голос звучал в полной гармонии с «природой».

Как отмечают критики, сценическое оформление спектакля, предложенное художником, способствовало решению многих задач: «З. Сабирову удалось создать выразительный образ угнетенного народа, как бы «вросшего» в горы. Этот сценографический прием соединяет одновременно и бесправие народа, его скованность, и рабство. И в тоже время, эти же самые горы вместе с пробуждением народа на борьбу, будто бы оживают, подчеркивая единство чаяний народа с естественным порядком, с самой природой. Ценно, что художник попытался в оформлении отразить динамику, заложенную в музыке и драматургии балета-оратории» [5].

В октябре 1988 года основная часть балетной труппы театра выехала на гастроли в город Махачкалу. С оставшимися артистами началась работа над созданием образа каменных дев. Композитор присутствовал на корректурных репетициях оркестра, которые проводил художественный руководитель постановки, в то время главный дирижертеатра, Заслуженный деятель искусств Таджикской ССР Азиз Ниёзмамадов. Также он курировал работу хора. В процессе работы над каждым фрагментом произведения композитор присутствовал лично.

Мы, постановочная группа, предложили Т.Сатторову нашу концепцию сценического воплощения оратории-балета, убедили его сократить количество действующих лиц на сцене, оставить их голоса, звучащими «из народа». Таким образом, Гулизор, чтеца и сказителя перевели в «народ». И внесли небольшое изменение в название произведения, не «Далёкий голос», а «Далекие голоса». Талаб Сатторов согласился с нашими предложениями, потому что данная пластическая композиция не противоречила жанру оратории. И условно символический образ горного края, и обобщённый образ персонажей

⁷ Нельзя здесь не отметить заблуждение музыковеда С.Рузиматова и автора статьи. Дело в том, что уже в первых таджикских операх «Шўриши Восеъ» и «Коваи оҳангар» композитором С.А.Баласаняном очень мастерски использован фалак в песне Гулизор «Ёр аз дили ман хабар надорад» («Шўриши Восеъ», I действие) с усулем *равона*, а дуэт Фарруха и Нушофарин «Як сухан аз ту шунидан» («Коваи оҳангар», II действие, 3-я картина) основан на прославленном «О, чархофалако, маро ба чарх овардӣ», который является жанровой разновидностью Фалаки Даштӣ (*Редактор*).

музыкального произведения – всё это оказалось проявлением типических черт народной жизни. Так, голос Гулизор – дочери Восе, голос девушки-горянки и шире, жены, дочери, матери создали ведущие солистки оперы (сопрано), Народная артистка Таджикской ССР Оятбегим Сабзалиева и Заслуженная артистка Таджикской ССР Роза Муллоджанова. Вокальную партию главного персонажа – Восе разучивало несколько солистов оперы. Наиболее ёмким получился образ Восе, созданный известным баритоном Народным артистом Республики Таджикистан Адхамом Холиковым. Он не только великолепно звучал, но и создал пластически убедительный образ мужественного борца: его движения выражали силу и духовную мощь народного героя. В своей рецензии С.Рузиматов отмечает: «Другой особенностью, является талантливая интерпретация народных сказаний, связанных с подвигом Восе. В драматургии балета-оратории «Далёкие голоса» обрела новую жизнь легенда о сорока девушках, от горя, превратившихся в камни. В спектакле легенда «Чилдухтарон» создаёт особую линию, усиливающую драматизм происходящего на сцене. Хореографическое воплощение спектакля принадлежит балетмейстеру З.Казаковой» [5].

В музыке балета-оратории героической теме противопоставлена тема зла. Зло это те, кто притесняет и разоряет народ, кто убивает невинных людей, для кого понятие «человеческое достоинство» – пустой звук. Не все перипетии восстания отражены в сценарном плане. В соответствии с природой жанра о главных поворотных моментах повествует хор, поскольку «если в опере действие развивается непосредственно перед зрителями-слушателями, то в оратории о нем лишь повествуется» [4].

На сцене Восе и Каменные Девы. Борьба со злом отражается в различных пластических ходах, быстром беге девушек, размахивающих руками, как бы сообщая об ужасных событиях. Был использован приём театра теней, хотя формы и средства выразительности оказались недостаточными для воплощения темы зла и борьбы с ним. Конфликт между народом и его врагами разрешился поражением и казнью Восе, а Каменные Девы являли собой образ хореографического хора, который отражал основные действенные узлы балета-оратории. Так, после сообщения о казни Восе, они исполняли танец-плач по погибшим на музыкальный фрагмент – вокализ хора.

Большую роль сыграл в спектакле свет. Художник буквально создал музыкально-световую партитуру, которая должна была управлять и художником, и хореографом. В балете-оратории «Далёкие голоса» художник ушел от примитивного бытоподобия, потому что в его задачу входило, прежде всего, раскрытие музыкально-драматической основы музыкального произведения. Понятно, что эта задача стояла и перед всей постановочной группой. Само понятие «каменные» требовало создания определенной скульптурной композиции. С застывших на возвышении Каменных Дев начиналась и оканчивался балет-оратория. В финале спектакля композитор использовал прием хоровой декламации, которая шла по динамически нарастающей и ритмически ускоряющей линии. Это клятва народа – навсегда сохранить в своих сердцах дух Восе:

Тебя убили!

Тебя убили не в единоборстве,

Тебя вероломной рукой убил мангыт.

Тебя убили!?

Нет, нет!

Ты жив в сердце народа как сияние огня Заратустры,

*И твой бессмертный дух, облитый сиянием подобным огню,
Всё озаряет ночь нашу, дорогу нашу,
Ты живешь в нас
О, несломленный дух!...*

13 марта 1989 года спектакль балет-оратория «Далекие голоса» был показан на внеконкурсной программе Республиканского фестиваля театрального искусства «Парасту». Присутствовали режиссеры из России, Украины и других бывших советских республик. Спектакль был в целом одобрен. Много критики было в адрес балетмейстера, хотя самому композитору постановка балета-оратории понравилась. После завершения фестиваля «Парасту» критик Л.Токарева писала об этом произведении: «И отобранные композитором элементы двух сложных художественных систем – двух музыкальных языков, современного и пришедшего из глубины веков, складываются, сплетаются в единое целое, удивительно совпадая друг с другом. То же происходит и в хореографической линии. «Жесткие» темпераментные мотивы кулябских танцев соседствуют с элементами классического танца, танца модерн, и, безусловно, моментально узнаваемые каждым, кто хоть немного знаком с таджикским танцевальным искусством, воспринимается совершенно по-новому. Из слияния трёх составляющих рождается особый пластический образ: «оживающие» из камня, ещё не до конца «очеловеченные», ещё чуточку каменные девы-воительницы, девы-хранительницы родной земли, даже небытием своим вдохновляющие на подвиг во имя свободы. И, самое главное, каждый фольклорный мотив, от использованной в либретто легенды о сорока девушках до мельчайших интонационных и пластических «поворотов», становится не просто знаком причастности к определенной культуре, к определенному времени, но и символом» [6]. В 2024 году исполнится 136 лет историческому событию – Восстанию Восе. И правомерность выводов критиков ещё и ещё раз напоминающих о том, что «.. память о народном герое, взятая у народа, снова возвращается к народу в художественно преображенной форме реального человеческого характера, озаренного ярким светом легенды, в форме нового синтетического национального искусства оперы» [2, с.114] становится всё более актуальным.

В данном случае этот вывод вполне можно отнести и балету-оратории «Далёкие голоса», и к его автору – неординарной личности и известному композитору Талабу Сатторову.

