

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

# МУТРИБ

МАҶАЛЛАИ ИЛМИИ  
КОНСЕРВАТОРИЯИ МИЛЛИИ ТОҶИКИСТОН  
БА НОМИ ТАЛАБХУҶА САТТОРОВ  
2025, №2 (8)

# МУТРИБ

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ  
ТАДЖИКСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ  
ИМЕНИ ТАЛАБХУДЖИ САТТОВОРА  
2025, №2 (8)

# MUTRIB

ACADEMIC JOURNAL  
TAJIK NATIONAL CONSERVATORY NAMED AFTER  
TALABKHUJA SATTOROV  
2025, №2 (8)



ДУШАНБЕ – 2025

**МУТРИБ***Маҷаллаи илмӣ*

ВАЗОРАТИ ФАРҲАНГИ ҶУМҲУРИИ ТОҶИКИСТОН  
КОНСЕРВАТОРИЯИ МИЛЛИИ ТОҶИКИСТОН  
БА НОМИ ТАЛАБХҶА САТТОРОВ

**2025**  
**№ 2 (8)**

*Маҷалла соли 2022 таъсис  
ёфта, дар як сол чор шумора  
нашр мешавад.*

**Муассис:** Консерваторияи миллии  
Тоҷикистон ба номи Т. Сатторов

**САРМУҲАРРИР:**

**Давлатзода Баходур Давлат** –  
номзади илмҳои санъатшиносӣ,  
ректор.

**МУОВИНИ САРМУҲАРРИР:**

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

**Нишонии мо:** 734025, шаҳри  
Душанбе, кӯчаи Хусейнзода, 155,  
хучраи 53, тел.: (+992 37) 227 60  
29, 227 40 03.

**Шохис (индекс)-и обуна дар  
фехристи «Почтаи тоҷик» -77755**

**[https://konservatoriya.tj/tj/majallai-  
mutrib](https://konservatoriya.tj/tj/majallai-mutrib)**

**E-mail: [mutrib-2022@gmail.com](mailto:mutrib-2022@gmail.com)**

**Маҷалла** дар Вазорати фарҳанги  
Ҷумҳурии Тоҷикистон бори нахуст  
4-уми августи соли 2022, таҳти  
№258/МҚ-97 ва бори дуюм 29-уми  
декабри соли 2025, таҳти №451/  
МҚ-97 сабти ном шудааст.

**Ҳайати таҳририя:**

**Низомов Аслиддин** –  
музикишинос, доктори илмҳои  
санъатшиносӣ, мудири шуъбаи  
санъатшиносӣ АМИТ.

**Латифзода Диловар Назришоҳ** –  
доктори илмҳои педагогӣ,  
профессор.

**Сафаров Сайфулло Саъдуллоевич**  
– номзади илмҳои фалсафа.

**Назарова Лариса Александровна** –  
номзади илми санъатшиносӣ.

**Шарифзода Лутфулло Абдулло** –  
муовини ректор оид ба илм,  
номзади илмҳои филологӣ.

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

**Камолова Хосият Қурбоналиевна** –  
номзади илмҳои фалсафа.

**Абдуллозода Эмомалӣ Асадулло** –  
декани факултети иҷроқунандагӣ,  
масъули чопи шумора.

**Ҳайати мушовара:**

**Саката Хироми Лоррейн** – доктори  
санъатшиносӣ, профессор (ИМА),

**Рахимов Равил Галимович** –  
доктори санъатшиносӣ, проф. (ФР),

**Ҳусейнова Лала** – номзади  
санъатшиносӣ, проф. (Озарбойҷон).

ISSN: 2959-1848 (Print)

ISSN: 3079-1987 (Online)

**МУТРИБ***Научный журнал*МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ ТАДЖИКИСТАН  
ТАДЖИКСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ  
ИМЕНИ ТАЛАБХУДЖИ САТТОРОВА**2025**  
**№ 2 (8)***Основан в 2022 г.  
Выходит четыре  
раза в год*

**Учредитель:** Таджикская  
национальная консерватория имени  
Т. Сатторова

**ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР:**  
**Давлатзода Баходур Давлат** –  
кандидат искусствоведения, ректор.

**ЗАМЕСТИТЕЛЬ ГЛАВНОГО  
РЕДАКТОРА:**  
**Азизи Фарогат Абдукаххорзода** –  
музыковед, Заслуженный деятель  
искусств Таджикистана,  
доктор искусствоведения,  
профессор

**Наш адрес:** 734025, город Душанбе,  
улица Хусейнзода, 155, кабинет 53,  
тел.: (+992 37) 227 60 29, 227 40 03.

**Подписной индекс в каталоге**  
**«Почтаи тоҷик» -77755**

**<https://konservatoriya.tj/tj/majallai-mutrib>**

**E-mail: [mutrib-2022@gmail.com](mailto:mutrib-2022@gmail.com)**

**Журнал** был впервые зарегистрирован в Министерстве культуры Республики Таджикистан 4 августа 2022 года под номером 258/МЖ-97, во второй раз – 29 декабря 2025 года под номером 451/МЖ-97.

**Редакционная коллегия:**

**Низомов Аслиддин** – музыковед,  
доктор искусствоведения,  
заведующий отделом  
искусствоведения НАН РТ  
**Латифзода Диловар Назришох** –  
доктор педагогических наук,  
профессор.

**Сафаров Сайфулло Саъдуллоевич** –  
кандидат философских наук.

**Назарова Лариса Александровна** –  
музыковед, кандидат  
искусствоведения.

**Шарифзода Лутфулло Абдулло** –  
проректор по науке, кандидат  
филологических наук.

**Хомидзода Сангали Саттор** –  
композитор, Заслуженный работник  
Таджикистана, зам. председателя  
Союза композиторов РТ.

**Камолова Хосият Курбоналиевна** –  
кандидат философских наук.

**Абдуллозода Эмомали Асадулло** –  
декан исполнит. фак., ответственный  
за данный номер журнала.

**Редакционный совет:**

**Саката Хироми Лоррейн** – доктор  
искусствоведения, профессор (США),  
**Рахимов Равиль Галимович** – доктор  
искусствоведения, профессор (РФ),  
**Хусейнова Лала** – PhD, профессор  
(Азербайджан).

ISSN: 2959-1848 (Print)

ISSN: 3079-1987 (Online)

**MUTRIB**

Academic Journal

MINISTRY OF CULTURE OF THE REPUBLIC OF TAJIKISTAN  
TAJIK NATIONAL CONSERVATORY NAMED AFTER  
TALABKHUJA SATTOROV**2025****№ 2 (8)**Established in 2022  
published quarterly**Founder:** Tajik national conservatory  
named after T. Sattorov**HEAD EDITOR:****Davlatzoda Bakhodur Davlat** –  
Candidate of art history, Rector.**ASSOCIATE EDITOR:****Azizi Farogat Abdukakhhorzoda** –  
musicologist, Honored artist of  
Tajikistan, Doctor of arts, Professor**Our address:** 155 Huseinzoda Street,  
Room 53, Dushanbe, 734025, Tel.:  
(+992 37) 227 60 29, 227 40 03.**Subscription index in the Pochtai  
Tojik catalog is 77755****[https://konservatoriya.tj/tj/majallai-  
mutrib](https://konservatoriya.tj/tj/majallai-mutrib)****E-mail: [mutrib-2022@gmail.com](mailto:mutrib-2022@gmail.com)****E-mail: [mutrib-2022@gmail.com](mailto:mutrib-2022@gmail.com)**

The journal was first registered with the Ministry of Culture of the Republic of Tajikistan on August 4, 2022, under number 258/MҚ-97, and the second time on December 29 2025 under number 451/MЖ-97.

**Editorial staff:****Nizomov Asliddin** – Musicologist, Doctor of Art History, Head of the Art History Department, National Academy of Sciences of the Republic of Tajikistan**Latifzoda Dilovar Nazrishoh** – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor.**Safarov Saifullo Sadulloevich** – Candidate of Philosophy.**Nazarova Larisa Aleksandrovna** – Musicologist, Candidate of Art History.**Sharifzoda Lutfullo Abdullo** – Vice-Rector for Research, Candidate of Philological Sciences.**Khomidzoda Sangali Sattor** – Composer, Honored Worker of Tajikistan, Deputy Chairperson of the Union of Composers of the Republic of Tajikistan.**Khosiyat Kurbonalieвна Kamolova** – Candidate of Philosophy.**Abdullozoda Emomali Asadullo** – Dean of the Faculty of Performing Arts, responsible for this issue of the journal.**Editorial Board:****Sakata Hiromi Lorreyn** – Doctor of Arts, professor (USA).**Rahimov Ravil Galimovich** – Doctor of Arts, professor (Russia).**Huseynova Lala** – PhD, professor (Azerbaijan).

## МУНДАРИЧА

### МАҚОЛАҲОИ ИЛМӢ

- Азизӣ Ф.А.** Доираи жанри шохномагонӣ дар мусиқии композиторони тоҷик (қисми II)..... 8-23
- Давлатзода Б.Д.** Созҳои мусиқии тоҷик дар низоми созиносии умумӣ: масъалаҳои назариявӣ ва амалӣ..... 24-33
- Абдуллозода Э.А.** Хусусиятҳои композитсионӣ ва мусиқии суннатии созии кулобӣ..... 34-43
- Убайдзода Б.А.** Саҳифаҳои ҷаззоб аз таърихи полифония: аз полифонияи ибтидоии қадим то полифонияи муосири композиторони тоҷик (*Роҳбари илмӣ Ф.А. Азизӣ, д.и.с., профессор*)..... 44-58
- Азизӣ Ф.А., Олимова Ш.Ч.** Жанри сонатина дар мусиқии фортепианоии композиторони тоҷик..... 59-76
- Шарифзода Л.А.** Ҷанбаҳои таърихӣ ва назариявии мусиқии классикии тоҷик дар як таҳқиқоти бунёдӣ (*дар бораи китоби дарсӣ: Азизӣ Ф.А. Асосҳои мусиқии классикии тоҷик. Китоби 1. Таърих*)..... 77-82

### БА ХОТИРАИ ОЛИМИ БУЗУРГ

- Муродова З.** Муҳофизати мероси мусиқии миллӣ: ба пешвои 100-солагии Ф.М. Кароматов (Узбекистон)..... 83-91

### ДАР МЕҲМОНИИ МО

- Чанизода Т.** Шашмақом дар таърихи тамаддуни тоҷикон ва узбекон: мафҳуми мусиқӣ дар Ислом ва наздикшавӣ ба истилоҳи мақом (Россия)..... 92-106

### АЗ ҲАЁТИ КОНСЕРТӢ

- Абдуллозода Э.А.** Як барномаи хотирмон ва дилнишин (мақола-тақриз)..... 107-114

### ТАЛАБОТ НИСБАТ БА МАҚОЛАҲОИ ИЛМӢ

- Риоя намудани этикаи чопи мақола дар маҷаллаҳои илмӣ..... 115-118

**СОДЕРЖАНИЕ****НАУЧНЫЕ СТАТЬИ**

<b>Азизи Ф.А.</b> Жанровый круг шохномахони в музыке таджикских композиторов (часть II).....	8-23
<b>Давлатзода Б.Д.</b> Таджикские музыкальные инструменты в системе общего инструментального исполнения: теоретические и практические вопросы.....	24-33
<b>Абдуллозода Э.А.</b> Композиционные особенности Кулябской традиционной инструментальной музыки .....	34-43
<b>Убайдзода Б.А.</b> Интересные страницы истории полифонии: от древней примитивной полифонии до современной полифонии таджикских композиторов ( <i>Науч. рук.: Ф.А. Азизи, доктор искусствоведения, профессор</i> ).....	44-58
<b>Азизи Ф.А., Олимова Ш.Дж.</b> Жанр сонатины в фортепианной музыке таджикских композиторов.....	59-76
<b>Шарифзода Л.А.</b> Исторические и теоретические аспекты таджикской классической музыки в одном фундаментальном исследовании ( <i>Об учебнике: Азизи Ф.А. Основы таджикской классической музыки. Книга 1. История</i> ).....	77-82

**В ПАМЯТЬ О ВЕЛИКОМ УЧЁНОМ**

<b>Муродова З.</b> Хранитель национального музыкального наследия: к 100-летию со дня рождения Ф.М. Кароматли (Узбекистан).....	83-91
--	-------

**У НАС В ГОСТЯХ**

<b>Джани-заде Т.</b> Шашмаком в цивилизационной истории таджиков и узбеков: концепция музыки в исламе и приближение к термину макам (Россия).....	92-106
---	--------

**ИЗ КОНЦЕРТНОЙ ЖИЗНИ**

<b>Абдуллозода Э.А.</b> Концерт запоминающийся и согревающий душу (статья-рецензия).....	107-114
--	---------

**ТРЕБОВАНИЯ К НАУЧНЫМ СТАТЬЯМ**

Соблюдение публикационной этики научных журналов .....	115-118
--	---------

## CONTENT

### RESEARCH ARTICLES

<b>Azizi F.A.</b> The genre circle of the shokhnomakhoni in the music of Tajik composers (part II) .....	8-23
<b>Davlatzoda B. D.</b> Tajik musical instruments in the system of general instrumental performance: theoretical and practical issues.....	24-33
<b>Abdullozoda E.A.</b> Compositional specificities traditional instrumental music in Kulob.....	34-43
<b>Ubaydzoda B.A.</b> Interesting pages from the history of polyphony: from ancient primitive polyphony to the modern polyphony of Tajik composers ( <i>Scientific supervisor – F.A. Azizi, Doctor of Sciences, Professor</i> )...	44-58
<b>Azizi F.A., Olimova Sh.J.</b> The sonatine genre in piano music of Tajik composers.....	59-76
<b>Sharifzoda L.A.</b> Historical and theoretical aspects of Tajik classical music in a fundamental scholarly study ( <i>About the textbook: Azizi F.A. Fundamentals of Tajik Classical Music. Book 1. History</i> ).....	77-82

### IN COMMEMORATION OF A GREAT SCIENTIST

<b>Muradova Z.</b> Keeper of the national musical heritage: on the 100 <sup>th</sup> anniversary of the birth of F.M. Karomatli (Uzbekistan).....	83-91
---	-------

### GUEST OF OUR JOURNAL

<b>Джани-заде Т.</b> Shashmaqom in the civilizational history of the Tajiks and Uzbeks: the concept of music in islam and approaching the term maqam (Russian).....	92-106
---	--------

### FROM THE CONCERT LIFE

<b>Abdullozoda E.A.</b> The concert was memorable and heartwarming (review article).....	107-114
--	---------

### REQUIREMENTS FOR SCIENTIFIC ARTICLES

Compliance with the Publication Ethics of Scientific Journals.....	115-118
--	---------

**МАҚОЛАҲОИ ИЛМӢ // НАУЧНЫЕ СТАТЬИ**

ТДУ: 891.550+7.071.1 (5753)

**ЖАНРОВЫЙ КРУГ ШОХНОМАХОНИ  
В МУЗЫКЕ ТАДЖИКСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**  
(часть II)**Азизи Фарогат Абдукаххорзода,  
доктор искусствоведения, профессор**

Под традицией *шохномахони* автор статьи подразумевает отражение образа «Шохнома» Хакима Абулкосима Фирдавси в произведениях композиторов Таджикистана. Эти произведения относятся к различным периодам XX и XXI веков, и охватывают весь период существования академической композиторской музыки в стране. Внимание сфокусировано на двух примерах – опере «Кузнец Кова» (1941) и полифоническом жанре «Прелюдия и fuga» (2002). Традиция *шохномахони* в таджикской композиторской музыке отличается постоянством и устойчивостью. Она является показателем отношения композиторов к «Шохнома» как к великому источнику истории и культуры таджикского народа.

**ДОИРАИ ЖАНРИИ ШОХНОМАХОНИ  
ДАР МУСИҚИИ КОМПОЗИТОРОНИ ТОЧИК**  
(қисми II)**Азизӣ Фароғат Абдуқаҳҳорзода,  
доктори илмҳои санъатшиносӣ, профессор**

Зери «шоҳномахонӣ» дар мақола инъикоси дostonҳои «Шохнома»-и Ҳаким Абулқосим Фирдавсӣ дар эҷодиёти композиторони тоҷик дар назар дошта мешавад. Ин асарҳо ба давраҳои гуногуни асрҳои XX ва XXI тааллуқ доранд ва тамоми давраи маъмулияти мусиқии композитории академиро дар Тоҷикистон фаро мегиранд. Таваҷҷуҳ ба ду мисол равона карда шудааст: операи «Коваи оҳангар» (1941) ва як асар аз жанри полифонии «Прелюдия ва fuga» (2002). Анъанайи шоҳномахонӣ дар мусиқии композиторони тоҷик бо ҳамешагӣ ва устувории худ фарқ мекунад. Он муносибати композиторонро нисбат ба «Шохнома» ҳамчун манбаи бузурги таърих ва фарҳанги тоҷик нишон медиҳад.