Литература

1. Анализ вокальных произведений. Отв. ред. О.П. Коловский. – Ленинград: Музыка, 1988. – 352 с.
2. Кадырова Б.И. «Восстание Восе» – первая таджикская опера. // Из истории народных движений в Средней Азии. – Душанбе, 1988. – 134 с.
3. Нурджанов Н.Х. История таджикского советского театра. – Душанбе: Дониш, 1967. – 472 с.
4. Попова, Т.В. О музыкальных формах и жанрах. – Москва: Знание, 1980. – 126 с.
5. Рузиматов С. И снова Восе. // Коммунист Таджикистана, Душанбе, 1989, 12 марта.
6. Токарева Л. Если выскажу. // Комсомолец Таджикистана. – Душанбе, 1989, 19 марта.
7. Хубов Г. Первопроходец национальной оперы. // Правда, 1941, 14 апреля.
8. Чулибаева Л. Далекие близкие голоса. // Коммунист Таджикистана. – Душанбе, 1988, 2 ноября.

Земфира Казакова, хореограф
ТАЛАБ САТТОРОВ ВА «САДОҲО АЗ ДУРИҲОВУ НАЗДИК»-И Ӯ

Аннотатсия.

Барои ифодаи ақидаҳои худ дар бораи воқеаи таърихӣ – шӯриши Восеъ (1888) композитори маъруф Талаб Сатторов жанри мураккаби балет-ораторияро интихоб кардааст. Асари «Фарёди дурихо» – худ воқеае буд дар фарҳанги мусиқии даҳсолаҳои охири асри гузашта. Чараёни таҳияи сахнавии он низ бо ҳалли масъалаҳои хоссаи мусиқавӣ-театрӣ вобаста аст. Мақола аз ин чараёни мусиқӣ-эҷодӣ иттилоъ медиҳад. Муаллифи мақола яке аз иштирокчиёни нахусттаҳияи сахнавии ин асар аст. Мақола характери таҳлилий-хотиравӣ дорад.

Земфира Казакова, хореограф
ТАЛАБ САТТОРОВ И ЕГО «ДАЛЁКИЕ БЛИЗКИЕ ГОЛОСА»

Аннотация.

Известный композитор Талаб Сатторов для выражения своего взгляда на историческое событие – восстание Восе (1888) выбрал сложный жанр балета-оратории. Произведение «Далёкие голоса» стало событием в музыкальной культуре последних десятилетий прошлого века. Процессу его сценической постановки сопутствовало решение конкретных музыкально-театральных дискуссионных вопросов. Статья посвящена этому музыкально-творческому процессу. Автор статьи является одним из участников (балетмейстер) премьерной постановки данного произведения. Статья носит аналитико-мемуарный характер.

Zemfira Kazakova, choreographer
TALAB SATTOROV AND HIS "FAR CLOSE VOICES"

Abstract.

The famous composer Talab Sattorov chose the complex genre of ballet-oratorio to express his view on the historical event – the Vose rebellion (1888). The work «Distant Voices» became an event in the musical culture of the last decades of the last century. The process of its first stage production was accompanied by the solution of specific musical and theatrical controversial issues. The article is devoted to this musical and creative process. The author of the article is one of the participants (choreographer) of the premiere production of this work. The article is of an analytical and memoir nature.

Калидвожаҳо: балет-оратория, балетмейстер, композитор, нахустнамоиш, таҳиягар, Чилдухтарон, шӯриши Восеъ, мусиқии фолклорӣ, опера, мусиқии симфонӣ.

Ключевые слова: балет-оратория, балетмейстер, композитор, премьера, постановщик, Чилдухтарон, восстание Восеъ, фольклорная музыка, опера, симфоническая музыка.

Key words: ballet-oratorio, choreographer, composer, premiere, director, Childukhtaron, Vose uprising, folk music, opera, symphonic music.

УДК 786.2 (091) (575.3)

*Татьяна Попандопуло,
кандидат искусствоведения*

ТАДЖИКСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА 70-Х – НАЧАЛА 80-Х ГОДОВ XX ВЕКА

Качественный скачок таджикская фортепианная музыка совершила с конца 60-х годов, когда в республику приехало много пианистов, выпускников консерваторий Москвы, Ленинграда, Новосибирска, Ташкента, Тбилиси и других городов. Некоторые из пианистов, совмещая педагогическую деятельность с концертной, выступали с сольными и камерными программами, с симфоническим оркестром. Впервые в концертных залах активно зазвучали фортепианные произведения таджикских авторов. Хорошо проявили себя и молодые преподаватели кафедры специального фортепиано Института искусств, работая рядом с музыкантами старшего поколения – М.С. Муравиным, И.Н. Варшавским, А.Ф. Яковлевым.

С первых дней основания в течение десяти лет возглавлял кафедру опытный педагог, музыкант большой эрудиции Рафаэль Данилович Айрапетянц⁸. Значение его в фортепианной музыкальной культуре республика велико. Почти все работающие здесь пианисты – его ученики. Знание таджикского языка, таджикского музыкального фольклора, исполнительских традиций, прекрасное владение инструментом, богатый педагогический опыт помогли ему осуществить выпуск долгожданных музыкально-методичных пособий-сборников [27; 30; 31].

Широкая сеть музыкальных учебных заведений требовала незамедлительного решения вопроса о состоянии учебного репертуара из произведений таджикских композиторов. Рукописные сборники пьес для детей, печатавшиеся в 40-50-е годы стали исключительной редкостью. С новыми произведениями мог ознакомиться лишь узкий круг музыкантов ряд изданных сочинений не всегда соответствовал инструктивным целям. Сборники же под редакцией Р.Д. Айрапетянца – первая попытка методической разработки по исполнению таджикских фортепианных произведений – нашли широчайшее применение в детских музыкальных школах, училищах, институте.

В первом сборнике «Фортепианные произведения композиторов Таджикистана» [27] 52 пьесы расположены в порядке возрастающей трудности, они знакомят с творчеством почти всех композиторов республики. В него вошли произведения Я.Сабзанова, Ш.Сайфиддинова, М.Муравина, С.Баласаняна, Д.Дустмухаммедова, А.Хамдамова, Х.Абдуллаева, Ю.Тер-Осипова, С.Хамраева, М.Атоева, З.Шахиди, З.Таджиковой, З.Зульфикарова, А.Одинаева, Г.Александрова, А.Ядгарова, И.Рогальского [14].

⁸ Айрапетянц Рафаэл Данилович (1930-1997) – пианист-педагог, Заслуженный работник культуры Таджикской ССР, доцент. Вырос в г. Ленинабаде в семье музыканта. Ему принадлежат редакция и подготовка к изданию первых сборников фортепьянных пьес таджикских композиторов [27; 30; 31]. Его отец Даниил Саркисович Айрапетянц (1892-1963) был большим знатоком таджикских музыкальных инструментов, участвовал в их реконструкции, руководил народным оркестром, преподавал игру на гитаре. Брат – Эдуард Данилович Айрапетянц (1923-1971) – скрипач-дирижёр, Заслуженный деятель искусств Таджикистана. Как дирижёр был известен далеко за пределами республики. Осуществил большинство оперных и балетных постановок в Государственном академическом театре оперы и балета им. С. Айни (1948-1971) и организовывал до появления специального симфонического оркестра Госфилармонии Таджикистана (1965) специальные симфонические концерты из произведений мировой классики и таджикских композиторов (*Ред.*)

Во втором сборнике «Фортепианные произведения советских композиторов на таджикские народные темы» [30] представлены двадцать пять фольклорных транскрипций, созданных представителями различных композиторских школ в разные годы их соприкосновения с таджикской музыкой.

Вслед за этими пособиями всесоюзными издательствами «Советский композитор» и «Музыка» также был осуществлен выпуск ряда произведений таджикских авторов [17; 7; 3].

Произведения таджикских композиторов включались в общие нотные издания советской музыки. Таким образом было издано множество фортепианных сочинений таджикских композиторов, в том числе, Избранные отрывки из балета «Ду гуль» (в переложении для фортепиано 1941 года А. Юровским) и Две прелюдии и фуги А.Ленского [11], Сонатина (нап. в 1966 г.) Ф.Бахора [18], Две фуги на таджикские темы М.Цветаева [20], Три прелюдии Ю.Мамедова [28], Токката для 2-х фортепиано (нап. в 1974 г.) Ф.Бахора [20], Сюита «На выставке» П.Турсунова [29], Концертино для фортепиано с оркестром Амнуна Ядгарова [5], Соната для фортепиано Т. Шахиди (посв. С.Арзуманову) [19], Индийская сюита для 2-х фортепиано (нап. в 1980 г.) Ф. Бахора [13] и др. Результаты публикаций не замедлили сказаться. Именно изданные сочинения сказались на большей популяризации таджикской композиторской музыки, поскольку вскоре они стали наиболее репертуарными и исполнялись в самых различных слушательских аудиториях.

Исполнение таджикской фортепианной музыки, её изучение, рост исполнительского мастерства, издание нот в большой мере явились побудительным мотивом к созданию новых произведений для фортепиано таджикскими композиторами. Как и в предыдущие годы отдавалось предпочтение жанру учебной пьесы. Таковы «Пять пьес» А. Одинаева (Рукопись), «Двадцать пьес» Я. Сабзанова⁹, десять пьес Ш. Сайфиддинова [17], отдельные пьесы М. Атоева и многих других. В этих произведениях уже заметно более органичное сочетание традиций национального музицирования с принципами европейского многоголосного изложения, стремление «подчинить» классические формы-схемы индивидуальному авторскому замыслу.

Фортепианная музыка 70-х годов имеет ряд качественно новых отличий. Базируясь на достигнутом, развивая уже сложившиеся традиции, к созданию музыки для фортепиано обратилось молодое поколение времени – недавние выпускники Московской и Ташкентской консерваторий. Почти все они окончили музыкальные школы в Душанбе, а высшее образование получили у виднейших и опытных советских композиторов-педагогов. Следует отметить и продолжение семейной традиции, продолжение «музыкального рода», поскольку многие из них происходят из семей музыкантов, композиторов, артистов, поэтов. Они значительно легче и быстрее усвоили европейские традиции на базе экономических и культурных достижений республики. У них намного профессиональнее навыки владения фортепианной игрой, что обусловило высокое качество их фортепианных произведений. Их стиль отличается профессионализмом, владением техникой современного композиторского письма, смелостью в использовании разнообразных ресурсов фортепиано и новых средств выражения. Большинство авторов, сохраняя любовь к искусству родного народа, уважение к классическим основам русской и зарубежной музыки, рассматривают фортепиано с позиций различных стилистических тенденций XX века и, прежде всего, выдающихся мастеров – И. Стравинского, Б. Бартока, С. Прокофьева, Д. Шостаковича.

⁹ Некоторые из них, наряду с другими (всего 15) пьесами, вошли в изданный в Москве сборник «Детские пьесы композиторов Таджикистана» [7]. Позже, в едином сборнике 20 пьес составили «Детский альбом» композитора.

На ранних этапах развития таджикской фортепианной музыки (30-50-е годы) композиторы, осваивая принципы европейского многоголосия и фортепианного изложения, стремясь к воссозданию средствами последнего звучания народных инструментов, воспроизведению разнообразных национальных ритмов, особенностей вокального и инструментального исполнительства, опирались на конкретный фольклорный материал (позднее оригинальный, близкий народному) и схемы классической европейской формы. Основными жанрами при этом были транскрипция народной мелодии, сюита, программная миниатюра, сонатина, а содержание их определялось учебно-педагогическими задачами. Теперь же сформировались предпосылки к созданию фортепианных произведений, отвечающих новым требованиям.

В области фортепианной музыки композиторы поколения 70-х-80-х годов открыли для себя большие перспективы для выявления незатронутых в других жанрах принципов понимания и отношения к национальному в музыке, возможностей слияния народных традиций с современными выразительными средствами. Многим фортепианным произведениям присущи поиск, оригинальность, стремление выйти за пределы привычной трактовки традиции. Последнее привело к резкому ограничению цитатности и восполнению её некоторыми приёмами тематического и скульптурного развития традиционной профессиональной музыки и в первую очередь, инструментальных частей Шашмакома. В круг интересов композиторов оказались вовлеченными обновлённые временем характерные особенности жизненного уклада, увлечений, обычаев, бытовых традиций таджиков.

По воплощению народных традиций и по критически-творческому преобразованию накопленного ранними образцами таджикской фортепианной музыки опыта, произведения рассматриваемого периода делятся на три группы, продолжающие ступенчатое познание народного музыкального языка. В *первой* авторы придерживаются норм европейской классики в различных сферах выразительности, оставляют неизменным своё отношение к фортепиано. Для *второй* характерно свободное обращение с исходным материалом, когда народная тема, а чаще её «имитация» играют роль «эпиграфа» (Б. Барток), концертная трактовка фортепиано, более широкое использование его возможностей. Лучшие образцы *третьей* группы достигли уровня, когда фольклор превращается в «родной язык», происходит ритмическое и интонационное обобщение, смелее используются современные выразительные средства.

Ход развития фортепианной музыки в Таджикистане подтверждает мысль И. Стравинского: «Далекая от повторения того, что было, традиция предполагает реальность того, что продолжается. Она как фамильная драгоценность, наследство, которое получаешь при условии, что ты его обогатишь прежде, чем передать потомству» [22, с.37]. Обогащение «фамильной драгоценности» вообще типично для искусства народов Востока. Широко известна многократность повторений сюжетов литературы, канонизированных приёмов живописи, искусства орнамента, архитектуры, музыки. Многие исследователи, в частности, востоковед Е.Э. Бертельс [4], музыковеды Т.С. Вызго [6], А. Мухамбетова [10], философ Ф. Турсунзода [25] и другие упоминают характерный в восточной классической поэзии жанр *назира*. Назира – поэтический перепев, ответ, реплике на существующее произведение известного знаменитого предшественника, собрата по перу; перекликается с характером образности, особенностями строения. Подлинный художник не повторяет пройденного, найденного другим художником, а продолжая, трактует его по-своему, разрабатывает свои идеи, демонстрирует своё отношение в новой действительности, обязательно привнося оригинальные черты. Таковы замечательные поэмы «Фархад и Ширин», «Лейли и Меджнун», «Семь планет», по-разному трактованные

Низами, Хусравом, Навои, Джами. Три века разделяют диалог таджикского поэта Мушфики с индийским Икбалом. Музыковед Т.С. Вызго не исключает, что подобные реплики «находили своеобразное применение и в музыкальном творчестве» находят место и в современном. В качестве примера она приводит «Касыду» М. Бурханова как назиру на мелодию из макома – Сарахбори Наво [6].

В советской таджикской музыке примеров возвращения к излюбленным сюжетам немало. Показательным, например, являются музыкальные «ответы» на распространенную легенду о золотом кишлаке в счастливой жизни композитора Ш. Сайфиддинова в симфонической поэме «Золотой кишлак» и спустя два десятилетия в опере «Золотой кишлак» Дамира Дустмухаммедова, в которых получили отражение социальные преобразования современной действительности. Так, включение Дустмухаммедовым в оперу обработок-транскрипций фольклорных мелодий и песен всех областей Советского Таджикистана подчеркнуло заинтересованное участие всех жителей нашей страны в строительстве новой жизни. Неоднократное обращение разных композиторов к полюбившимся мелодиям, использование тематического материала, методов развития Шашмакома также соответствует традициям назире. К таким произведениям можно отнести прекрасные полотна таджикских композиторов Абдуфаттоха Одинаева «Фалак», «Каприччио-маком» Т. Шахиди, «Симфония макомов» З. Шахиди, «Созвучия» Ю. Мамедова, макомные симфонии Фируза Бахора и многие другие. Эти произведения представляют собой переосмысление народных, традиционных и классических жанров, обновление содержания, толкования их образцов.