## THE GENRE CIRCLE OF THE SHOKHNOMAKHONI IN THE MUSIC OF TAJIK COMPOSERS

(part II)

F.A. Azizi, Doctor of Arts, Professor

By the *shohnomakhoni* tradition, the author of this article refers to the reflection of Hakim Abulqosim Firdavsi's «Shohnoma» in the works of Tajik composers. These works date back to various periods of the XXth and XXIst centuries, spanning the entire period of academic composer's music in the country. Attention is focused on two examples: the opera «Kovai Ohangar» (1941) and the polyphonic genre «Prelude and Fugue» (2002). The shohnomakhoni tradition in Tajik composer's music is distinguished by its consistency and stability. It exemplifies composers' attitudes toward «Shohnoma» as a great source of Tajik history and culture.

**Ключевые слова:** традиция шохномахони, академическая композиторская музыка, опера, прелюдия и fuga, полифоническая музыка, либретто, легенда, арузная метрика, мутақориб.

**Калидвожаҳо:** анъанаи шохномахонӣ, мусикии академии композиторӣ, опера, прелюдия ва fuga, мусикии полифонӣ, либретто, ривоят, баҳри аруз, мутақориб.

**Key words:** shohnomakhoni tradition, academic composer music, opera, prelude and fugue, polyphonic music, libretto, legend, aruz metrics, mutaқorib.

(Продолжение)

Третья картина представляет совсем иной мир. Это мир женских чувств и героизма. Картина начинается с краткого вокализа. Соотношение голоса и оркестровой партии подобно диалогу: мелодическим фразам женского голоса, оркестр отвечает арпеджированными аккордами:

*Moderato espressivo, non troppo Cantata*

Пример 24. Начало вокализа.

На фоне арпеджированного сопровождения оркестра начинается ариозо Шароры «Як абр бо ман ёр шуд, Бар дарди ман гамхор шуд». Интересно композиционное решение данного ариозо. Оно начинается со слов рассказчика – Шароры. Ей композитор уделил целую мелодическую строфу, законченную по форме. Её рассказ «Ёри ман аз ман бегуноҳ ранқида шуд, рӯзам сиёҳ» глубоко

специфичен. Мелодическая партия звучит на фоне арпеджированных аккордов<sup>1</sup>. В определенной мере «оголённая» мелодическая линия, звучит, в действительности как рассказ. Краткая оркестровая интерлюдия предвосхищает следующий раздел – ариозо. Особенностью данного ариозо является его двуплановость: внутри него размещена другая форма – ещё одно ариозо. По своему значению оно абсолютно самостоятельно. Мелодика данного ариозо напоминает лирические народные мелодии. Однако, её мелодика омрачена печальными интонациями. Между мелодическими строфами размещены оркестровые интерлюдии, по характеру усиливающие грусть мелодии. Уже во второй мелодической строфе усиливается беспокойство, что выражается в ритмическом оформлении не только вокальной партии, но и передаётся активизацией оркестрового сопровождения, как в ритмическом плане, так и в подголосочности. «Внутреннее» ариозо представляет собой ариозо с хором. Структура данного ариозо глубоко симметрична. В пяти мелодических её строфах каждая состоит из вопроса – solo и последующего ответа – хора. И каждый раз это происходит на новой стадии развития. Мелодически хор и завершает неоконченную музыкальную мысль солиста, и в то же время развивает её. Партия солиста всё более динамизируется:

*Moderato espressivo, non tropp Cante*

a)

Шарора

Гуф\_там бу\_ра\_де ин су\_хан рахм о\_ма\_даи бар хо\_ли ман.

*Moderato espressivo, non tropp Cante*

b)

Шарора

Як абр бо ман ёр иуд. Бар дар\_ди ман гам\_хор иуд.

*Moderato espressivo, non tropp Cante*

*Пример 25. Фазы развития в ариозо Шароры.*

В дальнейших восходящих фразах мелодической линией в ариозо охватываются новые звуковые пространства, достигая кульминационной точки, где трагическому воплю солиста отвечает уже не хор, а оркестр:

1. Это схоже с фактурным решением рассказа в русской оперной классике, например, «Садко» Римского-Корсакова, речитатив Садко из первой картины, протяжная песня Садко из второй картины; а также: Сказка и присказка певца-гуслира Нежаты из четвертой картины.



Пример 26. Оркестровый ответ вопросу Шароры.

И лишь затем происходит спад в формообразовательном процессе называемый *фарвард*. В данном случае это посткульминационный раздел, приводящий к развязке идеи, заложенной в динамическом ариозо. Композиторы мастерски строят данный раздел. Используя мелодические строки из предыдущих разделов ариозо, динамизируют оркестровую партию. Каждой мелодической строфе солиста даётся неизменяющийся ответ хора. Все это происходит на неизменной ритмически остигатной басовой линии: «неизменный ответ» оркестра, выражая весь трагизм ситуации, словно «застывает». На этом и заканчивается внутренний рассказ, соответственно внутреннее ариозо. Ариозо завершает начальная мелодическая строфа рассказчика на фоне арпеджирования, с чего начиналось двойное ариозо. Завершает ариозо краткая оркестровая постлюдия, уже ранее звучавшая. Весь рассказ, как бы повисает в вопросительном фермато (  $\odot$  ).

Данное ариозо Шарора поёт от себя и от своей подруги Нушофарин. Если в качестве рассказчика выступает сама Шарора, то внутреннее ариозо принадлежит, несомненно, Нушофарин. Именно её состояние передаётся в нём. Хор девушек поддерживая её, выражает образ всех девушек, потерявших своих возлюбленных. В целом это плач от безысходности.

Ариозо Фарруха «*Чондодай шиқам ману чонони мани ту*» написан в стиле лирической макомной песни. Пятидольный метр в данном случае основан на ритмоформуле  $\dot{\zeta}$   $\dot{\zeta}$   $\dot{\zeta}$   $\dot{\zeta}$   $\dot{\zeta}$ . На неё накладывается ритмика мелодии  $\dot{\zeta}$   $\dot{\zeta}$   $\dot{\zeta}$   $\dot{\zeta}$   $\dot{\zeta}$ . В результате, ритмическое наложение обеспечивает удивительную текучесть мелодической ткани. Сама мелодическая линия, выдержанная в духе высокой лирики таджикской классической музыки, достаточно развита:



Пример 27. Ариозо Фарруха «*Чондодай шиқам ману чонони мани ту*».

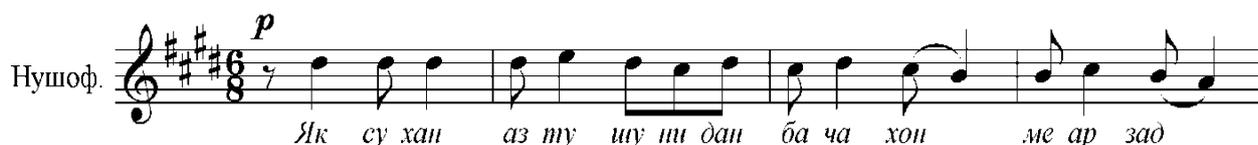
Она проходит стадии развития, достигая высокой кульминации (достаточно отметить диапазон вокальной партии, охватывающий  $d - f^1$ ) и возвращается в свой первоначальный амбитус.

Ариозо Фарруха – прекрасный образец вокальной лирики, в котором он выражает свои искрение чувства к своей возлюбленной Нушофарин. Это ариозо

представляет собой законченное вокальное произведение, достойное на самостоятельную сценическую жизнь.

За ариозо Фарруха следует его дуэт с Нушофарин «Як сухан аз ту шунидан». Точнее сказать, оно перерастает в дуэт, поскольку Нушофарин не может оставаться в стороне. Данный дуэт основан на известной таджикской мелодии «О, чархофалако, маро ба чарх овардӣ»<sup>2</sup>. Эта песня относится к жанру фалак. В строгом значении это образец разновидности фалака, известного в традиционной таджикской музыке под названием *фалаки даштӣ*. Одной из особенностей данного жанра является его исполнение в верхнем регистре. Именно в высоком регистре с начальной мелодии данной народной песни начинается пение Нушофарин:

*Moderato dolce*

Нушоф. 

Пример 28. Дуэт Фарруха и Нушофарин.

После исполнения ею одного байта стиха, равного одной мелодической строфе, к Нушофарин присоединяется Фаррух. Тема фалака в партии Фарруха по началу появляется в местах, где он поёт один:

*Non troppo*

Фаррух 

Пример 29. Тема фалака в партии Фарруха.

Средняя часть дуэта вбирает мрачные интонации темы сферы Заххока, образа мешающего их счастью. В третьем разделе дуэта тема фалака встречается несколько раз как в партии Фарруха, так и в партии Нушофарин. Она встречается при отдельном и совместном пении:

*Moderato dolce*

а) Нушоф. 

2. Данная песня, стала популярной, и благодаря, прекрасному исполнению выдающегося певца Народного артиста СССР Ахмада Бобокулова (1931-1990). В её основе – народные рубаи:

Эй, чархофалако, маро ба чарх овардӣ,  
Кулобӣ будам, маро ба Балх овардӣ.  
Кулобӣ будам, оби ширин мехурдам,  
Саргашта маро ба оби талх овардӣ.

(перевод:

О, небо! Меня заставил ты колесить,  
Был я кулябцем, привёл ты меня в Балх.  
Будучи кулябцем, я пил чистую (сладкую) воду  
Перемещая, привёл меня к грязной (горькой) воде).

Обращений таджикских композиторов к данной песне несколько, среди которых можно упомянуть здесь и прекрасную её обработку композитором Михаилом Муравиным (1912-1974).

*Un poco espressivo*

Нушоф. 

Фаррух 

б) *Пример 30. Преобразования темы фалака в дуэте Фарруха и Нушофарин.*

Сразу по окончании этого прекрасного дуэта врывается с возгласом Чори, возвещающий о требовании Заххока успокоить его змей, и о награде его исполнителю. На фоне тремоло оркестра в оркестровых басах звучит лейтмотив Заххока, приводящий затем к его многократному проведению на фоне ритмической басовой пульсации – признаке надвигающейся новой трагедии. Этот отрывок звучит на втором драматургическом плане. Здесь даже имеется композиторская ремарка «*Дар наси парда*» («За занавесом»). О возвращении на первый план возвещает проведение оркестром измененной темы фалак. Тема звучит чрезвычайно лирично, сперва в верхнем, затем в средних регистрах с последующим уходом в глубокие басы:

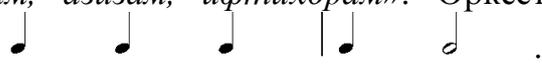
*Moderato*

а) 

*Moderato*

б) 

*Пример 31. Тема фалака в трагической окраске у оркестра.*

В этой же образной сфере в медленном темпе начинается канонический дуэт Фарруха и Нушофарин «*Нигорам, азизам, ифтихорам*». Оркестровая партия выдержана в ритмическом рисунке .

Мелодия всё время находится в одинаковых пространствах малой и первой октав. Лишь местами в басовую оркестровую линию вводятся нисходящие октавные мелодические ходы с чёткой акцентностью:

*Andante tranquillo*

a) 

*Andante tranquillo*

b) 

*Andante tranquillo*

c) 

*Пример 32. Дуэт Фарруха и Нушофарин «Нигорам, азизам, ифтихорам».*

Подобное регистровое ограничение скорее передаёт их эмоциональное состояние – безысходности. По своему мелодическому и ритмическому оформлению данный канонический дуэт в определенной мере напоминает хорал. Впоследствии, к концу канонического дуэта, акцентные октавные басы становятся постоянными и проникают в оркестровую постлюдию. В постлюдии, хотя и имеет место лейтмотив Заххока, но превалирует тема фалака. Здесь она появляется в нескольких трансформированных разновидностях. Но при четвертом проведении она застывает в аккордовых созвучиях.

Совершенно иной ракурс характера Нушофарин проявляется в её обращении к отцу с вопросом «*Чӣ созам?*», после ухода Фарруха. Звуковым восходящим оркестровым пассажем начинается сцена Нушофарин и её отца Кубода. В оркестре проводятся сильно акцентированные мотивы. Начинается ариозо Нушофарин «*На хуш дар сар, на дар тан тоб мондаст*». Это мелодичное с широкими звуковыми фразами ариозо, где почти каждая фраза обретает новую звуковую высоту. Ариозо построено на прежнем трехдольном равномерном ритмическом рисунке, на фоне которого в развитии чередуются нисходящие октавные басы и синкопированные аккордовые созвучия средних линий. Это передает внутреннее состояние Нушофарин – её беспокойство и тревогу, её поиски выхода из ситуации. Вокальная партия, также содержащая синкопы, часто обрывающиеся паузами и оркестровыми интерлюдиями, достигает кульминации. Оркестровая интерлюдия здесь проходит на фоне басовой ритмической пульсации столь знакомой по прежнему действию.

Третья часть ариозо – это повтор его начала. Подхваченная в этот раз её отцом Кубодом. В ответ отцу звучит песня Нушофарин «*Падар, оби ҳаётим деҳ*». Эта песня в духе макомных тарона с высоким авджом достигающим  $as^2$ . Оркестровая партия чрезвычайно активизирована. На фоне басовых волн, выдержанных в ритмическом рисунке  звучат в октавно-аккордовые трех-четырёхголосные созвучия, дублируя вокальную партию. Этой, глубоко лиричной с богатой мелодией, песней, Нушофарин излагает свою просьбу отцу. В дальнейшей сцене Нушофарин и Кубода в оркестре неоднократно звучит

тема мужества, сперва робко, но к концу – с полной решимостью. Оркестровая постлюдия конца третьего действия проводит эту тему на tutti.

В центре третьей картины внутреннее состояние женщин, олицетворением которых явилась Нушофарин – возлюбленная, борящая за своё счастье, мудрая дочь, сумевшая найти путь борьбы и спасения. Этот обобщенный образ женщины передан в данной картине следующими оперными формами: вступлением-вокализмом, ариозо-рассказом Шароры «*Ёри ман аз ман бегуноҳ ранчида шуд, рӯзам сиёҳ*», ариозо Нушофарин «*Як абр бо ман ёр шуд, Бар дарди ман гамхор шуд*», дуэтом Фарруха и Нушофорин «*Як сухан аз ту шунидан*», каноническим дуэтом Фарруха и Нушофарин «*Нигорам, азизам, ифтихорам*», ариозо Нушофарин «*На ҳуш дар сар, на дар тан тоб мондаст*», песня Нушофарин «*Падар, оби ҳаётам деҳ*». Ей посвящено ариозо Фарруха «*Чондодай ишқам ману чонони мани ту*». Несмотря на обилие номеров одного и того же образа, номерная структура картины обеспечена стержневым сквозным развитием. Так, в третьей картине образ женщины дан в большом нарастающем развитии: от глубоко лиричного, печального и в растерянности причитающего о своей горькой доле, в силу обстоятельств образ превращается в решительного борца за своё счастье, за свободу и процветания своего народа.

IV картина начинается с мужского хора «*Мамлакат дар азоб*», которому предшествует краткое оркестровое вступление. Этот двухголосный хор выдержан в строгом макомном стиле. Оркестр имитирует традиционный макомный ансамбль с конкретными линиями мелодии и аккомпанемента:

*Moderato, non troppo*

Пример 33. Мужской хор «Мамлакат дар азоб».

В этом же духе выдержана ритмическая основа, базирующаяся на смешанном размере, столь характерном макомным усулям. Это сцена двухпланова. На первом плане представлен народ с хором «*Мамлакат дар азоб*». В процессе действия данный хор несколько раз прерывается сферой Заххока. Его дворец служит основой второго плана. Он накладывается на первый план. Каждый раз, прерывая хор, второй план представляет либо Заххока, либо Шахрдора. В середине картины на втором плане звучит женская хоровая песня «*Ду шаб шуд, шоҳ нахобидаст як дам*». Она имеет полифоническое (имитационное) развитие. Оркестровая постлюдия данного хора основана на интонациях лейтмотива Заххока. Звучит свирель (деревянно-духовые с превалированием флейты), имитирующая, успокаивание змей

укротителями. Сцену продолжают танцы. Сюда включены два танца, первый из которых «Танец проклятых»:



Пример 34. Танец проклятых.

Второй – «Танец дервишей»:



Пример 35. Танец дервишей.

С появлением Кубода начинается песня «Халво овардам». Мелодия данной песни повторяет песню Кубода из первой картины «Нарму ширин аст ин». По её окончании, в оркестре появляется лейтмотив Заххока. Наконец-то, змеи успокаиваются, Заххок одаривает Кубода халатом и золотом. Заххока подхватывает мужской хор «Шукри Худо». На фоне этого хора происходит диалог Шахрдора и Чори, исподтишка надсмеающихся над Ковой, в связи с убийством его последнего сына.

На первом плане Нушофарин умоляет отца продержаться до конца. В оркестре торжественно звучит тема мужества и отваги.