В области фортепианной музыки вне традиций «назира» трудно оценить Сонату Т.Шахиди, философская идея которой «перекликается» со средневековым искусством, цикл «Двадцать четыре байта» З.Миршакар, связанных с песенно-поэтическими жанрами, Сонату Ю.Мамедова с ее «ответом» К. Караеву и другие. Поскольку практика транскрипций обработок в рассматриваемый период утратила свое былое значение, то приведший ей на смену приём эпизодического включения в музыкальную ткань сочинения фольклорных цитат, свободное обращение с первоисточником приобрели значение назире. На первое место при этом выдвигается не столько образность заимствованной темы, сколько значение, смысл, идея, вкладываемые композитором в данную цитату и его собственное отношение к традициям.

Для молодых в 70-е годы прошлого столетия таджикских композиторов, помимо наследия прошлого в традициях, заключен опыт старших предшественников – таджикских композиторов первого и второго поколения, а также достижения мировой музыкальной культуры. Традиционными в таджикской фортепианной музыке стали некоторые приёмы фактурного изложения как носители определенной образности. Так, прочно утвердившийся репетиционный, мартеллатно-токатный пианизм нередко ассоциируется с игрой на чанге или каком-либо щипковом инструменте, ритмоинтонационное сопровождение свидетельствует о жанровости и т.д. Сами авторы сознательно отмечают сильное эмоциональное воздействие выдающихся русских, советских и зарубежных композиторов, особенно Рахманинова, Скрябина, Дебюсси, Прокофьева, Шостаковича, от которых они нередко перенимают методы подачи оригинального музыкального материала, подчас воспроизводя и отдельные интонации их музыки (Прелюдия Дустмухаммедова, «Кокетка» П.Турсунова).

Понятие назире приемлемо и при решении исполнительских задач, в интерпретации. Сами исполнительские традиции предполагают «перепев», пересочинение, ответ мастеру-учителю (устоду) с обязательным привнесением оригинальных, импровизационных черт. При традиционном-устном обучении, практикуемом по сей день, народный музыкант-профессионал,

постигая строгие композиционные каноны, придерживаясь их схем, ритмоформул, одновременно овладевает и высоким импровизационным мастерством. Последнее открывает перед ним широкий простор для передачи своего внутреннего мира, расширения образной сферы и т.д. С целью раскрытия содержания произведения современных таджикских композиторов предлагаемое понятие допускает привлечение самых разнообразных ассоциаций из области литературы, поэзии, живописи, истории и т.д. В современном репертуаре (в том числе и фортепианном) нашла свое отражение взаимосвязь различных видов искусства в странах Востока. Это углубило содержание репертуара, сделало своеобразной национальной чертой.

Как никогда ранее, в рассматриваемый период возросло значение литературы и поэзии в творчестве таджикских композиторов в целом. Интерес к восточной культуре во всём мире, празднование юбилейных дат Рудаки, Джамии, Ибни Сино, Айни. Издание их сочинений явились побудительным мотивом к созданию опер Ш.Сайфиддиновым «Рудаки» и «Айни», балетов Т.Шахиди «Марги судхӯр» («Смерть ростовщика» по повести С.Айни), «Рубаи Хайяма», его же хореографической кантаты «Ибн-Сина», Ф.Бахором симфонии «Бузург» («Великий»). Музыкальную жизнь обрели произведения многих советских таджикских писателей, в том числе М.Турсунзода, С.Улугзода, М.Фархада, А.Шукухи, М.Каноата. Типичным стало обращение к истории таджикского народа, событиям современности, философии. Это опера «Шерак» С.Хамраева, вокально-симфоническая поэма «Осторожно Сталинград!» Ш.Сайфиддинова, симфоническая поэма К.Яхъёева «Памяти Талбака Лолаева», симфонии А.Солиева «Летопись Аспанзода», Т.Шахиди «Таджики» (по одноименной книге академика Б.Г. Гафурова) и другие.

Влияние литературы, поэзии, истории сказалось и в тяготении к программности в симфонической музыке. Следование программе значительно расширило образную сферу, углубило перспективу в использовании различных музыкально-выразительных средств, обеспечило возможность сочетания инструментов симфонического оркестра и таджикских народных инструментов, способствовала индивидуализированному подходу к проблеме жанра. Программность также содействовала более глубокому пониманию и овладению принципами симфонической драматургии. Это проявилось в точности образных характеристик, их развитии, усилении контраста, обострении конфликта.

Все это не могло не сказаться на содержании фортепианной музыки. Примечательно, что именно авторы сценических и симфонических произведений явились создателями наиболее значительных фортепианных опусов. Творческие искания таджикских композиторов в указанном направлении продолжают и отчасти закрепляются. Можно констатировать, что столь значительное в предыдущий период влияние вокальной музыки на фортепианную уступило место влиянию названных жанров. С ними таджикскую фортепианную музыку роднят характер образности, оркестровость, партитурность изложения. В сфере интерпретации симфонические и сценические произведения сближают фортепианную музыку с литературой, несмотря на отсутствие в крупных формах программы или прямых указаний на литературную первооснову. Здесь особенно чувствуется стремление к обобщению, желание понять истинный смысл поэзии, проникнуть в суть зашифрованных поэтических терминов-символов¹⁰.

¹⁰ Неслучайно Е.Э. Бертельсом была сделана попытка создать словарь обозначения поэтических иносказаний.

В области фортепианной музыки раньше и ощутимее, чем в остальных жанрах, произошел отказ от «розовосоловьиной» музыкальной экзотики¹¹. Прежняя эмоциональность выражения стала более сдержанным, чувственность сменилась логичностью, конкретностью мышления. Во многом это результат активного восприятия таджикскими композиторами фортепианных традиций XX века и новой трактовки динамических возможностей и ударных свойств фортепиано. Фортепианная музыка, во все времена служившая для воплощения личного, не утратила этого значения и в творчестве таджикских композиторов. Подобно тому, как в музыке европейских традиций автор напоминает о себе звуковой монограммой или характерной для его музыкального языка темой, ритмом (достаточно вспомнить Баха, Шумана, Шостаковича), некоторые таджикские авторы непосредственно заявляют о себе, своём присутствии введением имевших место ранее в других их сочинениях интонации или каких-либо приёмов. Такой своеобразный «автограф» перекликается с традиционно восточным авторским присутствием в поэзии, когда поэт включает своё имя в стихи, указывает своё мировосприятие, иногда предстает поющим или играющим на каком-либо инструменте. Это явление называется «тахаллус» (авторский псевдоним, имя):

1.

*«Будь же радостен и помни, мой Хафиз:
Прежде сгинешь ты, прославившись потом»*

2.

«Над плачущим сердцем пел Хафиз неустанно...»

3.

*Не орлом я быть желаю, видеть землю с высоты:
Соловей-Хафиз ту розу будет петь, что знаешь ты.
(Перевод А. Фета)*

4.

.....

*Нанизал Джами ожерельем жемчуг слова на нитку строк.
(Пер. В. Державина)*

5.

*Пусть лучше у Хайяма ни крошки не будет.
Чем подлец его будет кормить на убой.*

6.