Следующая сцена начинается с тревожных возгласов Шахрдора. В своем речитативе он извещает о восстании народа во главе с Ковой. В оркестре тема фанфары переключается с ползучими интонациями, показывая два враждующих лагеря. Темп ускоряется, к басовым ползучим интонациям добавляются тремоло других групп оркестра. И этот накал, достигнув кульминации, завершается оркестровой постлюдией, представленной в верхней линии нисходящими мелодическими построениями, изложенными аккордовыми созвучиями; в басовой – восходящими октавными ходами:



Пример 36. Постлюдия с известием о восстании Ковы.

Тут же в басах начинается лейтмотив Заххока, стремительно набирающий силу в октавном изложении в верхнем регистре.

Начинается речитатив Заххока «Хубши манро шумоён дидаед» с поддержкой мужского хора. В оркестровом сопровождении этого речитатива звучит лейтмотив Ковы, когда Заххок, прося поддержки у придворных, говорит о «проделках» Ковы. Впервые лейтмотив Ковы звучал в первой картине в песне «Теги буранда! Тоҷи рахшанда!». Оркестровая постлюдия данного речитатива с хором поначалу основана на элементе лейтмотива Заххока. Здесь этот элемент проводится трижды. Он подан очень интересно – басы основаны на одном восходяще-нисходящем мотиве. В верхних голосах ползучие интонации каждый раз приходится на новую звуковысотность. Но из-за того, что само построение восходяще-нисходящее, создаётся картина топтания на месте. Этот раздел четко расчленён от последующего, когда появляется Кова. В оркестре звучит его лейтмотив в большом динамическом развитии. Это превращает данную оркестровую интерлюдия в мощный движущий фактор драматургии. На её кульминации начинается ария Ковы «Аё, шоҳи хунхори бедодгар». Вся ария звучит вызывающе, на фоне активного оркестрового сопровождения со многими пассажами и басовыми тремоло. Почти каждая фраза начинается с восходящего пассажа. В последующем, столь же динамичном диалоге Ковы и Заххока, предложение Заххока о перемирии звучит на фоне его лейтмотива и ползучих интонаций. С проведением в оркестре лейтмотива мужества (впервые прозвучавшего в интродукции оперы) начинается ариозо Ковы «Ҳақ аст, ки Фаррух дили дилбанди ман аст». Мелодия данного ариозо глубоко лирична и выдержана в стиле традиционных таджикских мелодий:

*Andantino espresivo*

*p*

Кова

Ҳақ аст, ки Фар рух ди ли дил бан ди ман аст,

Пример 37. Ариозо Ковы «Ҳақ аст, ки Фаррух дили дилбанди ман аст».

В кратком диалоге Ковы и Фарруха выражен весь пафос сыновьей любви Фарруха к отцу. Заключительный вывод, сделанный Ковой после диалога, в обращенных к Заххоку словах «Ҳоҳед, ки аз барои як фарзандам, Чашим аз Ватану халқи Ватанам баргардам» звучат как итоговый монолог на фоне выдержанных аккордов:

*Non troppo*

Ҳо ҳед, ки аз ба ро и як фар зан да, Чашим аз Ва та ну

хал ки Ва тан бар кан оам

Пример 38. Обращение Ковы к Заххоку.

И сразу, по завершении этого смелого монолога, начинается заключительный мужской хор «*Теги буранда, Тоци рахшанда*», представляющий драматургическую развязку оперы.

Избрание жанра песни с хором в качестве финального, неслучайно. Кова поднимает народ. Он является его предводителем. Кода основана на теме фанфары, с чего и начиналась опера.

Таким образом, композиторы обрамляют оперу темой героизма народа. Здесь, в конце оперы, данная тема звучит в совершенно ином характере – твёрдости духа и победы. Она передаётся без тревожного ритмического пульсирующего баса, торжественно и в устойчивой ладотональной основе.

Таким образом, заключительная картина оперы включила в себе мужской двухголосный хор «*Мамлакат дар азоб*»; сцену придворных: женский хор, выступление укротителей змей, «Танец проклятых», «Танец дервишей»; песню Кубода «*Халво овардам*»; мужской хор «*Шукри Худо*»; речитатив Шахрдора; речитатив Заххока «*Хубии манро дидаед*» с хором; оркестровую интерлюдия; арию Ковы «*Аё, эй шохи хунхори бедодгар*»; диалог Ковы и Заххока; ариозо Ковы «*Хақ аст, ки Фаррух дили дилбанди ман аст*»; диалог Ковы и Фарруха; песню Ковы с хором «*Теги буранда! Тоци рахшанда*»; оркестровую коду оперы.

Драматургия оперы «Коваи оҳангар» отличается стройностью и логичностью.

В таджикской академической музыке – это первое обращение к «Шохнома» Фирдавси. И он начинает традицию шохномахони в музыке таджикских композиторов.

Другой пример, является уникальным в своем роде. Таджикский композитор Фируз Бахор привлекает образ великого Фирдавси и его прославленного произведения «Шохнома» в полифонический жанр. Он трактует его в одном из сложных полифонических жанров – жанре фуги, охватывая и её прелюдию. Это произведение – Прелюдия и фуга ре мажор (№15) из большого полифонического цикла 24 прелюдии и фуги «Накши паранд» («Рисунки по шёлку») [4].

Фируз Бахор – первый и, пожалуй, единственный композитор, обративший тему «Шохнома» Фирдоуси к полифоническому жанру. К этому смелому шагу его побудила мелодия, услышанная им от Сицилии Бону Лохути<sup>3</sup>. По нашему мнению, он услышал в этой мелодии глубокий смысл и ему пришла идея раскрытия его потенциала в фуге.

Прелюдия имеет простую двухчастную структуру. Основная мелодия первой части прелюдии воплощает образ поэта, а тема второй части — образы «Шохнома» – это обобщённый образ шаха и его придворных.

Темы прелюдии очень изобразительны. Итак, в первой фразе первой мелодии легко угадывается образ поэта, берущего на себя инициативу начала действия. Она одноголосна, сосредоточена, ровна. Дважды варьированно повторенная фраза во второй раз дана с трелями. Размышления поэта неторопливы. Фраза-мотив в первый раз закончена фермата. И к концу, развиваясь и варьируясь, изобилуя трелями, опять завершается на фермата:

---

3. Сицилия Бону (1911-1998) – советский литератор, переводчик с персидско-таджикского, известная исследовательница творчества Фирдоуси и автор перевода «Шохнома» на русский язык. Она была участницей ВОВ, награждена медалями, удостоена звания Заслуженного работника культуры Таджикской ССР, супруга поэта Таджикистана Абулкосима Лахути (1887-1957).



Пример 39. Образ поэта.

Во втором его предложении чётко вырисовывается начало повествования:



Пример 40. Начало повествования поэта.

Тема второй части начинается с аккордового изложения. Торжественный характер аккордового мотива, чередующегося с унисонно октавным с кадансовыми трелями на высокой динамике, также дана в развитии. Композитор и в данной теме использует метод суммирования. Он в начале фразы представляет кратко (однотактово), во второй раз в более удлинённом виде. Использование этого приёма даёт свой наглядный эффект. И даже внутри самой темы эти два элемента рисуют два образа – самого шаха и его придворных, что очень чётко расставлено средствами выразительности. Здесь, помимо отмеченных, укажем и на регистровое положение каждой фразы – шах в верхнем регистре аккордово повелительно, свита – в нижнем регистре, с реверансами:



Пример 41. Тема шаха и его придворной свиты.

Но к концу прелюдии всё как бы иссякает. Его могущество словно растворяется в глубинах истории: композитор переходит с аккордового изложения на интервально-секстовое (переводя четырёхголосие в двухголосие), что даёт ощущение пустоты. В басу, хотя и не активно, всё время акцентируется мелодический нисходящий квартовый ход, переходящий в самом конце в нисходящий квинтовый. Общее развитие также нисходящее, начавшись во второй октаве, построение заканчивается в глубоких басах и там же исчезает:



Пример 42. Исчезновение могущества шаха.

По своему содержанию прелюдия в этом цикле тесно связана с фугой. Она предвдваряет фугу во многом, кратко представляя образ автора и главных героев этого бессмертного шедевра, указывая на предысторию его создания. Прелюдия написана в повествовательном стиле. Этот стиль выражен в ней свободно, с обильным использованием трелей, квинтолей и фермат. Прелюдия начинается и завершается образом поэта:



Пример 43. Тема поэта в конце прелюдии.

Изобилие фермата в кадансовом проведении отображает глубокие размышления автора «Шохнома». И эта композиторская находка чрезвычайно уместно.

Воплощение непосредственно самого текста «Шохнома» поручено фуге.

Трёхголосная фуга написана в простой двухчастной форме. Тема фуги воплощает сказ Абулкосима Фирдавси – поэта, способного говорить историю нации. Для этого тонкий ум и творческий взгляд использует другую свою находку – он основывает фугу в том же ритме, в котором написана «Шохнома». Как и в «Шохнома», он использовал этот ритм от начала до конца фуги. В данном решении композитор прямо подражает таджикской поэтике, в основу своей фуге вложив один ритмический рисунок, который превращается в его пульс. Это же свойство устойчиво в традиционной профессиональной музыке таджиков, в макамах. В Шашмакоме и Фалаке данное свойство ритмического начала обретает жанроопределяющую и форпмообразовательную функции. Создавая фугу ре мажор, композитор Фируз Бахор, следует именно этому свойству музыкально-поэтического мышления.

Итак, Фирдавси ритморифмовал «Шохнома» в парадигме арузной метрики *мутақориби мусаммани мақсур*:

V – – / V – – / V – – / V ~  
 V – – / V – – / V – – / V ~  
 фа ъӯ лун / фа ъӯ лун / фа ъӯ лун / фа ъӯл

Пример 44. Парадигма, использованная в «Шохнома».

В своём произведении Бахор эту парадигму использовал в трёхдольном метре, пунктирном ритме, приводя в полное соответствие музыкальное и поэтическое начала:

V - - / V - - / V - - / V - ~  
 ф а ъ ѹ л у н ф а ъ ѹ л у н ф а ъ ѹ л у н ф а ъ ѹ л

*Пример 45. Тема фуги и её соответствие арузной метрике.*

Структурно тема фуги также подражает поэтическому жанру. Известно, что структурной единицей большинства поэтических жанров является байт. Эта структура подразумевает две рифмованные строки. Таким же образом построена тема фуги. Она состоит из двух мелодических фраз, которые и соответствуют и семантически, и структурно двум строкам байта.

Тема фуги внутренне содержит огромный потенциал развития. Она начинается с трёхразового квартового скачка, который на четвёртый раз переходит в секстовый. Вторая фраза продолжает восходящий скачок, достигая высшей точки, а затем возвращается вниз, в основной мелодический диапазон, с последним мотивом также построенным на квартовом скачке. Устойчивость этой мелодии заключается в том, что она всегда подчёркивает тонику: всё движение направлено к ней, она с неё начинается и ею заканчивается. В теме фуги заложена глубокая мысль, представленная в структурной завершенности и семантической ясности. Тема вполне самостоятельна. В её природе – смелость и решительность. В связи с данной мелодией, которую композитор по собственному признанию услышал от Сицилии Бану, скажем своё мнение. Думается, что мелодия принадлежит поэту Лахути. Она схожа на мелодии Лахути-композитора [9], в особенности, на мелодии его патриотических песен. Наверняка, он и напел её Сицилии Бану. В ней подчёркнута метрическая особенность, в котором сочинено всё произведение «Шохнома» с акцентами персидско-гаджикской речи, очень близкой говору поэта Лахути.

Фуга состоит из девяти проведений темы с удержанными и неудержанными противосложениями, некоторые из которых фанфарного типа, и четырёх интермедий. Все они, согласованные с метрически равномерной особенностью арузной парадигмы, наделены композитором красочностью ладо-тонального богатства. Тема с каждым проведением становится более устойчивой и завершает фугу в совершенно новом облике величия торжественной победы:



Пример 46. Заключительное проведение темы фуги.

В заключительном проведении тема в басовом октавном унисоне с двумя разными противосложениями, с охватом широчайшего регистрового пространства, в очень медленном темпе, на высокой динамике звучит подобно достигнутой цели. Это победа! И её Бахор отобразил великолепно.

Так, композитор изложил в своём цикле прелюдию прозаически, а фугу в стихах.

Ограничиваясь в данной статье лишь двумя примерами начального и постсоветского периодов деятельности композиторов Таджикистана, ещё раз подчёркнём, что традиция шохномахони отличается постоянной устойчивостью в творчестве композиторов страны. Она прослеживается в произведениях всех поколений композиторов. Их обращения к данному гиганту-эпосу доказывает, что композиторами произведение «Шохнома» избрано в качестве историко-культурного источника таджикской нации. А каждое прочтение «Шохнома» доказывает правомерность данного подхода.

Этот шедевр, признанный всем человечеством таковым, является гордостью таджикского народа. Именно это имеется ввиду в реализации очередного праведного дела Президента Таджикистана, уважаемого Эмомали Рахмона. Его величество за счёт собственного фонда издал «Шохнома» и бесплатно обеспечил каждую семью Таджикистана этим прекрасным классическим произведением.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ашӯров, Ш. Балети «Зол ва Рудоба». Клавир. Дастанвис / Ш. Ашӯров // Электронный архив композитора Шухрата Ашӯрова. Таджикская национальная консерватория им. Т. Сатторова. Кафедра композиции. – Душанбе, 2016.
2. Ашӯров Ш. Балети «Зол ва Рудоба». Партитура. Дастанвис / Ш. Ашӯров // Электронный архив композитора Шухрата Ашӯрова. Таджикская национальная консерватория им. Т. Сатторова. Кафедра композиции. – Душанбе, 2016.
3. Баласанян, С., Бобокалонов Ш. Операи «Коваи оҳангар». Клавир / С. Баласанян. – Душанбе: «СИЭМТ». – 2009. – 242 с.
4. Бахор, Ф. Нақши паранд (24 прелюдии и фуги) для фортепиано / Ф. Бахор. – Берлин: Peer music classic, 2013. – 163 с.
5. Гадоев, З.Ф. Первые таджикские оперы – «Шӯриши Восеъ» ва «Коваи оҳангар» С.Баласаняна: композиционные решения. Магистерская диссертация. Научный руководитель Ф.А.Азизи / З.Ф. Гадоев. – Душанбе, 2021. – 125 с.
6. Кадырова, Б. Баласанян и таджикская музыкальная культура. Монографический очерк / Б. Кадырова. – Душанбе: «Прогресс», 2009. – 52 с.

7. Лахути, А. Коваи оҳангар / А. Лохути // Кузнец Кова. – Москва-Ленинград: «Искусство». – 1941. – С.11-12.
8. Лахути, А. Стихотворения и поэмы / А. Лохути. – Ленинград: «Советский писатель», 1981. – 504 с.
9. Оҳанғои мусиқӣ ба ашъори Лохутӣ. Мураттиб А. Лохутӣ ва Ё. Сабзанов. – Душанбе: Ирфон, 1967. – 206 с.
10. Рузиматов, С. Шарҳи либреттоҳои операи тоҷик / С. Рузиматов. – Душанбе, 1983. – 72 с.
11. Сатторов, Т. Операи «Рустам ва Сухроб». Клавир / Т. Сатторов. – Душанбе: СИЭМТ, 2009. – 287 с.
12. Убайдзода, Б.А. Ҳалли композитсионӣ дар бузурсилсилаи полифонии Фирӯз Баҳор 24 прелюдия ва фуга «Нақши парранд». Диссертатсияи докторӣ (PhD). Роҳбари илмӣ Ф.А. Азизӣ / Б.А. Убайдзода. – Душанбе, 2023. – 183 с.
13. Фирдавсӣ, А. Достони Заҳҳок бо Коваи оҳангар // Абулқосим Фирдавсӣ. Шоҳнома. Ҷ.І. // Ахтарони адаб. Ҷ.ІІІ. т – Душанбе: «Адиб». – 2007. – С. 93-101.
14. Хакимов, Н.Г. Музыкальная культура таджиков: древнейшая, древняя и раннесредневековая история. В 2-х книгах. – Кн.1. Социофункциональные аспекты эволюции музыкальной культуры / Н.Г. Хакимов. – Худжанд, 2001. – 458с.; Кн.2-я. История музыкального инструментария таджиков. – Худжанд, 2001. – 328с.
15. Хакимов, Н. Фарҳанги истилоҳоти мусиқии «Шоҳнома» / Н. Хакимов. – Хучанд, 1994. – 212 с. (нашри якум); 2002. – 190 с. (нашри дуюм).
16. Шаҳиди, Т. «Фирдавсинома». Concerto-Grosso № 2. Для камерного оркестра / Т. Шаҳиди. – Москва: «Композитор», 2005.
17. Ярустовский, Б. Оперная драматургия Чайковского / Б. Ярустовский. – Москва-Ленинград: Госмузиздат. – 1947. – 241 с.