*Ты перлы стихами, Хосров, произнес...
(Перевод Дм. Седых)*

7.

*Рудаки провел по струнам и на чанге заиграл,
И едва запел он песню – закипел вином фиал.
(Перевод Б.Левика) [15].*

Интересное образно-композиционные параллели обнаруживает сопоставление музыкального искусства с живописью. Выявление связей поэзии и живописи способствует более глубокому пониманию идейного и эмоционального содержания музыкальных

¹¹ Распространившееся и утвердившееся в Европе еще в XIX веке представление о персидско-таджикской поэзии, как воспевающей исключительно «соловья и розу» в настоящее время опровергнуто. Однако, в музыке влияние этой точки зрения еще велико.

произведений. Благодаря литературе развивались лучшие традиции изобразительного искусства, не снижалась сила его воздействия, было обеспечено «вживание» нового искусства советской живописи. В результате запрета исламской религией¹² изображать живые существа связь традиций в богатом и своеобразном изобразительном искусстве¹³ прервалась. Однако искусство книжной миниатюры допускало некоторые виды изображений. Будучи непременным атрибутом книги, рукописи, оно воссоздавало дух своей эпохи в конкретно-чувственной форме. Восточная миниатюра – одно из величайших достижений культуры многих народов – представляет собою иллюстративный материал к сочинению, трактату, историческим хроникам. Основным носителем эмоциональной нагрузки является цвет. Яркими, сочными, звучными, радостными красками живо и красноречиво воспроизводятся военные, бытовые, жанровые сцены эпизоды пиршеств, охоты, пейзажи, портрет. Ограниченный рамками текста, художник вокруг основного ядра создает законченную композицию, детализируя исторические, географические, этнографические, бытовые моменты [1; 2]. Малая плоскость страницы книги определила основную условность композиции – многоплановость: события или цикл эпизодов делятся на три-четыре самостоятельные части композиции и разграничиваются, а подчас и объединяются изображением рек, гор, архитектурных сооружений, каллиграфическими фрагментами текста. Сохраняя самостоятельность, все композиции искусно связываются между собой, образуя одно целое, единое «полотно». Условны плоскостность изображения, диспропорция, слабая перспектива, изображение людей в профиль или в три четверти лица. Один из основных компонентов – ритмичность построения: «Строгое соблюдение ритма в расположении человеческих фигур, животных, растений, элементов декора, ритм рисунка, жестов, движения, ритм в сочетании красок, светотени, подсказываемые интуитивными законами чувства прекрасного, создали бессмертные шедевры искусства» [24, с.26]. Поэты-классики в возвышенных тонах воспевали величие и талант художников, восхищались их мастерством. Искусство миниатюры – своеобразное искусство интерпретации художника, его «соавторство» с поэтом, режиссерская работа по воплощению основных идей, событий литературного произведения. Освоение, переосмысление связи «поэт и художник» может во многом способствовать успешному решению проблемы «композитор и исполнитель» в развивающемся современном музыкальном исполнительстве Таджикистана.

В ряде фортепианных сочинений также обнаруживаются черты, свойственные традиционному искусству миниатюры: приёмы композиции, многоплановость, декоративность, остринатность приёмов, ритмически-плоскостное, линейное изложение. Отголоски сопоставлений общности традиций миниатюрной живописи Средней Азии и Индии можно усмотреть в «Индийской сюите» Ф.Бахора, каллиграфической изысканностью привлекательны миниатюрные и живописные байты З.Миршакар, сюжетность пьес «На выставке» П.Турсунова: раскрывает характеры, внутренний мир героев, персонажей, самостоятельные композиции органично объединяются в одно целое в ряде сонат и циклических произведений.

Ещё одна важная связь литературы и живописи заключается в той нагрузке, которую поэзия приняла на себя в результате вышеупомянутых запретов. Именно произведения классической поэзии явились своеобразной картинной галереей живописных полотен.

¹² Запрет изображений был направлен лишь против идолопоклонств. Со временем мусульманская религия отказалась от пропаганды своих идей средствами изобразительного искусства. Привычные реалистические формы и сюжеты постепенно приобрели условность и были вытеснены орнаментально-декоративными формами [9].

¹³ Были высоко развиты монументальная живопись (настенные росписи Хутталяна, Тохаристана, Пенджикента, Самарканда), скульптура: 12-ти метровая статуя лежащего в нирване Будды из монастыря Арджинатеппа (Бохтар), горельефы Согда, Уструшаны, резьба по кости, дереву, ганчу.

Красочные, эмоциональные описания в классических поэмах обеспечивали зримость, наглядность различных сцен, пейзажей, портретов, восполняя отсутствие картин:

*За ней вошла прекрасная луна;
Как солнца дня, светла была она.*

*Два лука брови, косы - два аркана,
В подлунной не было стройнее стана.*

*Пылали розы юного лица,
Как два прекрасных амбры продавца,*

*Ушные мочки, словно день блистали,
В них серьги драгоценные играли.*

*Как роза с сахаром её уста:
Жемчужин полон ларчик нежный рта.*

*Она рубином перлы прикрывала,
Вся, как звезда любви, она сияла*
[26, с. 138].

Или:
*Исфандияр во вражеских войсках,
Как слон свирепый, с пеной на губах,*

*Кружился, словно небо над землею,
С огромной быкоглавой булавою;*

*Как будто в теле, яростью дыша,
Не помещалась грозная душа.*

*Раздался гром литавр и рев карная,
И грянул бол от края и до края*

*Широкой степи. Мнилось – в пыльно мгле
Вскипела хлябь морская на земле.*
[26, с. 320].

Истинное хранилище поэтических шедевров – Шашмаком, синтез музыки, поэзии, исполнительского искусства. Поэзия классиков и по сей день горячо любима таджикскими композиторами. Свидетельство тому – посвященные им произведения, многочисленные песни на их тексты. Один из главных девизов поэзии: «написанное должно быть увиденным и услышанным», как и лучшие традиции классиков, творчески продолжают советские таджикские поэты:

*За каплей капля льёт родник, с утёса мчится водопад,
Река и пляшет, и поет, ей скалы подпевают в лад.*

*Стада овец, как облака, спускаются на водопой,
И воду, словно молоко, ягнёнок пьёт среди громад.*

(М. Турсунзода. Песня гор. Пер. С. Липкина)

Был жаркий день, был очень знойный день.

*Арыки высохли, и не спасала тень,
Тогда мне старец, как Памир седой,
Дал пиалу с холодной водой.*

*А сам ещё не прикасался к ней:
«Ты младше, и вода тебе нужней!»
- он мне сказал. И навсегда...*

(Рахмат Назри, Пиала с водой. Пер. С. Золотцева)

Данный девиз вполне может стать девизом музыканта-исполнителя. Восточному искусству (и музыке в том числе) свойственны картинность, определенность представлений, эмоциональность переживаний, экспрессивность выражения. Существенна и ответная реакция зрителя (слушателя, читателя), которая выражается в чрезвычайно активном и эмоциональном восприятии, комментариях, возгласах одобрения исполнителю и категоричном отклонении безликости, однообразия, расплывчатости. Прежде всего слушатель ценит живое чувство, общительность, вдохновение, поэтичность.

Названные качества в полной мере свойственны искусству декламации. Последнее своею популярностью во многом обязано безвременно ушедшему Махмуджону Вохидову (1938-1977), актеру чтецу тонкого вкуса, своеобразного дарования. Богатство в пластичность интонаций, ясность артикуляции, неспешность, несколько нараспев произнесение текста, благородство чувств отличают его индивидуальный стиль. Концерты-монологи, грамзаписи, роли в спектаклях, выступления по радио и телевидению составляют его обширнейший репертуар. С участием М.Вахидова прошла премьера «Баллады о Коте и Мыши» для симфонического оркестра и чтеца М. Атоева. Для него и балерины М. Сабировой Т. Шахиди написал балет «Рубай Хайяма» – синтез музыки, поэзии, танца, слова¹⁴.