**СОЗҶОИ МУСИҚИИ ТОЧИК  
ДАР НИЗОМИ СОЗШИНОСИИ УМУМӢ:  
масъалаҳои назариявӣ ва амалӣ**

**Давлатзода Баходур Давлат,  
номзади илмҳои санъатшиносӣ**

Дар мақола масъалаҳои назариявӣ ва амалии омӯзиши созиҳои мусиқии тоҷик дар заминаи созиносии умумӣ ва этноорганология баррасӣ мегарданд. Муаллиф низомҳои асосии радабандии созиҳои мусиқиро дар гурӯҳҳои сохторӣ (органологӣ) ва функционалӣ таҳлил намуда, мавқеи созиҳои халқии тоҷик, махсусан хордофонҳои торӣ-мизробиро дар таърихи афкори созиносии муайян месозад. Ба таърихи ташаккул ва рушди низомҳои радабандӣ аз Чини Қадим ва Ҳинди Қадим то низоми таснифоти радабандии Хорнбостел-Закс ва ислоҳоти муосири он тавачҷуҳ зоҳир мешавад. Ҳамзамон, равандҳои академизатсия ва ташкили оркестрҳои созиҳои халқӣ дар давраи шуравӣ ва баъд аз он дар кишварҳои собиқ ИҶШС таҳлил мегарданд.

Дар мақола масъалаи мутобиксозии анъанавии ансамблӣ-монодии шарқӣ ба шаклҳои оркестрии академӣ ва паёмдҳои фарҳангӣ-эстетикӣ ин раванд баррасӣ шудааст. Хулосаҳои пешниҳодшуда метавонанд дар таҳқиқоти минбаъдаи созиносии, этномузикология ва амалияи созибандии (оркестровка) созиҳои халқии тоҷик истифода шаванд.

**ТАДЖИКСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ  
В СИСТЕМЕ ОБЩЕГО ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНЕНИЯ:  
теоретические и практические вопросы**

**Давлатзода Баходур Давлат,  
кандидат искусствоведения**

В статье рассматриваются теоретические и практические вопросы изучения таджикских музыкальных инструментов в контексте общей органологии и этноорганологии. Автор анализирует основные системы классификации музыкальных инструментов по структурным (органологическим) и функциональным группам, определяя место таджикских народных инструментов, в особенности щипковых хордофонов, в истории органологической мысли. Особое внимание уделяется истории формирования и развития классификационных систем – от Древнего Китая и Древней Индии до классификации Хорнбостеля-Закса и её современных модификаций. Наряду с этим анализируются процессы академизации и формирования оркестров народных инструментов в советский и постсоветский периоды в странах бывшего СССР.

В статье также рассматривается проблема адаптации восточной ансамблево-монодической традиции к академическим оркестровым формам и культурно-эстетические последствия данного процесса. Представленные выводы могут быть использованы в дальнейших исследованиях в области органологии, этномузикологии, а также в практике оркестровки таджикских народных инструментов.

**TAJIK MUSICAL INSTRUMENTS  
IN THE SYSTEM OF GENERAL INSTRUMENTAL PERFORMANCE:  
Theoretical and Practical Issues**

**Davlatzoda Bakhodur Davlat, candidate of Arts**

The article examines the theoretical and practical issues of studying Tajik musical instruments within the framework of general organology and ethno-organology. The author analyzes the principal systems of musical instrument classification according to structural (organological) and functional criteria, determining the place of Tajik folk instruments—particularly plucked chordophones—in the history of organological thought. Special attention is paid to the historical development of classification systems, from Ancient China and Ancient India to the Hornbostel-Sachs classification and its contemporary revisions. In addition, the processes of academization and the formation of folk instrument orchestras during the Soviet and post-Soviet periods in the countries of the former USSR are analyzed.

The article also addresses the issue of adapting the Eastern ensemble-monodic tradition to academic orchestral forms and examines the cultural and aesthetic consequences of this process. The conclusions presented may be applied in further research in organology, ethnomusicology, as well as in the practical orchestration of Tajik folk instruments.

**Калидвожаҳо:** созшиносӣ, этноорганология, созҳои мусиқии тоҷик, радабандии созҳо, радабандии Хорнбостел-Закс, хордофонҳо, созҳои торӣ-мизробӣ, низоми функционалӣ, оркестри созҳои халқӣ, академизатсияи мусиқии суннатӣ.

**Ключевые слова:** органология, этноорганология, таджикские музыкальные инструменты, классификация музыкальных инструментов, с классификация Хорнбостеля-Закса, хордофоны, щипковые струнные инструменты, функциональная классификация, оркестр народных инструментов, академизация традиционной музыки.

**Keywords:** organology, ethno-organology, Tajik musical instruments; musical instrument classification, Hornbostel-Sachs classification, chordophones, plucked string instruments, functional classification, folk instrument orchestra. academization of traditional music.

Созшиносӣ ҳамчун илм дар натиҷаи фаъолияти шахсиятҳои маъруфи дараҷаи энциклопедӣ, навозандагон, композиторон ва олимони асоси ғирифта, чунин муайян мегардад: «... соҳаи мусиқии созҳои тоҷик, ки созҳои тоҷик маъмуранд» [2, с. 524-529]. Санаи мушаххаси таърихӣ ибтидои созшиносӣ дар илм қайд нагардидааст.

Созшиносони тоҷик, ҳамчун этнографон-мусиқии созҳои тоҷик тамоман ба ҳаҷми, дар қисми худ услубҳои гуногуни таҳқиқро истифода мебаранд, ки асосан ба услуби мусиқии созҳои тоҷик мебошад. Он аллакай қарорди хуби назариявиро пайдо кардааст. Ин услубҳо бештар дар таҳқиқот дар бораи мусиқии академӣ волеҳуранд ва созҳои тоҷик *дар заминаи функционалӣ*, яъне ҳамчун олати садои мусиқии муаллифӣ (композиторӣ) дида баромада мешаванд.

Услубҳои дигар – *органологӣ* номида мешаванд. Онҳо нисбатан ба наздиқӣ пайдо шудаанд ва дар таҳқиқи хусусиятҳои сохторӣ (конструктивӣ) ва садобарории созҳои тоҷик асос меёбанд. Мо, ҳарчанде бештар ба услуби органологӣ таърихӣ бикунем ҳам, дар рафти таҳқиқ аз услубҳои функционалӣ даст намекашем.

Дар чараёни тақсимои садоҳои соҳҳои тоҷикӣ, аз ҷумла, тории мизробӣ (хордофонҳо) якҷанд навъи радабандӣ истифода шудааст, вале бештар органиологӣ ва камтар функционалӣ. Радабандии аввал соҳоро аз рӯи хусусиятҳои соҳторӣ (манбаи садоӣ, услуби садобарорӣ, этнофония) ва радабандии дуюм – бо сифати ҳолат ба низом медароранд. Бо вучуди он ки ҳадафи таҳқиқи мақола таҳлили радабандиҳо намебошад, азназаргузарониҳои услубҳои истифодаи онҳо ин ҷо зарур аст.

**Низомҳои соҳторӣ.** Барои таҳқиқи соҳҳои тоҷик ва, аз ҷумла, муайян намудани мавқеи соҳҳои торӣ-мизробӣ байни онҳо ва дар соҳиносии умумӣ ба таърихи мусиқӣ рӯ меоварем.

Яке аз радабандии соҳтории қадимтарин – чиникадимӣ маҳсуб меёбад. Дар он соҳҳо ба 8 синф (*байин*), вобаста ба ашёи хоми он тақсим мешуданд: сангӣ, оҳанӣ, мисӣ, ҷӯбӣ, чармӣ, кадугӣ, сафолӣ ва абрешимӣ [13].

Дар амалияи мусиқии тоҷик чунин радабандии дақиқ бо таърихи ашёи хом вучуд надошта бошад ҳам, дар соҳҳои суннатӣ аз ҳашт ҳафт сифати номбурда вомехӯрад: барои соҳи рубобу дутор оҳан (мис) ва абрешим дар торҳо, ҷӯби дарахт дар даста ва қисмҳои алоҳида истифода бурда мешаванд.

Чарм/пӯст дар резонатор (рӯпӯш)-и соҳи камонии ғичак (соҳи фриксионии хордофонӣ) ва истифодаи умумии сафол бо пӯст ба ҳайси резонатори таблаки кӯлобӣ ва ғайра ҷо дорад. Мутаассифона, то имрӯз ягон тадқиқоте муқоисавие оид ба соҳҳои тоҷикӣ ва чинӣ аз рӯи хусусияти соҳторӣ иҷро нашудааст.

Дар Ҳинди Қадим соҳҳо тибқи соҳтор ва садобарорӣ ба чаҳор гурӯҳ тақсим мешуданд: «тата» (*аз санскрит* – «кашида») – торӣ ё хордофонӣ; «аванадҳа» (*санскр.* – «рӯпӯш») – зарбӣ ё мембранафонӣ; «сушира» (*санскр.* – «холӣ») – нафасӣ ё аэрофонӣ ва «тҳана» (*санскр.* – «саҳти зич») – худсадодиҳанда ё идиофонҳо [1]. Олоти садоии гунаҳои номбурда бо унвонҳои дигар дар амалияи мусиқии тоҷик низ вомехӯранд.

Радабандии сершоҳаи соҳтори олоти садоӣ дар фарҳанги асримиёнагии шарқӣ аз рисолаҳои олимони-энциклопедистони маъруф имрӯз ба мо маълум аст.

Нахустин пажӯҳишҳо оид ба соҳҳо, ки дар давраи муосир низ мубрами худро гум накардаанд, тадқиқоти Ал-Форобӣ ва Абуалӣ Ибни Сино (а. IX-X) маҳсуб меёбанд. Дар онҳо нахустин бор на танҳо шарҳ, балки радабандии соҳҳо дар асоси садобарорӣ оварда шудааст [4].

Мутаассифона, мавзуи мазкур дар мусиқииносии муосир то ҳол дар норавшанӣ қарор мегирад. Новобаста ба завқу шавқи хоссаи шахсӣ, таҳлили рисолаҳои мусиқии асримиёнагӣ ба ҳадафи баромади имрӯзаии мо вобастагӣ надорад. Бино бар ин, идома медиҳем, ки дар таърихи мусиқии ғарбиаврупоӣ нахусттадқиқи ин мавзуро бо асарҳои монографияи Гектор Берлиоз ва Ф.Геварт [5], ки ба миёнаи асри XIX тааллуқ доранд, мепайванданд. Новобаста ба он, ки тадқиқоти онҳо дар таҳлили ташаккул ва рушди ҳаёти оркестрӣ асос ёфтаанд, онҳо ба зерасоси таҳкимбахшии илми «Соҳиносӣ» дар мусиқииносии академии аврупоӣ мусоидат карданд. Дертар дар заминаи он шоҳаи нави илмӣ зери унвони «Этноорганиология» – илм дар бораи соҳҳои мусиқии халқӣ пайдо шуд.

Соли 1888 мусиқиинос аз Белгия Виктор Маийон<sup>4</sup> методикаи Ф. Гевартро бар асоси гирифта, нахустин радабандии этноорганиологии соҳҳои мусиқии халқиро барои ба

---

4. Маийон (Mahillon) Виктор (1841-1924), соҳинос аз Белгия. Аз соли 1877 – муҳофизи Осорхонаи соҳҳои мусиқии консерваторияи Брюссел буд.

низом даровардани экспонатҳои Осорхонаи соҳҳои мусиқии Консерваторияи Брюссел тартиб дод. Ҳамаи дороии Осорхона аз рӯи ду хусусият – *манбаи садо* (хусусияти гурӯҳӣ) ва *тарзи садобарорӣ* (хусусияти намуд) тақсим гардиданд. Тибқи хусусияти яқум соҳҳо ба чаҳор синф тақсим шуданд: автофонӣ (ё идиофонҳо – худсадодиҳандагон), мембранай, нафасӣ (аэрофонҳо) ва торӣ (хордофонҳо). Тибқи хусусияти дувум – зарбӣ, панҷазаниҳо, камонӣ ва ҳавоӣ.

Соли 1914 низоми ғановатманд ва нозукбинонаи В. Маийонро ду нафар – Э. Хорнбостел ва К. Закс [15], аз чоп бароварданд ва ниҳоят соли 1940 К. Закс ба он синфи панҷум – электрофонҳоро ворид кард [17].

Радабандии Хорнбостел-Закс дар нишондодҳои рақамӣ асос меёбад ва он барои феҳрастсозии олоти мусиқӣ ҳамчун нигоҳаҳои осорхонавӣ хеле муфид аст.

Дар он қабл аз ҳама *манбаи садо* (рақами яқум) муайян мешавад. Рақамҳои баъдӣ ба *сохтори олоти садоӣ* ва *шиёи хом*, ки аз он соҳро метарошанд ва ниҳоят бо рақами охири *тарзи садобарорӣ* қайд мегардад.

Радабандии мазкур новобаста ба зухуроти садобарории соҳи мусиқӣ (баландӣ, динамика, давомнокии садо, ранг (тембр), репертуар) амал мекунад. Бино бар ин, дар рафти коркарди он хусусияти сеюм – *этнофония*<sup>5</sup> (ба маънои он чиз, ки *садо медиҳад, яъне репертуари соҳи халқӣ*) илова гардид, вале он ҳанӯз рақамгузорӣ надорад.

Коркарди радабандии Хорнбостел-Закс дар тамоюли милли-худудӣ бо номи яке аз аввалин органиологи рус К. Вертков алоқаманд аст [3]. Рушди принсипҳои асосии соҳторӣ ба олими ленинградӣ И. Матсиевский дахл дорад [10].

Бо вучуди якҷанд сайёю кӯшиши санҷишӣ-ислохотӣ, радабандии соҳтории Хорнбостел-Закс ҳамчун асоси тадқиқотҳои зиёди этносозшиносӣ боқӣ мемонад.

Охири ислоҳоти он соли 2017 аз тарафи МІМО (Musical Instruments Museums Online), яъне Осорхонаи онлайнӣ соҳҳои мусиқӣ, ки маълумотро дар бораи кулли соҳҳои мусиқӣ дар чаҳон ҷамъбаст намудааст, ба амал оварда шуд [16]<sup>6</sup>. Дар рафти таҳқиқи соҳҳои тоҷикии оркестрӣ мо ба принсипи органиологии Хорнбостел-Закс бо мушаххасиёти И. Матсиевский таъя кардаем.

**Системаҳои функционалӣ.** Радабандиҳои функционалӣ ба истиснои соҳҳои оркестрӣ, нисбатан камтар густариш ёфтаанд ва бештар бо диди муаллифӣ алоқаманданд.

Яке аз онҳо мусиқииносии оломонӣ Х. Дрегер рушд додани радабандии соҳториро идома дода, олоти мусиқиро тибқи маъмулият дар мавриди мушаххас радабандӣ намуд.

Тезиси асосии гуфтаҳои олим чунин аст, ки «...дар баробари хусусиятҳои зоҳирӣ, шарҳи мусиқавӣ-акустиқии соҳро додан зарур аст. Масъалаҳои, ки <...> дар тадқиқи пурраи соҳи мусиқӣ ҳалли худро металабанд, се маҷмӯро дар бар мегиранд: 1) хусусиятҳои зоҳирӣ; 2) садобарорӣ; 3) шарҳи имконоти мусиқавӣ-акустиқӣ» [14, с. 47].

Тавре ки аз ин иқтибос бармеояд, олим хусусиятҳои соҳтории соҳро дар маҷмӯи гирифта, сифатҳои садобарориро афзалиятнок мешуморад.

Чунин радабандиҳои функционалӣ дар соҳҳои илм, таълим ва иҷроқунандагӣ, дар мавриди тақсимоли олоти мусиқавӣ ба навъҳои оркестрӣ, маросимӣ, амалӣ-корбарӣ, фароғатӣ-истироҳатӣ ва дигар ба амал меояд, истифода бурда мешаванд.

5. Этнофония – садодиҳанда, репертуари соҳи халқӣ.

6. Дигаргуниҳои МІМО ба олоти акустиқӣ, ки то он дам ба миқдори 54647 номгӯ расида буд, кам таъсир бахшиданд. Бештар ин дигаргуниҳо соҳҳои синфи панҷум – «Электрофон»-ҳоро фаро гирифтанд.

Густариши ҳамаҷонибаро тақсимои оркестрӣ, ки дар созшиносии таълимӣ ва созбандии амалӣ истифода мешавад, пайдо кардааст.

Асоси онро номгӯи олоии садоии оркестри симфонӣ бо тақсимот ба созҳои нафасӣ (чӯбӣ ва мисӣ) дар қисми болоии партитура ва квинтети торӣ-камонӣ (фриксионӣ) бо бахшҳои унисонӣ (скрипкаҳои I ва II, алт, виолончел ва контрабас) – дар қисми поёни ташкил медиҳад.