Влияние искусства слова на таджикскую музыку в целом, несомненно. С конца 60-х годов композиторы начали интенсивно вводить поэтические декламации в вокально-симфонические поэмы – новый жанр в таджикской музыке – речитации в оперы, балеты, песни.

В области фортепианной музыки речевые интонации, монологичность высказывания, патетическая декламационность обрели благодатную почву.

Таким образом, взаимосвязанность всех видов искусства Востока синтетичность каждого из них с одной стороны, традиции, жанры и формы европейской фортепианной культуры, творчество советских композиторов – с другой, обусловили фортепианное творчество таджикских композиторов в 70-е годы. Как наиболее молодая современная ветвь таджикского музыкального искусства оно активно впитало достижения фортепианной музыки конца XIX-XX веков, по-своему отразив некоторые стилевые особенности импрессионизма, экспрессионизма, частично додекафонии, атонализма и др.

¹⁴ Фильм-балет «Рубайи Хайяма» поставлен на киностудии «Таджикфильм» в 1980 году.

Через творчество композиторов 70-х – начала 80-х годов таджикская фортепианная музыка восприняла тенденцию к воплощению отдельных барочных и классических черт. Это сказалось, в частности, в обращении к чисто инструментальным формам – сонате, прелюдии, использовании интонационных оборотов, артикуляционных приёмов инструментальной музыки, импровизационности, динамических эффектов, декоративной орнаментики, патетической декламационности, токкатности, элементов «ансамблевого музицирования», «концертирования». Причём, эти черты, как правило, переосмыслены в соответствии национальным традициям.

Перед пианистом-интерпретатором встаёт сложная задача убедительного воплощения национального начала: «Национальность заключается не в мелодиях, но в общем характере, в совокупности условий разнородных и обширных. Где они не все соблюдены, там исчезает всё значение отдельных мелодий, хотя бы народное происхождение их было несомненно» [21, с. 426]. Действительно, часто включенная в музыкальную ткань произведения цитированная или оригинальная мелодия «фольклорного» происхождения оказывается единственным национальным признаком. «Общий характер», «совокупность условий» в большей степени не реализуются, остаются в стороне, вне внимания исполнителя или же трактуются им в надёжных рамках европейских традиций. Национальный компонент, дух произведения зачастую попросту теряются, художественное содержание произведения обедняется из-за недооценки или незнания различных явлений национального искусства, а «разнородные и обширные условия» отождествляются с европейской образностью: «Ключ» к пониманию пьесы мы найдём, если поймём творчество композитора в его художественно-идейной обусловленности и определим место пьесы в творчестве. Единичное само по себе не может быть понято. Чтобы понять, нам необходимо поставить его в ряды родственных по какому-то признаку явлений» [16, с. 43]. Таким «ключом» может стать изучение современного и национального «словарного фонда» (Асафьев) и «внемузыкального», т.е. смежных видов искусства, особенно поэзии, театра, живописи¹⁵, а также представление о творчестве автора исполняемого произведения. Эти «ключи» оказываются тем более необходимы из-за отсутствия исполнительских поисков, традиции, недостаточности (за редким исключением) авторских ремарок к исполнению. Как и в предыдущие периоды таджикские композиторы в большинстве своём указывают лишь общий темп или характер музыки, приблизительные динамику, педаль и в крайне редких случаях фразировку, штрихи, артикуляцию, доверяя в этих вопросах интуиции интерпретатора. Скудость ремарок, естественно, ограничивает представление исполнителя об авторском замысле, но в то же время допускает значительную исполнительскую свободу, возможность ярче и полнее выявить интерпретаторские намерения, дать *свой «ответ»*, исходя из традиции назира и т.д. А проявление личности исполнителя, как известно, одно из наиболее ценимых свойств в традициях национального музицирования. Сами же таджикские композиторы с большим интересом и тактом принимают различные варианты исполнения, в этом они убеждённые сторонники взглядов на интерпретацию музыкантов, подобно Д.Д. Шостаковичу, говорившему: «Я допускаю широкие границы трактовки моих произведений. Моя музыка не только рассчитана на разные исполнения, но я этого жду как автор» [33, с.128], и им чужда категоричность Стравинского в отрицании «всякой интерпретации» [23, с. 75, 125, 217].

¹⁵ Музыковед В.Д. Конен подчёркивает большое значение «внемузыкального начала в музыкальном»: «Связь с другими видами искусства, и при том почти исключительно с литературой и театром, – неизменно лежит в основе всего известного нам музыкального творчества» [8, с. 21].

Непосредственно авторские исполнения убеждают в этом. Сами авторы не всегда строго придерживаются текста, допускают импровизационность. На первом месте у них яркое проведение мелодических линий, чёткое вычерчивание усулей, выразительное интонирование, любование (*васф*) красочными гармониями, различными тембрами.

Таджикские фортепианные произведения 70–80-х годов отличаются значительно большим разнообразием жанров и форм. Заметно усиливается интерес композиторов к освоению крупных форм, особенно сонаты, в этом сказался общий рост интеллектуального и профессионального уровня композиторов молодого поколения этих десятилетий.

Индивидуальное своеобразие их музыкального языка отразилось в концертном жанре. Произведения для фортепиано с симфоническим оркестром в меньшей степени соответствуют концерту по форме, структуре, мелосу. Это скорее разновидность концертной пьесы различными жанровыми признаками (концертино, концерт, рапсодия). Изменяется, и облик сюиты. Если раньше композиторы объединяли фольклорные транскрипции в циклы, не рискуя иногда обозначить данный жанр сюитой, то теперь стали появляться и программные сюиты, содержанием которых служат природа, танцевальное искусство, живопись Таджикистана и т.д. Появилось много непрограммных пьес (прелюдии, токкаты, песни без слов и т.д.), некоторые из которых связаны с макомной инструментальной музыкой (мушкилот). По-прежнему не угас интерес к программной миниатюре. Объединение миниатюр в циклы – новое явление в таджикской фортепианной музыке. Намечились предпосылки к возникновению сольных крупномасштабных пьес. Достаточно большое количество новых сочинений делает возможным классификацию и анализ их по жанрам.

Попытки создания сонат предпринимались таджикскими композиторами неоднократно: сперва сонатина на фольклорном материале, затем оригинальные сонатины и сонаты учебного типа. Однако, слабым звеном неизменно оставалась тематически-разработочная сфера и драматургия цикла в целом. Причина кроется в коренном различии формообразования и методов организации тематического материала в сонатном аллегро и структурах таджикских народных мелодий как фольклорных, так и классических – профессиональной музыке устной традиции. Наиболее «созвучна» идея сонатно-симфонического цикла макомным традициям по масштабности, многообразности, контрасту частей, тематическому развитию¹⁶. Однако, каждое из перечисленных качеств имеет свою специфичность, масштабность макома определяется несколькими десятками чередующихся инструментальных и вокальных частей, устремленных к экзальтированному кульминационному разделу. Образное содержание связано с поэтическими (преимущественно философскими, любовно-лирическими) текстами. Кроме того, образность непосредственно диктуется соответствующим ладом-макомом, мелодической формулой (ядром, попевкой). Контраст в отличие от европейского, обусловлен необходимостью разрядки эмоционального напряжения, переключения его в другое русло. Осуществляется это при помощи смены ритмоформулы (усуля), вида исполнения, варьирования основной мелодической модели. Конфликтность в европейском понимании, как отмечалось, в макомах отсутствует. Тем не менее, в конфликтном соотношении находятся (и воспринимаются слушателем) неизменный четкий усуль и на его фоне безудержная, свободная ладоинтонационная импровизация. Такое соотношение двух начал – рационального и эмоционального – характерная черта искусства Востока. И, наконец, главное, – особенности тематического развития, играющие важную роль в

¹⁶ Достаточно подробно эта проблема освещается Н. Шахназаровой в ее книге «Музыка Востока и музыка Запада» [32]. Мы остановимся лишь на общих моментах, касающихся нашего вопроса.