Дар мобайни партитура бахши гурӯҳи зарбӣ ва созҳои якканавоз навишта мешаванд (ниг. ба ҷадвали 1):

Гуруҳ	Радабандӣ	Номи созҳо
созҳои нафасӣ	чӯбӣ	флейта, гобой, кларнет, фагот ва намудҳои тесситурии онҳо
	мисӣ	валторна, труба, тромбон, туба ва намудҳои тесситурии онҳо
созҳои зарбӣ	бе баландии садо	секунча, бубен, барабани хурд, тарелкаҳо, барабани калон ва диг.
	бо баландии садо	литавраҳо, ксилофон, зангулаҳо, челеста ва диг.
	якканавоз, яккахон	арфа, фортепиано ва ё диг., хор
камонӣ	торӣ-камонӣ	скрипкаҳои I ва II, алт, виолончел, контрабас

Ҷадвали 1. Радабандии созҳо дар партитураи симфонӣ [8, с. 55-89].

Тақсимои функционалии созҳои симфонӣ ба илми мусиқии Россия дар асри XIX тавассути корҳои устодон-омӯзгорони консерваторияҳои Москва ва Санкт-Петербург ворид гардид. Яке аз онҳо П.И. Чайковский маҳсуб меёбад.

Дар адабиёти илмӣ дар бораи фаъолияти илмӣ-омӯзгории композитор кам суҳан гуфта шудааст, ҳарчанд ки П.Чайковский на танҳо лексия мехонд, барномаҳои таълимӣ мураттаб мегардонд ва дастурҳои таълимиро барои донишҷӯён аз ҷанҳои «Асосҳои композитсия» ва «Созбандии амалӣ» таълиф менамуд, балки сарчашмаҳои хориҷиро низ тарҷума мекард.

Соли 1865 ӯ ба забони русӣ тадқиқоти Ф. Гевартро аз ҷоп баровард. Дар он, аз ҷумла, чунин маълумоти барои мо муҳим дарҷ гардидааст: «Оркестр дар он шакле, ки дар давраи Бетховен ташаккул ёфт, гуногунрангиеро дар ягонагии худ дар бар мегирад. Ҳар яке аз се гурӯҳ (нафасӣ, зарбӣ ва камонӣ дар назар дошта мешавад – Б.Д.) намояндаҳои асосии худро дорад ва ҳамаи қисмҳои оркестр бо як ва ё якҷанд созҳои ҳар як гурӯҳро дар бар мегирад» [5, с.157].

Тавре ки аз иқтибоси боло бармеояд, Ф. Геварт классикони венагиро асосгузори тақсимои функционалии созҳои оркестри симфонӣ мешуморад. Ва ин тақсимот дар замони мо ҳам мубрам аст.

Баъди Ф. Геварт бо созшиносӣ мусиқачиёни зиёд машғул буданд. Яке аз чехраҳои барҷастаи ин соҳа А.Н. Римский-Корсаков мебошад. Ӯ соли 1912 дастури амалии «Асосҳои оркестровка»-ро аз ҷоп баровард.

Инчунин дар соли 1925 ҳамаи маводи маълум дар бораи таърихи навозандагии оркестрӣ бо амали композитор, мусиқшинос ва омӯзгори англис Адам Карс дар як китоб ҷамъ оварда шуда, аз ҷоп бароварда шуданд.

Дар асари фундаменталии ӯ «Таърихи оркестровка» маълумот дар бораи созҳои оркестри симфонӣ, ташаккули ансамблҳои оркестрҳо, рушди тадриҷии услубҳои оркестрӣ дар Аврупои Ғарбӣ ва Русия аз асри XVI то ибтидои асри XX гирд оварда шудааст: «Пайдоиши оркестр дар он шакле, ки имрӯз маълум ва маъмул аст, бо давраи гузариш аз шакли полифонӣ ба гомофонӣ алоқаманд буда, аз фаъолияти Мактаби Мангейм ва классикони Вена ибтидо мегирад [7, с.11.]. – Давраи якуми таърихи рушди оркестри муосир, давраи фаъолияти эҷодии Гайдн ва Мотсарт ҳамчун композиторони оркестрӣ, тахминан чил соли охири асри XVIII-ро фаро мегирад» [7, с.137].

Ҳамзамон, Ф. Карс партитураи оркестри симфониро низоми шахшуда наменшуморид. ӯ ба мусиқичиён муносибати эҷодиро нисбат ба партитура раво медонист: «Оркестровкаро ҳар як композитор ба таври худ қабул мекунад. Барои бузургон – он хизматгор аст, барои миёнаҳолон – ёрдамчӣ, вале барои беистеъдодон – либоси дурахшанда» [7, с.289].

Чунинанд принсипҳои асосии радабандиҳои академӣ ва этноорганологии созҳои мусиқӣ дар созиносии муосир. Дар асоси онҳо навозандагии академии оркестрӣ дар Аврупо, Русия ва аз асри XX, инчунин, дар Тоҷикистони Советӣ ташкил карда шуд.

**Принсипҳои ташкил додани оркестрҳои созҳои халқӣ.** Яке аз ташкилдихандаи оркестри созҳои халқӣ – падидаи нодир дар мусиқии фарҳанги ҷаҳонӣ, ташаббускори мусиқии халқӣ В.В.Андреев буд.

Ба шарофати фаъолияти пурсамари ӯ навозандагӣ дар созҳои этникии русӣ аз анъанаи импровизатсионии шифоҳии ансамблӣ ба навозандагии академии оркестрӣ табдил ёфт: «Бо номи Андреев ташаккули оркестри созҳои халқии русӣ алоқаманд аст. Ва на танҳо русӣ, балки *оркестрҳои миллии ҷумҳуриҳои бародар*, зеро ки онҳо низ тибқи оркестри Андреев тартиб дода шуда буданд» [12, с.58] (хулосаи муаллиф – Б.Д.).

Агар ташкили оркестри созҳои халқии русӣ (минбаъд – ОСХР) дар асоси тадқиқоти илмӣ ва омӯзиши фанни «Таърихи иҷрокунандагӣ дар созҳои халқӣ»<sup>7</sup> дар муассисаҳои таълимӣ хуб маълум аст, принсипҳои умумии воридшавии навозандагии оркестрӣ ба анъанаи ансамблӣ-монодии шарқӣ дар ҳолати коркард қарор дорад.

Дар поён баъзе сарчашмаҳои хаттии давраи советӣ дида мешавад, ки самтҳои асосии ташкили навозандагии оркестрӣ дар ҷумҳуриҳои ИҶШС (СССР) нишон медиҳанд.

Аз соли 1933 сар карда, ба раёсатҳои фарҳанги ҳамаи ҷумҳуриҳои Иттифок раво кардани фармоиш дар бораи ташкили оркестрҳои созҳои халқии анъанаи хаттӣ дар асоси созҳои анъанавӣ оғоз гардид<sup>9</sup>.

---

7. Иқтибоси мазкур дар бораи ОСХР (оркестри созҳои халқии русӣ)-и навъи Андреев, ҳамчун асосгузори навозандагии халқӣ-академӣ, сиёсати фарҳангии Иттиҳоди Шуравиро инъикос менамояд. Дар самтҳои академикунони олооти садобарорӣ ташкил додани оркестрҳои созҳои халқӣ новобаста аз навъи фарҳанги мусиқӣ – бисёровоза ва монодӣ, хатмӣ буд.

8. Бо таҳқиқи эҷодиёти В.В. Андреев олимони зиёд машғул гардиданд. Байни онҳо мукамалтарин то имрӯз тадқиқоти профессор М.И. Имханитский маҳсуб меёбад [6].

9. Фармоиш хатмӣ буд ва иҷрои он низ хатман ба амал меомад, аксаран бар хилоф ва зарари фарҳанги мусиқии суннатӣ.

Дар чунин супориш-нишондодҳо қайд карда мешуд, ки амалан ҳамаи оркестрҳои миллӣ аз ибтидо ансамблҳои сахнавӣ буданд. Онҳо дар антрактҳо дар фойе баромад мекарданд. Ва дар мавриди зарурӣ ба сахна мебаромаданд, бо услуби мусиқии суннатӣ дар рафти спектакл иштирок мекарданд<sup>10</sup>.

Бинобар ин, тавсия дода мешуд, ки чунин ансамблҳо дар ташаккули оркестрҳо ҳамчун заминавӣ қабул шаванд, ҳаёти онҳо аз ҳисоби такмили тесситуравии соз ва такроршавии бахши асосӣ интихоб гарданд. Супориши умумӣ омӯзиши саводи нотавӣ маҳсуб меёфт. Ҳамин тавр, дар фарҳанги мусиқии ҷумҳуриҳои ИҶШС коллективҳои сершумори навӣ андревӣ ташкил дода шуд, баъзеи онҳо дар чадвали поён<sup>11</sup> оварда шудаанд (ниг. чадвали 2):

Номи оркестр	Роҳбар	Соли таъсис, макон	Ҳаёти созӣ
Оркестри давлатии академии соҳҳои халқии Қазоқистон ба номи Курмангази	А.К. Жубанов	1933, ш. Алма-Ато	домбра, жетиген, шергер, кобиз, сирнай, сибизги, дангир, даулпаз, конирау, шанкобиз, туяктас ва ғ.
Оркестри соҳҳои халқии узбек	Тоҳтасин Чалилов, М.М. Миронов, А.И. Петросянс	1936, ш. Тошканд	дудор ва рубоб (прима, алт, тенор), сато, ғичак (алт, бас, контрабас), чанг, най, қушнай, сурнай, карнай, дойра, нағора
Оркестри соҳҳои халқии чечен	Георгий Христофорович Мепурнов (таъсисдиҳанда, 1936), Багацаев Рамзан Каимович	1936, ш. Грозний	дечик-пондуро, лад хокху-пондар (скрипкаи чеченӣ), балалайкаи контрабасӣ, гармоникаи миллӣ, зурна, доул (сози зарбӣ)
Оркестри давлатии соҳҳои халқии Ҷумҳурии Доғистон	Пётр Проскурин, Новруз Шахбазов	1938, Ҷумҳурии Доғистон, ш. Махачкала	кумуз, тамур (пандур), чунгур, тор, кеманча, зурна, балабан, диплопито
Оркестри соҳҳои халқии тоҷик ба номи Амон Ҳамдамов	Александр Степанович Ленский, Амон Султонович Ҳамдамов	1938, Сталинобод, ҶШС Тоҷикистон	дудор ва рубоб (прима, альт, тенор, бас, контрабас), ғичак (алт, бас, контрабас), чанг, най, қушнай, сурнай, дойра, нағора, баян, флейта
Оркестри соҳҳои халқии бурят ба номи Ч. Павлов	Токтонов Жаргал Фридрихович	1939, Ҷумҳурии Бурятия, ш. Улан - Удэ	топшур, хуур, чанзи, виолончел, ятага, иочин, чанза, лимба, эбэр буре
Оркестри миллии Калмикия	Карпенко Владимир Викторович,	1988, Ҷумҳурии Калмикия, ш. Элиста	домбра, товшур, ятха, хучир, хур (сопрано, алт, тенор, бас и контрабас), итил, хучир, ёчин, бишкур, бюря

Чадвали 2. Оркестрҳои соҳҳои халқӣ дар давраи шуравӣ [11].

10. Баъзе ансамблҳо ба ташкилотҳои буҷавӣ тааллуқ доштанд. Масалан, ОСХ қазоқӣ ба номи Курмонғозӣ фаёлияти худро соли 1933 дар шаҳри Алма-Ато ҳамчун ансамбли домрачӣни Техникуми мусиқӣ-драмавӣ оғоз карда буд.

11 Ин чадвал маводи «Ташкилоти байниминтақавӣ чамбиятии профессионалии ходимони санъати миллии иҷрокунандагии академӣ»-ро дар бар гирифтааст [11].

Ташкили оркестрҳо аз рӯйи як тартиб амалӣ мешуд:

- ба раёсати фарҳангии таълимоти миллӣ-худудии ИҶШС фармони Маркази москвигӣ дар бораи ташкили оркестри созҳои халқӣ (этникӣ) ирсол мегардад;
- дар маҳалҳо гурӯҳи навозандагони анъанавӣ шифоҳӣ аз ансамблҳои амалкунанда интихоб гардида, ба онҳо роҳбар бо дорони саводи мусиқӣ таъин мешавад;
- ҳайати гурӯҳ васеъшаванда аст. Он тибқи методикаи зудомӯзӣ ба омӯзиши саводи нотавӣ ё ба воситаи низомии нотавӣ-рақамии бахш ҷалб мегардад;
- ба созҳои анъанавӣ реконструксияи тесситуравии созҳо ворид гардида, академизатсия (хроматизатсия)-и онҳо ба амал оварда мешавад;
- репертуар аз ҳисоби такмили савту навоҳои анъанавӣ, дертар – асарҳои муаллифӣ асли ва оркестровкаи классикаи академӣ сохта мешавад.

Ёдовар шудан ба маврид аст, ки чунин академизатсияи ҳатмиву фаврӣ ба муқобилияти тарафдорони суннатҳои миллӣ (этнофорҳо) бармехӯрд.

Қисми зиёиёни советӣ чунин методикаро зухуроти сиёсати давлатии тоталитарӣ мешуморид: «...муҳимтарин дар байни онҳо (амалҳои идеологӣ ва сиёсӣ – Б.Д.) вазиҳои таҳкимбахшӣ ба ягонагии давлатӣ (дар баробари ҷой доштани гуногунрангии минтақавӣ ва этникӣ) аз ҳисоби ташкили соҳаҳои умумидавлатӣ (умумихалқӣ: халқ ба маънои – ҳамаи аҳолии мамлакат; ҳама ягонаанд дар навъи яқсони фарҳангӣ; ҳама як забон доранд, як забон ва як шакли ифодаи мусиқӣ) ва зухуроти санъат мебошад» [9, с. 26].

Агар он замон (оркестрҳо дар солҳои 1933-1938 ташкил дода шуда буданд) ва ҳолати сиёсиро дар ИҶШС ба хотир оварем, кас ба ҳайрат намононад, ки барои пеш бурдани ягонагии фарҳангӣ чораҳои гуногун, ҳатто иқдоми сарқубгарона низ андешида мешуд.

Баъди ба даст овардани Истиқлоли давлатӣ дар ҷумҳуриҳои шуравӣ ивазшавиҳо дар сохтори суннатӣ зерин танқид гузошта шуд.

Пайдоиши гурӯҳҳои созҳои халқӣ идома меёфт, лекин онҳо тибқи методикаи навозандагони дорони таълимоти академӣ, малакаи навозандагӣ дар оркестрҳои созҳои халқии таълимӣ ва мансуб ба маҳалли муайян амалӣ мегардиданд.

Масалан, баъзе оркестрҳои чунин навъро бо нишондоди роҳбарони онҳо дар мисоли Русия дида баромадан мумкин аст (ниг. ба ҷадвали 3):

Номи оркестр	Роҳбари оркестр	Соли таъсисёбӣ	Созҳои истифодашаванда дар оркестр
Оркестри созҳои миллии Тува	Балдан Татьяна Туматовна	1991, Ҷумҳурии Тува, ш. Кизил, Омӯзишгоҳи санъати шаҳри Кизил	игил, дошпулуур, бизанчи, чадаган, хомус, домра, виолончел
Оркестри давлатии созҳои халқии Ногайск	Кудайбердиев Яхя Таймасханович	1994, Ҷумҳурии Доғистон, ноҳияи Ногайск, деҳаи Терекли - Мактеб	домбра, шертер, сирнай, шинъ кобиз, тақилдак, конъирау, сибизги, даулбаз, жинъирдаук, коькирек сирнай, муъйиз, саз сирнай, гитара бас, синтезатор
Оркестри миллии созҳои халқии Ҷумҳурии Башқортостан	Гайзуллин Рамиль Мавлитович, Давлетбаев Линар Талгатович	2002, Ҷумҳурии Башқортостан, ш. Уфа	курай, думбира, қил-қубиз, йатаган, баян, скрипка, домра, контрабас, синтезатор ва ғ.
Оркестри созҳои миллии Олтой	Мерген Тельденев	2005, Ҷумҳурии Олтой, ш. Горно-Алтайск	комус, шоор, иқили, топшуур, жадаган, горловое пение, синтезатор

Ҷадвали 3. Рӯйхати оркестрҳои созҳои халқӣ дар РСФСР [11].

Принсипҳои ташкили оркестрҳо аксаран чунин қарор мегирифтанд:

- ташаббускори фарҳанги халқӣ-созӣ бо дороии таълимоти мусиқии академӣ, асосан, навозандаи шоистаи сози суннатӣ ба раёсати фарҳанг бо пешниҳоди таъсиси гурӯҳ (оркестр)-и созҳои халқӣ мурочиат мекунад;

- дар як қатор маврид ташаббускор дастгирии маънавӣ ва молиявиро сазовор мешуд, қабули ҳайати навозандагонро эълон мекард, репертуари суннатиро барқарор менамуд ва гурӯҳро ба сахна мебаровард;

- оркестри нав ба шарофати фаъолияти самараноки роҳбар баҳои мусбии ВАО ва шунавандагони маҳаллиро ба даст меовард; оркестр ба низоми филармонии бучавӣ (дар мавриди кам – аз сарчашмаҳои ғайридавлатӣ маблағгузорӣ мешуд) ворид гардида фаъолияти консертии мақсаднокро мебурд;

- дар қараёни қор оркестр ба базаи композиторон ва озмоишҳои созшиносон табдил меёфт.

Муқоисаи ҷадвалиҳои боло нишон медиҳад, ки дар баробари наздик будани ҳайати сози, дар онҳо ду хусусияти фарқкунанда аст:

1. Дар ҷадвали 1.3 номгӯи гуногунии хордофонҳои тесситурӣ нест (дар гурӯҳҳои ҷадвали 1.2 ҳаст). Дар ҳайати онҳо танҳо олоти садобарории халқӣ (этникӣ) бидуни ивазшавӣ (аксаран бе хроматизатсия, диатоникӣ) ҷой доранд.

2. Ворид кардани созҳои академӣ ба ҳайати гурӯҳҳои сози ҷадвали 1.3, инчунин электрофонҳо (дар ҳайати гурӯҳҳои сози ҷадвали 1.2 электрофонҳо мавҷуд нест).

Ин аст, якҷанд масъалаҳои асосии назариявӣ ва амалии созшиносии тоҷик то имрӯз.

## РҶҲАТИ АДАБИЁТ

1. Альбедиль, М.Ф. Индийские музыкальные инструменты (по материалам коллекции 2980). / М.Ф. Альбедиль // Образы и знаки в традициях Южной и Юго-Западной Азии. (Сборник МАЭ; т. 61). – Санкт-Петербург: МАЭ РАН, 2015. – С. 51-76.

2. Вертков, К.А. Инструментоведение // Музыкальная энциклопедия в 6 томах / К.А. Вертков. – Москва: Советская Энциклопедия, 1973. – Т. 2. – С. 524-529.

3. Вертков, К.А. Русские народные музыкальные инструменты / К.А. Вертков. – Ленинград: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1975. – 280 с.

4. Вызго, Т.С. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки / Т.С. Вызго. – Москва: Музыка, 1980. – 191 с.

5. Геварт, Ф.О. Руководство к инструментовке / пер. с фр. П.И. Чайковского (1865) / Ф.О. Геварт // Чайковский П.И. ПСС. – Т. III. – Москва: ГМИ, 1961. – С. 11-360.

6. Имханицкий, М.И. Становление струнно-щипковых народных инструментов в России / М.И. Имханицкий. – Москва: РАМ им. Гнесиных, 2008. – 367 с.

7. Карс, А. История оркестровки / А. Карс. Под ред. М.В. Иванова-Борецкого, Н.С. Корндорфа; [Предисл. Н. Корндорфа]. / А.Карс. – Москва: Музыка, 1990. – 302 с.

8. Мальтер, Л.И. Таблицы по инструментоведению / Л.И. Мальтер. – Москва: Музыка, 1966. – 105 с.
9. Мациевский И.В. К проблеме определения понятия «народные музыкальные инструменты» // Русские народные музыкальные инструменты в современной культуре России Всероссийская научно-практическая конференция 30–31 января 2014 года, Санкт-Петербург. – Труды Санкт Петербургского государственного института культуры. – 2015. – Т. 207. – Санкт-Петербург, 2015. – С. 21-30.
10. Мациевский, И.В. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования (к насущным проблемам этноинструментоведения). / И.В. Мациевский. // Актуальные проблемы современной фольклористики. Сост. В. Е. Гусев. – Ленинград: Музыка, 1980. – С. 143–170.
11. Оркестры [Электронный ресурс]. URL: <http://profnationart.ru/orkestry> (дата обращения: 02.11.2019).
12. Попонов, В.Б. Русская народная инструментальная музыка / В.П. Попонов. – Москва: Знание, 1984. – 112 с.
13. Чэнь, Сицзэ. Становление профессии дирижёра в Китае: влияние российской школы, обретение самобытности: дисс. канд. иск.: 17.00.02 / Чэнь Сицзэ. – Москва, 2021. – 167 с.
14. Штокман, Э. Исследование народных музыкальных инструментов Европы и их описание в многотомном справочнике (Handbuch). / Э. Штокман // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Часть I. – Москва: Сов. композитор, 1987. – С. 39-55.
15. Hornbostel E.M.von, Sachs C. Systematik der musikenstrumenten. – Zeitschrift fur Ethnologie XLVI, 1914. – 553 p.
16. MIMO – Musical Instrument Museums Online [Электронный ресурс]. URL: [http://mart-museum.ru/mart\\_interview/mimo\\_instruments\\_online/](http://mart-museum.ru/mart_interview/mimo_instruments_online/) (дата обращения: 21.02.2018).
17. Sachs, C. The history of musical instruments. – New York, W.W. Norton & Co, 1940. – 505 p.

## ХУСУСИЯТҲОИ КОМПОЗИТСИОНИИ МУСИҚИИ СУННАТИИ СОЗИИ КУЛОБӢ

Абдуллозода Эмомалӣ Асадулло,  
омӯзгори калони кафедраи таърих ва назарияи муסיқӣ

Муסיқии анъанавии минтақаи Кулоб дар давраи муосир рушди хеле устувор дорад. Он аз дигар забонҳо (лаҳҷаҳо)-и анъанавии муסיқии тоҷикӣ бо асоси зарбӣ ва оҳангӣ-интонатсионӣ фарқ мекунад. Устодон асбобҳои муסיқиро ба забони муסיқии маҳаллӣ мутобиқ мекунанд ва онҳоро воситаи асосии ифодаи забони муסיқӣ мешуморанд. Сокинони минтақа ба муסיқии созӣ муносибати хеле ҷиддӣ зоҳир мекунанд. Дар мақола таҳлил бар асоси чор асари муסיқӣ иҷро шудааст, ки ҳар кадоме бо ҳалли композитсионии худ фарқкунанда аст.

## КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ КУЛЯБСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Абдуллозода Эмомали Асадулло,  
старший преподаватель кафедры истории и теории музыки

Традиционная музыка Кулябской области в современную эпоху развивается очень стабильно. Она отличается от других традиционных таджикских музыкальных языков (диалектов) ритмикой и мелодико-интонационной основой. Мастера-изготовители адаптируют музыкальные инструменты к местному музыкальному языку. Они считают их основными средствами выражения музыкального языка (диалекта). Отношение жителей региона к инструментальной музыке весьма серьезно. В статье анализируются четыре музыкальных произведения, отличающихся различным композиционным решением.

## COMPOSITIONAL SPECIFICITIES TRADITIONAL INSTRUMENTAL CULOBIAN MUSIC

Abdullozoda Emomali Asadullo,  
Senior Lecturer, Department of Music History and Theory

The traditional music of the Kulob region has developed very steadily in the modern era. It differs from other traditional Tajik musical languages (dialects) by its rhythmic and melodic-intonational foundations. Master makers adapt musical instruments to the local musical language, considering them the primary means of expressing the musical language. The region's residents have a very strong commitment to instrumental music. This article analyzes four musical works, each distinguished by their compositional solutions.

**Калидвожаҳо:** найбазм, найрез, мусиқии суннати минтақаи Кулоб, фалакхонӣ, мактаби авлодӣ, думбра, созтарошӣ, навозандагӣ.

**Ключевые слова:** найбазм, найрез, традиционная музыка Кулябского региона, фалакхони, родовая школа, думбра, изготовление музыкальных инструментов, инструментальное исполнительство.

**Keywords:** naybazzm, nayrez, traditional music of the Kulob region, falakhoni, tribal school, dumbra, instrument making, musicianship.

Мақолаи мазкур ба яке аз мавзӯҳои камтаҳқиқи мусиқии суннати тоҷик тааллуқ дорад. Мусиқии суннати соӣ дар умум ва мусиқии суннати соии як минтақа, аз ҷумла, мавзӯи махсуси ягон таҳқиқот то ҳол интиҳоб нагардидааст. Ва мусиқии суннати соии минтақаи Кулоб дар ин ҷараён истисно нест. Барои пайдо кардани тасаввуроти мусиқии соии минтақаи Кулоб таҳлили якҷанд намунаи онро дар мақола меоварем. Интиҳоби асарҳо дар мақола хеле маҳдуд аст. Зеро ки мақсади мақолаи мазкур бо таҳлили пурра ва мукамал дар ягон маврид алоқаманд нест. Дар он танҳо мақсади шиносоии нахуст гузошта шудааст. Бино бар ин, мо оғаҳона мисолҳои мураккаби мусиқии соии кулобиро нагирифтаем. Аз овардани мисоли фалаки соӣ низ оғаҳона даст кашидаем. Таҳлили эргономикии созҳои мусиқиро дар як мақолаи қаблӣ дида баромада будем [13, с. 5; 14, с. 57-75]. Ин ҷо танҳо хотиррасон мекунем, ки ҷӯри асосии созҳои минтақаи Кулоб квартаӣ аст. Танҳо ғичаки гирд ду ҳел ҷӯр мешавад: квартаӣ ва квинтаӣ.

Чӣ тавре ки аён мегардад, ҳар як навозандаи суннатӣ ҳамзамон бо эҷоди мусиқӣ низ машғул мешавад. Бино бар ин, мо кӯшидем, ки ба ҳайси мисолҳо нахусттаҳлили асарҳои худи навозандагон-бастакоронро дар мақола биоварем. Асарҳоеро, ки ба мақола фаро гирифта шудаанд, жанри фолклорӣ номида наметавонем, зеро ки онҳо махсули эҷоди устодони соҳибмактабу соҳибуслугии минтақаи Кулоб мебошанд (1), муаллифӣ ҳастанд (2), бо риояи услуби шаклсозии суннати касбӣ сохта шудаанд (3). Муаллифони онҳо устодони барҷастаанд, ки бо сатҳи баланди маҳорати касбӣ маъруфу машҳур гаштаанд.

Таҳлили асарҳои суннати соии минтақаи Кулобро аз асарҳои устодон Достӣ Орзуев, Рустами Абдурахим, Баҳром Қодиров дар ин мақола дида мебароем.

Асари мусиқии «Хусни Йол» – асари соии устод Достӣ Орзуев мебошад. Мазмунан он ба зодгоҳи муаллиф бахшида шудааст. Устод Достӣ Орзуев онро барои ғичак эҷод кардааст<sup>12</sup>. Имрӯз асар дар иҷрои муаллиф дар сабти аудиоӣ мафҳуз аст<sup>13</sup>. Нишон додани макони пайдоиш дар унвони асари мусиқӣ яке аз суннатҳои мусиқии тоҷик мебошад. Ҷараёни шаклсозии асар хеле равшану одӣ қарор мегирад. Асар аз бандҳои оҳангии муназзам иборат аст. Байни бандҳои оҳангбандакҳо ҷойгир шудаанд. Функсияи ин оҳангбандакҳо таъмин намудани пайвастагӣ байни бандҳои оҳанг мебошад.

---

12. Йол – деҳаи баландкӯҳест воқеъ дар ҷамоати деҳоти Нуриддин Маҳмудови ноҳияи Шамсиддин Шохин.

13. Ин сабтро мо аз бойгонии оилавии Орзуевҳо (имрӯз бойгонии шахсии Ҳофизи халқии Тоҷикистон Гулҷеҳра Содикова) дастрас намуда, онро барои истифода ба китобхонаи электронии Консерватория супоридем.



Дар тули асар ин функция хеле устувор аст. Бо калон шудани ҳаҷми хатҳои тоқ, ҳаҷми хатҳои чуфт ҳам иваз мешавад. Ҳар дафъа байни хатҳои тоқу чуфт оҳангбандак чойгир шуда, таносубиятро ҳифз менамояд. Дар ин чараён бандҳои нухум ва даҳум истисноанд. Омили чунин вазъ дар он аст, ки банди 9 ва 10 ба нуқтаи баландтарини авҷи асар (аввали банди 9) ва фароварди асар (банди 10) рост омадааст:



Мисоли 5. Фароварди асар

Аз ин рӯ, авҷ якбора ба фаровард мегузарад. Оҳангбандак дар чараёни асар функцияи ниғаҳдорӣ ва устуворгардонии аслпарда ( $a^1$ ) - ро дорад. Асари «Хусни Йол» дар қолабзарби *равона* омадааст. Ин қолабзарби машҳурест, ки дар минтақаи Кулоб васеъ истифода мешавад:



Мисоли 6. Зарби равона

Асари устод **Рустами Абдурахим «Уфари дуторӣ»** дар жанри мусиқии дуторӣ машҳур аст. Дар минтақаи Кулоб, ҳарчанде анъанаи жанриро мусиқии дуторӣ номанд ҳам, чунин асарҳоро дар сози думбра менавозанд. Шояд чунин қарор гирифтани ин аз он аст, ки номи дигари сози «думбра» – «дутор» аст. Бояд гуфт, ки мусиқии дутории кулобиён хеле беканор аст. Зеро ки сорзи думбра – сози дӯстдоштаи аҳоли буда, хусусиятҳои конструктивии он хеле сода, садои он – хеле дилрабо мебошад. Дар ҳар як хонавода сози думбра ҷо дорад.

Асари устод Рустами Абдурахим дар зарби *уфари суст* асос меёбад:



Мисоли 7. Зарби уфари суст

Дар минтақаи Кулоб зимни чунин зарб рақсҳои занона ва мардона иҷро карда мешаванд. Асари мазкур аз ҳашт банди оҳангӣ иборат аст. Ҳар яки банди он дар асар функцияи мушаххасро иҷро менамоянд. Бандҳои оҳангии асар чорхатӣ мебошанд. Тибқи ҷӯри дутор оҳанг бо ҳамовозҳои кварта ва квинтаҳо баён гаштааст. Маълум аст, ки дар амалияи мусиқӣ дутору думбра ҳамеша тавассути ҳамсадоҳои квартаи квинта садо медиҳад.

Хати аввал дар тетраҳорди  $b^1 - h^1 - c^2 - d^2$  бо сохтори  $\frac{1}{2} - \frac{1}{2} - 1$  ва тақяпардаи  $h^1$  омадааст:



Мисоли 8. Хати аввал

Хати дуом такрори он аст. Хатҳои сеюм ва чорум бошад дар пентахорди  $b^1 - h^1 - c^2 - d^2 - e^2$  бо сохтори  $\frac{1}{2} - \frac{1}{2} - 1 - 1$  бо нигоҳдошти тақяпардаи  $h^1$  омадааст.

Банди дуом миёнхати асар буда, диапазони садоиро хеле васеъ менамояд:



Мисоли 9. Хати аввали банди дуом

Он дар регистри баландтар садо дода, воқеан дар тетрахорди  $fis^2 - g^2 - a^2 - h^2 - cis^3$  ҷойгир мешавад. Банди дуом функцияи нимаҷро иҷро мекунад. Ҳамзамон ба хайси ҳамовозҳои устувориҳои лаҳнӣ ҳамовозаи  $fis^1 - h^1$  истифода бурда шудааст. Ин аз он шаҳодат медиҳад, ки дар асари худ навозанда ва бастакори моҳир Рустами Абдурахим суннати мусиқии таҷҷоиро хеле хуб истифода бурдааст. Ҳамовозаи  $fis^1 - h^1$  ҳамовозаи асоспардаи банди дуом  $fis^2$  мебошад:



Мисоли 10. Хати дуоми банди дуом

Агар инро аз ҷиҳати лаҳни умумии асар гирем, лаҳни асар  $h$ -фригӣ аст. Барои ин лаҳн тетрахорди номбурда тетрахорди болоии он маҳсуб меёбад. Тақяпардаи он ( $fis^2$ ) дараҷаи панҷуми ин лаҳн аст.

Банди сеюм – фароварди нимаҷро аст. Бино бар ин, самти оҳангии он дар умум поёнраванда буда, тобишҳои лаҳни  $h$ -фригӣ ҷой доранд. Дар баёни оҳанг унсурҳои секвенсионӣ мушоҳида карда мешаванд:



Мисоли 11. Хатҳои якум ва дуоми банди сеюм

Хатҳои сеюм ва чоруми банди сеюм такрори хатҳои аввали он мебошанд.

Ду хати аввали банди чорум функцияи устуворгардонии асоспардаро доранд. Ин ду хат дар трихорди поёнии лаҳни  $h$ -фригӣ асос ёфта, дараҷаи воридии поёнии лаҳниро низ ҷалб намудааст. Дар натиҷа трихорд ба тетрахорд табдил ёфтааст. Хатҳои сеюм ва чорум дар тетрахорди поёнии  $h$ -фригӣ қарор гирифтааст, ки бо ҷалби дараҷаи воридии поёнии он ( $ais^1$ ) ба пентахорди дорой сохтори  $\frac{1}{2} - \frac{1}{2} - 1 - 1$  табдил ёфтааст.