формообразовании. В целом, маком представляется «импровизацией на лад» (Т.Джанизаде) [32, с.77].

Развитию, вернее варьированию, подвергается не тема, как в европейской музыке, а исходное лаконичное ладоинтонационное ядро, его ритмический рисунок. Кроме того, исполнитель-импровизатор усиливает впечатление своим искусством тончайшей нюансировки, орнаментики, артикуляции, владением (певец) различных вокальных манер. На слушателя сильное воздействие оказывает и эмоциональное состояние исполнителя (как певца, так и инструменталиста) в процессе исполнения – его «общение» с инструментом, чувственное упоение музыкой, любование своим искусством, полная сосредоточенность, отрешенность: «Музыканты не просто переживают захлестывающее их лирическое чувство – они наслаждаются каждым его изгибом, каждой тончайшей деталью. Они с ювелирной тонкостью отшлифовывают его грани, то останавливаются на одной детали, долго в неё вживаясь и вслушиваясь, то в неожиданном интонационном взлёте обнаруживают силу и диапазон чувства, то как бы угасают в изнеможении» [32, с. 73]. Слушатель чувственно воспринимает длительно развивающуюся монодическую горизонтальную линию подобную декоративному орнаменту (также строго канонизированному), дающему множество вариантов исходной модели.

Поиск «точек соприкосновения» западного и восточного профессионального искусства таджикские композиторы ведут прежде всего в своем симфоническом творчестве («Сегох» Ф.Шахобова, Ш. Сохибова и Ю.Тер-Осипова, «Маком» Я.Сабзанова, «Симфония Наво» Ф. Бахора, «Симфония макомов» З. Шахиди, «Каприччио-маком» Т. Шахиди, и др.). Некоторые компоненты искусства макомата используются ими и в фортепианной музыке, несмотря на слишком явное различие и трудную совместимость не только самих жанров и формообразующих принципов, но и инструментария и исполнительской практики. Тем не менее, эти «точки соприкосновения» и определяют своеобразие ряда таджикских фортепианных сонат.

Литература

1. Ашрафи М. Бехзад и развитие бухарской школы миниатюры XVI в. – Душанбе: Дониш, 1987.
2. Ашрафи М. Джами в миниатюрах XVI века. – Москва: Сов. художник, 1966.
3. Бахор Ф. Альбом для Зухры (1979) (26 пьес). Москва: Сов. комп., 1982.
4. Бертельс Е.Э. Джами и Навои. // Избранные труды. – Т. 4. – Москва: Наука, 1965. – 498 с.
5. Вариации и сонатины для фортепиано. Вып. 5. – Москва: Сов. композитор. – 1984. – С. 62–79
6. Вызго Т. К вопросу об изучении макомов. // История и современность. – Москва: Музыка, 1972. – С. 387-413.
7. Детские пьесы композиторов Таджикистана. – Москва: Сов. комп., 1977 – 27 с.
8. История музыки народов СССР. – Т.V, 2 – Москва: Сов. комп., 1974 – 383 с.
9. Мешкерис В.А. Таджикское изобразительное искусство до революции // Энциклопедия Советии Точик. Дар 8 чилд. – Ч.VI, 1986. – С.344.
10. Мухамбетова А. Источник творческой разработки // Советская музыка. – 1982, № 9. – С. 17-20.
11. Новые фортепианные произведения советских композиторов. – Москва: Музыка, 1967.
12. Пьесы советских композиторов для 2-х фортепиано. Вып.4. – Москва: Советский композитор, 1978.
13. Пьесы советских композиторов для 2-х фп., вып.8. – Москва: Советский композитор, 1984.
14. Попандопуло Т. Новые музыкальные сборники. / Коммунист Таджикистана, 6 апреля 1972 г.
15. Родник жемчужи. Персидско-таджикская классическая поэзия. Сост. Н.О. Османов. – Москва: Московский рабочий, 1982. – 512 с.
16. Савтинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. – Москва – Ленинград: Музыка, 1964. – 187 с.

17. Сайфиддинов Ш. Детский альбом. – Москва: Сов.комп., 1972.
18. Сонаты советских композиторов для фортепиано. Вып.3. – Москва: Советский композитор, 1974.
19. Сонаты советских композиторов. Вып. 10. – Москва: Сов, композитор, 1984. – С.77-96.
20. Сочинения для фортепиано. – Москва: Музыка, 1977.
21. Стасов В. Избранные сочинения. – Т. 1. – Москва: Искусство, 1952. – 736 с
22. Стравинский И. Статьи и материалы. Под ред. Б.М. Ярустовского. – Москва: Сов. комп., 1973. – 526 с.
23. Стравинский И. Хроника моей жизни. – Ленинград: Музгиз, 1963. – 273 с.
24. Сулейман Х. Искусство миниатюры эпохи Бабуридов. Предисловие. // Илл. «Миниатюры и Бабур-наме». Альбом. – Ташкент: Фан, 1970. – 160 с.
25. Турсунзода Ф.М. Художественные традиции и прогресс искусства. – Душанбе: Ирфон, 1976. – 124 с.
26. Фирдоуси. Шахнаме. Сказание о Рустаме. – Москва: Худ.лит.,1980 – 477 с.
27. Фортепианные произведения композиторов Таджикистана. Учеб. пос. для музыкальных школ и училищ. Редактор-составитель и педагогическая редакция Р.Д.Айрапетянца. – Душанбе: Ирфон, 1971. – 168 с.
28. Фортепианные произведения советских композиторов. Вып. 1. – Москва: Музыка, 1978.
29. Фортепианные произведения советских композиторов. Вып.4. – Москва: Музыка, 1981.
30. Фортепианные произведения советских композиторов на таджикские темы. Учеб.пос. Ред.-сост. и педагогическая редакция Р.Д.Айрапетянца. – Душанбе: Ирфон, 1975. – 144 с.
31. Фортепианные произведения композиторов Таджикистана. – Москва: Сов.комп., 1977. – 28 с.
32. Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. – Москва: Сов. комп., 1983. – 147 с.
33. Ширинский А. Проблемы интерпретации скрипичных концертов Д. Шостаковича // Музыкальное исполнительство. Вып. 10. – Москва: Музыка, 1979. – С. 107-130.

Татьяна Попандопуло, номзади санъатшиносии
МУСИҚИИ ФОРТЕПИАНОИИ ТОЧИК
ДАР СОЛҲОИ 70-УМ – АВВАЛИ 80-УМИ АСРИ ХХ

Аннотатсия.