Банди панҷуми асар функцияи авҷро иҷро мекунад. Дар он оҳанг дар тетрахорди болоии  $h$ -фригӣ қарор ёфтааст ва тақяпардаи асосии он  $fis^2$  мебошад:



Мисоли 12. Банди панҷум

Банди шашуми асар ибтидои фаровард аст:



Мисоли 13. Банди шашум

Асоси дараҷоти онро  $ais^1 - h^1 - c^2 - d^2 - e^2$  дар дуум ва пентахорди  $d^2 - e^2 - fis^2 - g^2 - a^2$  дар хати якум ташкил додааст. Ба ҳайси тақияпардаҳо  $d^2$  ва  $h^1$  омадаанд. Хатҳои якум ва дуум такроран омада хатҳои сеюм ва чоруми банди шашро ташкил додаанд.

Бандҳои ҳафтум ва ҳаштуми асар функсияи coda-ро бозидаанд. Дар он бори охири хусусиятҳои лаҳнии асар нишон дода шудааст. Асари «Уфари дуторӣ» бо ҳамовозии  $fis^1 - h^1$  анҷом ёфтааст, ки он ҳамовозии асоспардаи h-фригӣ мебошад:



Мисоли 14. Банди ҳаштум (кода)

**Найбазм ва найрез** – аз дастовардҳои мусиқии минтақаи Кулоб ба шумор мераванд. Дар фарҳанги мусиқии минтақа асарҳои ҳастанд, ки танҳо бо най иҷро карда мешаванд. Ин маънои онро дорад, ки як сози мусиқӣ иқтидор дорад маросими калонро танҳо бигзаронад. Албатта, дар чунин маврид сози мусиқӣ кулли имконоти садоӣ ва техникаи ҳешро ифода менамояд.

Дар амалияи мусиқӣ чунин падидаҳо бо номҳои *найрез* ва *найбазм* маълуманд. Ин жанрҳои мустақиланд, ки зимни найнавозӣ ташаккул ёфтаанд. Умумияти ин жанрҳо дар он аст, ки ҳарду бо найи якка навохта мешаванд. Лекин *найрез* ва *найбазм* мафҳумҳои маълуманд, ки падидаҳои гуногунро ифода мекунанд.

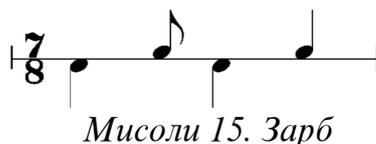
*Найрез* гуфта он жанрро мегӯянд, ки бо найи якка навохта шуда, бо услуби озод (бидуни қолабзарб) иҷро мегардад. *Найрез* ҳамчун жанри мустақил хеле васеъ густариш ёфтааст [12, с. 78-79].

Зимни Фалак найрез дар ду маврид истифода бурда мешавад. Дар шакли найрез Фалаки Даштӣ метавонад иҷро шавад. Дар ин маврид он асари мустақил аст. Дар шакли силсилавии Фалак – Фалаки Роғӣ, одатан қисми аввали он – *шаҳд*

дар шакли найрез ичро мегардад. Дар ин маврид он қисми асари силсилавиств. Ба маънои васеъ мафҳуми найрез маънои «услуги баён» ва ё «услуги навозандагӣ»-ро пайдо мекунад.

Падидаи *найбазм* ҳамеша асоси рақсӣ дорад. Бино бар ин, дар он ба най сози зарбӣ ҳамроҳӣ мекунад. Дар он як ё ду се асбоби зарбӣ метавонад иштирок кунад. Одатан дар найбазм сози най ва таблак ё дойра ё даф истифода мешаванд. Аз ин рӯ, найбазм ҳамеша дорои қолабзарб аст. Инчунин, дар найбазм асбобҳои тории мизробӣ ва камонӣ ҳамроҳ шуда метавонанд. Вале функцияи ин созҳо ҳамеша такнавозист. Хусусияти найбазм он аст, ки ба ҳайси сози асосӣ танҳо най баромад мекунад. Вобаста ба хоҳиши навозанда найбазм дар шакли асарҳои якқисма ё силсилави ичро карда мешавад. Бо сабаби он ки тибқи суннатҳои мусиқии Кулоб ва умумифарҳангии тоҷик, найнавозӣ касби мардона аст, найбазмро ҳам мардон менавозанд. Лекин дар ин маврид хусусияти дигари он низ устувор аст: найбазмро ҳамеша як найнавоз менавозад.

Найбазми ба ҳайси мисол интихобгардида дар вазни ҳафтзарбай бар қолабзарби зерин асос ёфтааст:



Мисоли 15. Зарб

Дар амалияи мусиқӣ унвони он «зарб» аст.

Найбазм дар якҷанд оҳанги гуногун асос меёбад. Бино бар ин, найбазмро асари силсилави муайян кардан мумкин аст. Мисоли найбазми интихоб шуда ҷаҳор навозишро дар бар гирифтааст. Хусусияти ин силсила дар он аст, ки ҳамаи қисмҳои он дар як қолаби зарбӣ асос меёбанд. Дар мисоли интихобӣ ин қолаб «зарб» аст. Тавре ҷайд шуд, дар анъанаи мусиқии суннатӣ онро «зарб» меноманд.

Қисми якум аз ҳашт хати оҳангии ҷаҳормизона иборат аст:



Мисоли 16. Оҳанги қисми якум

Ин қисм ду банди композитсиониро дар бар мегирад. Банди якум аз чор хат иборат буда, сохтори зеринро дорад:  $a^1 b b$ . Банди дуюм низ чор хатро дар бар гирифта, дорои сохтори зерин аст:  $aacc$ . Дар ин бандҳо хатҳои якум, дуюм, панҷум ва шашум, яъне ду хати аввали ҳарду банд бо нотаи  $d^2$  ва хатҳои сеюм, чорум, ҳафтум ва ҳаштум – бо  $a^1$  ба анҷом мерасанд. Дар ҳарду маврид ин нотаҳо ба ҳайси асоспардаи хат ва нотаи  $a^1$  ба ҳайси аслпардаи асар омадааст.

Қисми дуюм. Он аз даҳ хати оҳангӣ иборат аст. Ҳар як хати оҳангӣ ҷаҳор мизона аст. Банди аввал сохтори  $aabb$ -ро бо асоспардаи  $h^1$  омадааст. Банди дуюм аз авҷ сар мешаваду бо фаромад анҷом меёбад. Дар авҷ ҳаҷми бандҳо дарозтар мешаванд. Ба авҷ ду хати оҳангӣ дохил аст. Дар хати якум (с) ба ҳайси асоспарда нотаи  $d^2$  омадааст:



Мисоли 17. Оҳанги қисми дујум

Хати дујум оҳангро ба асоспардаи  $h^1$  меоварад. Ва он то хати ҳаштум ҳукмрон мешавад. Сониян, дар хатҳои 9 ва 10 ба ҳайси асоспарда нотаи  $a^1$  меояд.

Қисми сеюм даҳ хати оҳангиро дар бар гирифтааст. Оҳанги асосии он чунин аст:



Мисоли 18. Қисми сеюм

Ин хатҳо ба ду банди оҳангӣ ворид гардидаанд. Сохтори онҳо чунин аст:

банди якум:  $a b b^1 c^1$

банди дујум:  $a^1 b b c^2 c^3$

Ба ҳайси асоспардаи хатҳои банди якум  $c^2, d^2$  ва  $a^1$  ва ба ҳайси асоспардаи хатҳои банди дујум  $c^2$  ва  $a^1$  омадаанд. Аслпардаи ин қисм  $a$  (ля) мебошад.

Қисми чаҳорум. Хатҳои ин қисми ҳаҷман чаҳормизонаанд. Он ҳамагӣ чордах хатро дар бар мегирад. Асоси оҳангии қисмро ду хат ташкил медиҳад:



Мисоли 19. Оҳанги асосӣ (қисми IV).

Сохтори қисм се бандро дар бар гирифтааст:

банди якум:  $a a a a$ ;

банди дујум:  $b b a a a a$ ;

банди сеюм:  $b b b c$ .

Ҳамин тавр, найбазм жанрест, ки онро найи якка бо такнавозии зарбӣ иҷро мекунад. Он шакли силсилави дорад. Дар мисоли ин мақола найбазм силсилаи чаҳорқисма аст. Тавре дар боло қайд шуд, ҳамаи чаҳор қисми он дар як қолаби зарбӣ асос меёбад. Фарқияти истифодаи зарб дар раванди қисмҳои таркибӣ дар суръати гуногуни қисмҳо дида мешавад. Дар ҷараёни силсила суръати ҳар як қисм аз пешина зудтар аст.

Сохтори қисмҳои таркибии найбазм на кам аз ду банди оҳангиро дар бар гирифтаанд. Дар найбазми таҳлилгардида оҳангҳо бо асоспардаҳои нотаҳои  $d^2, h^1$  ва  $c^2$  омадаанд. Вале аслпардаи онҳо нотаи  $a^1$  мебошад.

Асари «Духтари деҳотӣ», дар мусиқии суннатии сози хеле маъруф аст. Муаллифи он гумшуда ҳисобида мешавад. Он дар иҷрои думбранавози машҳури чирадаст, Ҳунарпешаи шоистаи Тоҷикистон Баҳром Қодиров (с.т. 1972) ранги навро пайдо кардааст. Маълум аст, ки дар суннатҳои амалияи мусиқӣ ҳар як

навозанда, ки ба дараҷаи устодӣ расидааст, ҳуқуқ пайдо мекунад, ба асар навоариҳо дарорад.

Вазни он ҳафтзарбай буда, қолабзарби он аз зумраи зарбҳои хоссаи кулобӣ мебошад. Дар амалияи мусиқии Кулоб онро *зарб* меноманд [9, с. 399]. Дар асари «Духтари деҳотӣ» он чунин шаклро дорад:



Мисоли 20. Қолаби зарб

Сохтори асар ҳафт банди оҳанги дар бар мегирад. Ҳар як банди оҳанг аз хатҳои кӯтоҳи чормизона иборат аст.

Асари мазкур ҳамагӣ аз 34 хати оҳангӣ иборат аст. Хусусияти ин хатҳо бо дараҷоти тетраҳордӣ ҳар як вобаста аст. Хатҳо шаш банди композитсиониро ташкил кардаанд:

Шумораи тартибӣ	сохтор	миқдори хат
Банди якум	a b a b	чаҳорто
Банди дуюм	c b c b a b	шашто
Банди сеюм	d d <sup>1</sup> f b	чаҳорто
Банди чаҳорум	c b c <sup>1</sup> b a b	шашто
Банди панҷум	a b c b c b	шашто
Банди шашум	d d <sup>1</sup> f b	чаҳорто

Мисоли 21. Бандҳои композитсионӣ

Байни хатҳо – a, b, c, d, f – ҳама такроршавандаанд. Вале дараҷаи такрор гуногун аст. Хусусияти композитсияи асари «Духтари деҳотӣ» дар он аст, ки бандҳои он ҳамрадифанд. Радифро дар ҷараёни композитсионӣ хати b ташкил кардааст.

Функсияи бандҳо дар композитсия гуногун аст. Онҳо вазифаҳои *сархат*, *миёнхат*, *авҷ*, *фароварди аввал* ва такрори он – *фароварди охири*-ро иҷро кардаанд. Аслпардаи асар  $cis^2$  мебошад, ки он дар ҳамаи бандҳои b вазифаи асоспардаро ва дар асар вазифаи аслпардаро иҷро намудааст.

Аз чунин таҳлили кӯтоҳи асарҳои мусиқӣ бармеояд, ки сохтори композитсионии асарҳои созии минтақаи Кулоб хеле серранг аст. Албатта, фарогирии асарҳои сершумор дар як мақола имконнопазир аст. Вале аз таҳлилҳои мухтасари асарҳои интихобии мақола аён мешавад, ки мусиқии созии кулобӣ гуногунрангу ғановатманд аст. Санъати навозандагӣ дар минтақаи Кулоб дар ҳар давраи замон устувор будааст. Ва ниҳоят, он бавучудоварандаи жанрҳои муайян гаштааст. Хусусияти навозандагии кулобӣ ҳатто дар он дида мешавад, ки тавоноии гузаронидани баъзе, ки иштироки гурӯҳии одамонро дар назар дорад, бо як сози мусиқӣ раво мебинад. Инро ҳам метавон ба ҳайси яке аз хусусиятҳои мусиқии суннатии ин минтақа донист.

Ин хулосаи кӯтоҳест, ки таҳлили асарҳои мазкур аён намуд. Албатта, дар пажӯҳиши паҳлуҳо, хусусиятҳо ва нозуқиҳои мусиқии суннатии созии мардуми Кулоб ин мақола яке аз катраҳост. Умед аст, ки идомаи пажӯҳиши он ба хулосаҳои пурра ва мукамал мерасонад.

### РҶҲАТИ АДАБИЁТ

1. Азизи, Ф. Маком и Фалак как явления профессионального традиционного музыкального творчества таджиков / Ф. Азизи. – Душанбе: «Адиб». – 2009. – 398 с.
2. Азизова, Ф. Феномен фалака в традиционной таджикской музыке начала XXI века / Ф. Азизова // *Аз таърихи Кулоби қадим. Маҷмуаи мақолот. Мураттиб А. Шарипов.* – Душанбе: Институти таърих, бостоншиносӣ ва мардумшиносӣ ба номи А. Дониш. – 2006. – С. 294-316.
3. Азизӣ, Ф., Каримов С. Услубҳои суннатии омӯзиш: пажӯҳиш ва истифода. – Душанбе: «Адиб» / Ф. Азизӣ. – 2013. – 92 с.
4. Азизӣ, Ф.А., Каримов С.С. Фалакхонӣ. Барн. Таълимӣ / Ф.А. Азизӣ, С.С. Каримов. – Душанбе, 2014. – 31 с.
5. Асафьев, Б.В. О народной музыке. Сост. И. Земцовский, А. Кунанбаева / Б.В. Асафьев. – Ленинград: «Музыка», 1987. – 248 с.
6. Донишномаи фарҳанги мардуми тоҷик. – Душанбе: «СИЭМТ». – Ҷилди I. – 2015. – 668 с. Ҷилди II. – 2017. – 760 с.
7. Одинаев, Солеҳ. Таблакнавозӣ. Барн. Таълимӣ / Солеҳ Одинаев. – Душанбе. – 2017. – 10 с.
8. Санъати мусиқии Кӯлоб. Маҷмуаи нотавӣ. Дар 2 ҷилд. – Душанбе: «Адиб». – Ҷ. I. – 2013. – 192с.; Ҷ. II. – 2015 – 240с.
9. Фалак. Китоби дарсии амалӣ. Мураттиб: С. Каримов. – Душанбе: «ЭР-граф» 2019. – 400 с.
10. Фалак ва анъанаҳои бадеии мардумони Осиёи Марказӣ. Маводи Симп. байналмилалӣ. – Душанбе, – 2004. – 220с.
11. Фалак. Буклет. Мураттиб: Ф.А. Азизова. Бахшида ба 2700-солагии Кӯлоб. – Кӯлоб, 2006. – 32 с.
12. Эмомалӣ, Асадулло. Аз найрез то найбазм / // *Музыкальное искусство XXI века: проблемы и решения.* – Ташкент, 2018. – 187с.
13. Эмомалӣ Асадулло. Мусиқии суннатии созии Кулоб. Рисолаи хатм (бакалавр). Дастнавис. – Душанбе: Консерваторияи миллии Тоҷикистон ба номи Т. Сатторов, 2018. – 92 с.
14. Эмомалӣ Абдуллозода. Созҳои хоссаи мусиқии минтақаи Кулоб. // *Мутриб. Маҷаллаи илмӣ Консерваторияи миллии Тоҷикистон ба номи Т.Сатторов.* – 2022, №2. – С.57 – 75.
15. Энциклопедияи адабиёт ва санъати тоҷик. Дар се ҷилд. I – Душанбе.– 1988. – 544с.; II. – 1989. – 560с.; III.. – 2004. – 524с.