Даҳсолаҳои солҳои 70-80-уми қарни гузашта дар таърихи мусиқии фортепиано дар Тоҷикистон марҳалаи муҳиме маҳсуб мешавад. Маҳз дар ҳамин давра мусиқии сирф фортепианоӣ бо техникаи иҷро, жанрҳои характерӣ, ҳадафҳои муқаммал гардонидани репертуари концертӣ ва таълимӣ, шаклҳои яққисма ва силсилавай бори аввал дар мусиқии композитории кишвар ба амал омад. Композиторони Тоҷикистон жанри мусиқии фортепианоиро пурра азхуд карданд. Муаллифи мақола тавачҷӯҳи ҳоссаи муаллифони асарҳои фортепианоиро ба репертуари таълимӣ қайд мекунад. Қариб ҳамаи композиторон тамоми зинаҳои ҷараёни таълимро ба назар гирифта, барои бачагон, ҷавонон ва калонсолон мусиқӣ менависанд. Маҳз дар ҳамин солҳо мусиқии фортепиано бо жанрҳои бузургҳаҷм низ муаррифӣ гардидааст. Муаллифи мақола бо таъки ба маводи назми классикӣ ва муосир, санъати тасвирии тоҷикон, ки бо мафҳумҳои образи фалсафии худ заминаи бадеиву маънавии ҷаҳонбинии композиторони Тоҷикистонро ташаккул додаанд, асарҳои офаридаҳои онҳоро мекушад талқин диҳад.

Татьяна Попандопуло, кандидат искусствоведения
ТАДЖИКСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА
70-Х – НАЧАЛА 80-Х ГОДОВ ХХ ВЕКА

Аннотация.

Десятилетия 70-х – 80-х годов прошлого столетия отмечается как этапный в истории фортепианной музыки Таджикистана. Именно в этот период в композиторской музыке страны впервые реализуется становление сугубо фортепианной музыки с её исполнительской техникой, характерными жанрами, репертуарными концертными и учебными целями, одночастными и циклическими формами. Композиторами Таджикистана осваивается жанр фортепианной музыки во всей полноте. В статье подчёркивается особая заинтересованность авторов фортепианных произведений в учебном репертуаре. Почти все композиторы пишут музыку для детей, юношества и взрослых, учитывая все звенья учебного процесса. Именно в эти годы фортепианная музыка представлена крупными жанрами. Автор статьи

пытается осветить их произведения, опираясь на образно-философскую основу классической и современной поэзии, изобразительного искусства таджиков, на чём сформировалось мировосприятие композиторов.

Tatyana Popandopulo, Candidate of Arts

TAJIK PIANO MUSIC

70'S - EARLY 80'S OF THE XX CENTURY

Abstract.

The decades of the 70s - 80s of the last century are marked as a milestone in the history of piano music in Tajikistan. It was during this period that purely piano music with its performance technique, characteristic genres, repertoire concert and educational purposes, one-part and cyclic forms was first realized in the country's composers' music. Composers of Tajikistan mastered the genre of piano music in its entirety. The author of the article emphasizes the special interest of the authors of piano works in the educational repertoire. Almost all composers write music for children, youth and adults, taking into account all the links of the educational process. It was during these years that piano music was represented by large genres. The author of the article highlights the artistic and spiritual basis of composers' worldview, drawing on material from classical and modern poetry, fine art of Tajiks, on which the figurative and philosophical concepts of composers of Tajikistan were formed.

Калидвожаҳо: мусикии фортепианой, соната, вариатсия, концерт, пйеса, асар барои ду фортепиано, назира, албоми бачагона, асари силсилави, репертуари таълимӣ, репертуари концертӣ.

Ключевые слова: фортепианная музыка, соната, вариации, концерт, пьеса, произведение для двух фортепиано, назира, детский альбом, циклическое произведение, учебный репертуар, концертный репертуар.

Key words: piano music, sonata, variations, concert, piece, work for two pianos, nazira, children's album, cyclical work, educational repertoire, concert repertoire.

МУБОРАК ШАВАД!

Манучехр Бурҳонов, декани факултети сарояндагии суннатӣ, омӯзгори калон Лауреати Озмуни ҷумҳуриявии «Тоҷикистон – Ватани азизи ман», ШОҲҶОИЗА



Манучехр Бурҳонов, декани факултети сарояндагии суннатӣ, омӯзгори калон – Лауреати Озмуни байналмалӣ (сароянда), Саъдулло Каримзода – роҳбари ансамбл.



**ТАЛАБОТ
БА МАҚОЛАИ МАҚАЛЛАИ «МУТРИБ»**

Мақола ба маҷалла дар барномаи 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 насаби 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 нотавӣ ва ҳоказо – дар шакли расм. Зернавишти онҳо – *бо рақамгузори ягона, курсив.*

Шеърҳо – *бо фосилаи байнисатрии 1, курсив.*

Дар поёни матни мақола бо пайиҳамии зерин пешниҳод мешавад:

Адабиёт – бо фосилаи байнисатрии 1, аз рӯи алифбо, бо рақамгузори ягона (бо даст, на автоматикӣ) тартиб дода шуда, ҳамаи адабиёт ба забони хоричӣ (ба ғайр аз русӣ) дар тарҷума ва бо забони асли (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. Объём 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

Баррасиҳои илмӣ // Научная деятельность

<i>Диловар Латифзода. Современные подходы к развитию этнокультурного образования: постановка проблемы и некоторые рекомендации.....</i>	<i>3</i>
<i>Фарогат Азизӣ. Дар бораи замина ва принсипи асосии рушд дар мусиқии суннатии тоҷик.....</i>	<i>11</i>
<i>Эмомалӣ Абдуллозода. Операи «Чароғи сеҳрнокӣ Аловиддин»: рушди драматургӣ (қ.1).....</i>	<i>21</i>
<i>Мухаммадаҷоб Зоирзод. Силсилаасарҳои бачагонаи композиторони тоҷик: Фирӯз Баҳор «Албом барои Зӯхро».....</i>	<i>31</i>
<i>Диловар Латифзода, Пайрав Холов. Особенности формирования педагогической культуры студентов в системе социально-культурного образования.....</i>	<i>43</i>

Аз садаҳои форуми хориҷӣ // Звуки зарубежного форума

<i>Афет Ислам. Культ мугама. Фактор, объединяющий народы Востока.....</i>	<i>52</i>
---	-----------

Аз минбари симпозиуми Шашмақом // С трибуны симпозиума Шашмақома

<i>Чахорумин Форуми Шашмақом дар Душанбе.....</i>	<i>56</i>
<i>Фарогат Азизӣ. К вopросу кристаллизации мақомного тезауруса.....</i>	<i>59</i>
<i>Саъдулло Каримзода. Меъёрҳои жанрии Фалак ва мавқеи онҳо дар мактаби суннатии устод-шогирд.....</i>	<i>65</i>
<i>Абдурасул Исмоилов. Аҳаммияти танбӯру дутор дар чараёни таълимии мақомоти тоҷик.....</i>	<i>66</i>
<i>Фархунда Олими. Мақомный симфонизм в творчестве Фируза Бахора.....</i>	<i>68</i>

Ба хотираи Талаб Сатторов // Вспоминая Талаба Сатторова

<i>Земфира Казакова. Талаб Сатторов и его «Далёкие близкие голоса».....</i>	<i>72</i>
---	-----------

Аз хазинаи мусиқиишиносӣ // Из музыковедческого архива

<i>Татьяна Попандопуло. Таджикская фортепианная музыка 70-х – начала 80-х годов XX века.....</i>	<i>79</i>
--	-----------

Лауреатҳои мо // Наши лауреаты

<i>Муборак шавад! Манучеҳр Бурҳонов ва Саъдулло Каримзода.....</i>	<i>93</i>
--	-----------

Ба муаллифи маҷаллаи «Мутриб» // Автору журнала «Мутриб»

<i>Талабот ба муаллифи маҷаллаи «Мутриб».....</i>	<i>94</i>
---	-----------

ISSN: 2959-1848 (Print)
ISSN: 3079-1987 (Online)

МУТРИБ
МАЧАЛЛАИ ИЛМӢ
НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ
2024, №1 (5)

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.

Теъдоди нашр 100 нусха.
Супориш № 17/24.

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