**САҲИФАҲОИ ҶАЗЗОБ АЗ ТАЪРИХИ ПОЛИФОНИЯ:  
АЗ ПОЛИФОНИЯИ ИБТИДОИИ ҚАДИМ ТО ПОЛИФОНИЯИ  
МУОСИРИ КОМПОЗИТОРОНИ ТОҶИК**

**Бахтиёр Убайдзода, докторанти PhD  
Роҳбари илмӣ Ф.А. Азизӣ, д.и.с., профессор**

Полифония аз давраҳои бостонӣ то кунун роҳи таърихии қадимро аз сар гузаронидааст. Ин роҳи тӯлонии ташаккул буд. Падидаи «полифония» дар мусиқӣ бо фарҳанги мусиқии масеҳӣ вобаста аст. Дар тӯли асрҳои ҳазорсолаи якуми мелодӣ дар Аврупо танҳо мусиқии монодӣ ҳукмфармо буд. Сароиши хосаеро, ки ба навъи бисёровоза тааллуқ медонистанд, сароиши *антифонӣ*, *бурдонӣ* ва *гетерофонӣ* буд. Ҳар се наъи номбурда, ҳамчун навъҳои гузариши байни мусиқии монодӣ ва бисёровоза шинохта шудаанд. Муҳаққиқон аввалин сабти нотавии асарҳои бисёровоза, ки дар таърихи мусиқии ҷаҳонӣ ҳамчун *полифонияи ибтидоӣ* шинохта мешавад, ба асри IX тааллуқ медонанд. Муҳаққиқон таърихи полифонияро ба шаш давра ҷудо кардаанд: 1) полифонияи *асримёнагӣ* – *гетерофония* (асрҳои IX-XIV), 2) полифонияи *хати қатъӣ* ё *давраи Эҳё* (асрҳои XV- XVI), 3) полифонияи *давраи Барокко* (асри XVII – нимаи аввали асри XVIII), 4) полифонияи *давраи Класситизм* (нимаи дуҷуми асри XVIII – ибтидои асри XIX), 5) полифонияи *давраи Романтизм* (асри XIX – ибтидои асри XX), 6) полифонияи асри XX (аз асри XX то имрӯз). Чунин даврабандии таърихӣ аз он шаҳодат медиҳад, ки инкишофи таърихии полифония, якранг набуд. Ҳар давра бо хусусиятҳои худ фарқкунанда аст. Полифонияи муосири композиторони тоҷик – як саҳифаи навест дар ин таърих.

**ИНТЕРЕСНЫЕ СТРАНИЦЫ ИЗ ИСТОРИИ ПОЛИФОНИИ:  
ОТ ДРЕВНЕЙ ПРИМИТИВНОЙ ПОЛИФОНИИ ДО СОВРЕМЕННОЙ  
ПОЛИФОНИИ ТАДЖИКСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

**Бахтиёр Убайдзода, докторант PhD  
Науч. рук.: Ф.А. Азизи, доктор искусствоведения, профессор**

Полифония прошла древний исторический путь с древнейших времен до наших дней. Это был долгий путь в процессе развитие. Явление «полифонии» в музыке связано с христианской музыкальной культурой. На протяжении веков первого тысячелетия нашей эры в Европе господствовала только монодическая музыка. К полифоническому типу относили особую песню: антифоническую, бардоническую и гетерофонную. Все три упомянутых типа признаны переходными типами между монофонической и полифонической музыкой. Исследователи полагают, что первая в истории мировой музыки нотная запись многоголосных произведений, известная как ранняя полифония, относится к IX веку. Исследователи разделили историю полифонии на шесть периодов: 1) средневековое многоголосие - гетерофония (9-14 вв.), 2) строгая линейная полифония или ренессанс (15-16 вв.), 3) барочная полифония (17 в. - первая половина XVIII век). 4)

полифония периода классицизма (вторая половина 18 века - начало 19 века), 5) полифония периода романтизма (19 век - начало 20 века), 6) полифония 20 век (от 20 века до наших дней). Такая историческая периодизация указывает на то, что историческое развитие полифонии не было однородным. Каждый период индивидуален и имеет свои особенности. Современная полифония таджикских композиторов — это новая страница в этой истории.

### INTERESTING PAGES FROM THE HISTORY OF POLYPHONY: FROM ANCIENT PRIMITIVE POLYPHONY TO THE MODERN POLYPHONY OF TAJIK COMPOSERS

**Bakhtiyor Ubaydzoda, doctoral student PhD**  
**Scientific supervisor – F.A. Azizi, Doctor of Sciences, Professor**

Polyphony has experienced an ancient historical path from ancient times until now. It's been a long road in the making. The phenomenon of «polyphony» in music is related to Christian music culture. During the centuries of the first millennium AD, only monodic music dominated in Europe. A special song that was considered to belong to the polyphonic type was antiphonic, bardonic and heterophonic song. All three mentioned types are recognized as transitional types between monophonic and polyphonic music. Researchers believe that the first notational recording of multi-voice works, known as early polyphony in the history of world music, dates back to the 9th century. Researchers have divided the history of polyphony into six periods: 1) medieval polyphony - heterophony (9th-14th centuries), 2) strict line polyphony or Renaissance (15th-16th centuries), 3) Baroque polyphony (17th century - the first half of the 18th century). 4) polyphony of the Classicism period (second half of the 18th century - the beginning of the 19th century), 5) polyphony of the Romantic period (the 19th century - the beginning of the 20th century), 6) polyphony of the 20th century (from the 20th century to the present day). Such historical periodization indicates that the historical development of polyphony was not uniform. Each period is different with its own characteristics. The modern polyphony of Tajik composers is a new page in this history.

**Калидвожаҳо:** антифонӣ, бурдонӣ, гетерофонӣ, фуга, инвенсия, фугетта, фугато, канон, кондукт, гимел, мотет.

**Ключевые слова:** антифонный, бурдонӣ, гетерофонный, фуга, инвенция, фугетта, фугато, канон, кондукт, гимел, мотет.

**Keywords:** antiphonic, conductor, heterophonic, fugue, invention, fugetta, fugato, canon, conduct, gimel, motet.

Полифония аз давраҳои бостонӣ то кунун роҳи таърихӣ қадимро аз сар гузаронидааст. Ин роҳи тӯлонии ташаккул буд. Падидаи «полифония» дар музикӣ бо фарҳанги музикӣ масеҳӣ вобаста аст. Аммо бояд қайд кард, ки дар қарнҳои аввал ва дуҷуми мелодӣ калисои масеҳӣ ханӯз дорои фарҳанги мустақили музикӣ худ набуд [1, с. 162]. Аз ин рӯ, бинобар табиғи мазҳаби ҳеш, он заминаи музикавии худро аз фарҳанги музикӣ бостонии Яхуди Юнон гирифт. Агар фарҳанги музикӣ яхуд заминаи оҳангҳои мазҳабӣ ва расмии калисо ро таъмин карда бошад, фарҳанги Юнони бостон илмӣ-

назариявияшро [1, с. 162]. Бояд қайд кард, ки дар тӯли асрҳои ҳазорсолаи якуми мелодӣ дар Аврупо танҳо мусиқии монодӣ ҳукмфармо буд. Сароиши хосаеро, ки ба навъи бисёровоза тааллуқ медонанд, сароиши *антифонӣ* буд. Албатта ин мансубият шартӣ аст, чунки сароиши *антифонӣ* пайхамии ду хорро дар назар дорад.

Шакли дуҷуми бисёровоза дертар пайдо шудааст, ки унвони он сароиши *бурдонӣ* аст. Маънои он дар асоси садои идомадиханда суруданро дорад.

Сеюмин шакли бисёровоза *гетерофонӣ* мебошад. Ин сароишест бо дороии сароиши зеровозӣ.

Ҳар се наъи номбурда (*антифонӣ*, *бурдонӣ*, *гетерофонӣ*), ҳамчун навъҳои гузариши байни мусиқии монодӣ ва бисёровоза шинохта шудаанд.

Муҳаққиқон аввалин сабти нотавии асарҳои бисёровоза, ки дар таърихи мусиқии ҷаҳонӣ ҳамчун *полифонияи ибтидоӣ* шинохта мешавад, ба асри IX тааллуқ медонанд [3, с. 11]. Бинобар он, ки дар ин давра сабти муайяни мусиқӣ вучуд надошт, омӯзиш танҳо бо услуби *аз даҳон ба даҳон* таълим дода мешуд. Пас аз он, ки роҳиб (монах) Гвидо Д'Аретсо (990-1050) дар аввали асри XI сабти ибтидоии мусиқиро ихтироъ карду ба ҷаҳон пешниҳод намуд, мусиқӣ аз он дам рӯйи хат навишта шуд [1, с. 8].



Нотаҳои Гвидо Д'Аретсо  
чунин маънидод мешаванд:

Do – Dominus – Худо;  
Re – rerum – материя;  
Mi – miraculum – муъҷиза;  
Fa – familias planetarium – ҳафт сайёра;  
Sol – solis – офтоб;  
La – lactea via – роҳи қаҳқашон;  
Si – siderae – осмон.



Расми 1. Гвидо Д'Аретсо. Шарҳи нотаҳо.

Ин боис гардид, ки сурудҳои ба хотирмондаи машхури асри IX-X аз тарафи мутахассисон сабт шаванд. Феълан аз асарҳои бисёровозае, ки то асри IX навишта шудаанд, то имрӯз нишонае боқӣ намондааст. Дар бораи онҳо, танҳо гуфтаҳои адабиётҳо вучуд дорад [3, с. 11]. Бинобар ин, таърихи полифонияро аз аввалин дастхат, ки ба асри IX тааллуқ дорад, оғоз мекунанд. Муҳаққиқон таърихи полифонияро ба шаш давра ҷудо кардаанд [2, с. 21]:

1. полифонияи *асримёнӣ* – *гетерофония* (асрҳои IX-XIV);
2. полифонияи *хати қатъӣ* ё *давраи Эҳё* (асрҳои XV- XVI);
3. полифонияи *давраи Барокко* (асри XVII – нимаи аввали асри XVIII);
4. полифонияи *давраи Класситизм* (нимаи дуҷуми асри XVIII – ибтидои асри XIX);
5. полифонияи *давраи Романтизм* (асри XIX – ибтидои асри XX);
6. полифонияи асри XX (аз асри XX то имрӯз).

Чунин даврабандии таърихӣ аз он шаҳодат медиҳад, ки инкишофи таърихии полифония, якранг набуд. Ҳар давра бо хусусиятҳои худ фарқкунанда аст.

Полифонияи асримиёнагӣ 400 сол идома ёфтааст. Дар дохили худ ӯ се давраро дар бар мегирад:

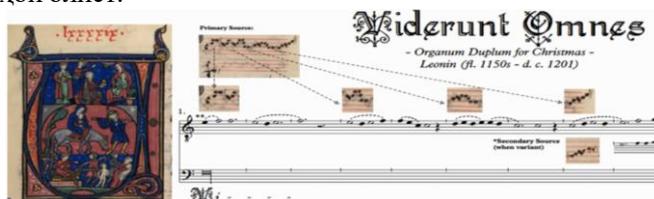
- давраи полифонияи ибтидоӣ (асри IX – аввали асри X);
- санъати антиқӣ (охири асри X – XIII);
- санъати нав (асри XIV – аввали асри XV).

Дар асрҳои IX – X *гетерофония* равиши навро гирифт. Полифония ибтидои шаклҳои содатарини бисёровозаро дар бар мегирифт. *Гетерофонияи* асрҳои IX-XIV яке аз қадимтарин манбаи бисёровоза маҳсуб ёфта, услуби баёни гузариши буд миёни монодия ва полифония. Он ба як навъи сурудхонии бисёровозае табдил гардид, ки як сароҳанг ё хати оҳангӣ бо ду ва зиёда иҷрокунанда ба таври канонӣ бо каме ихтилофҳо суруда мешавад. Дар асри IX услуби *гетерофонӣ* ҳамчун хоси жанри *органум* зоҳир гардид [14]. *Органуми* бисёровоза аз ду хати овозӣ тартиб дода мешуд: дар хати овозии болоӣ – оҳанги *хоралии* дуовозаи кварта-квинтоӣ, дар хати овозии поёни – контрапункт. Бештари асарҳои композиторони ин замон барои калисо навишта мешуданд. Зеро калисо барои композиторон на танҳо ҷойи тоату ибодат, балки ҷойи қору даромад ба ҳисоб меомад. Дар калисо ҳам шогирд тарбия карда мешуд ва ҳам асарҳои нав пайдо мешуданд. Саҳми ин калисо-мактабҳо дар рушди мусиқии академӣ беандоза аст<sup>14</sup>.

Жанрҳои асосии полифонияи асримиёнагӣ инҳоянд:

- *хорали григорианӣ* – сурудаҳои яқовозаи католикиест, ки аз тарафи хор иҷро карда мешуд. Он номи худро аз Папаи Григории I гирифтааст. Бояд қайд кард, ки бо мурури замон *хорали яқовоза* ба дуовоза мубаддал меёбад;
- *органум* – жанри бисёровозаи мусиқист, ки дар мавридҳои мутантан, баъзан бо такнавозии аргунун иҷро мегашт. Ин жанр 400 сол умр дида, тавассути ҷаҳон шакли худ, зоҳир гардидааст: *мувозӣ* (дар он овозҳо ба

14. Яке аз чунин мактабҳо ин Собори Нотр-Дами Париж маҳсуб меёбад. Ин собор яке аз аввалин таълимгоҳест, ки бо озмоишҳои касбии мушаххас саҳми бузурги худро дар соҳаи мусиқии давраи минбаъда низ дар заминагузори системаҳои гармонӣ-полифонии мусиқии аврупоӣ то охири *давраи Ренессанс* (XVI) амалӣ кардааст. Мутахассисони соҳаи мусиқии ин собор аз худ *Mangus liber organi* «Китоби калони *органум*», ки зиёда аз ҳазор асарро дар бар мегирад, мерос гузоштаанд. Ҳамаи ин асарҳоро роҳибон ба шогирдон омӯзонда, дар ин собор иҷро кардаанд. Маҳз дар ҳамин собор яке аз қорҳои мусиқӣ илмӣ антиквиву асримиёнагӣ зери унвони *Anonymi tractatus de musica* «Рисолаҳои мусиқии муаллифони номаълум», қоркард шудааст. Ин силсилаҳо сеяки дастхатҳои илми мусиқии асримиёнагиро ташкил медиҳад. Муҳаррири масъули ин рисолаҳо – композитори франсавии нимаи асри XII Магистр Леонин (1163-1190) мебошад, ки мураббӣ ба маҷмуаи *Magnus liber organi* «Китоби калони *органум*» низ аст. Ба Магистр Леонин *органумҳои* зиёди замонаш тааллуқ доранд. Яке аз машҳуртарин *органуми* ӯ бо номи *Viderunt Omnes* «Градуал», ки бо зангула такнавозӣ мешавад, аз намунаҳои олист:



Расми 2. Магистр Леонин. *Viderunt Omnes* (Градуал). Порча аз саҳифаи аввал.

воситаи квинто, квартаҳои мувозӣ, ҳаракат мекунанд), *озод*, *мелизматикӣ* (*ороишӣ*) ва *манзум*;

- *гимел* – жанри полифонии дуовоза, наздик ба *органум*. Дар он овозҳо бо тертсияҳои мувозӣ ҳаракат мекунад;
- *фобурдон* – жанри сеовоза, ки овозҳои он бо секстаккордҳои мувозӣ ҳаракат мекунанд;
- *кондукт* – асари ду ё сеовоза, ки навъҳои дунявӣ ва динии худро дорад.

Дар санъати мусиқии асри XIV бо ташаккули мусиқии калисой, жанрҳои дунявӣ низ, пайдо шуданд. Дар ин замон дар баробари мусиқии калисой, мусиқии дунявии бисёровоза, дар эҷодиёти *трубадурҳо*<sup>15</sup> ё *труверҳо*<sup>16</sup> низ раванқ ёфт [14]. Аз асри XII то XIII дар эҷодиёти *труверҳо* жанри вокалӣ-созӣ афзалият пайдо кард. Нақши соз дар асарҳои вокалии онҳо хеле афзуд. Сози мусиқӣ ба такнавозии фаъоле табдил гардид. Қуллаи баландтарини ин эҷодиёт жанри *мотет*<sup>17</sup> ба ҳисоб меравад [13]. Дар он пайвастунии оҳангҳои тазод ва истифодаи матнҳои гуногунзабон имкон пайдо кард. То он вақт асарҳо танҳо бо оҳанги якранг ва бо забони латинӣ суруда мешуданд. Яке аз чунин навъҳои *мотет*, ки ба гуфтаҳои боло ҷавобгӯ аст, ин *мотети* Филипп де Витри (асри XIII) мебошад:



Расми 3. Филипп де Витри. *Мотет*. Порчае аз дастхат.

Ҳамин тавр, дар охири асри XIV мусиқӣ аз якрангӣ даст кашида, соҳиби оҳангу зарби тазод дар услубҳои остинатӣ, имитатсионӣ-канонӣ гардид. Ин давраи шукуфои полифонияи асримиёнагӣ маҳсуб меравад. Композиторони машхури полифония дар таърихи мусиқии полифонияи асримиёнагӣ (асрҳои IX-XIV) хусусан се нафар ҳисобида мешаванд:

15. *Трубадур* номи шоиру мусиқачиён ва сурудхонони асрҳои XI-XIII сайёри Фаронсаи Ҷанубӣ мебошад.

16. *Трувер* низ номи шоиру мусиқачиён ва сурудхонони асримиёнагии сайёри шимоли Фаронсаанд.

17. *Мотет* – (фаронс. *mot* - калима) – жанри бисёровоза (одатан дуовоза)-и вокалии динӣ ва дунявист, ки дар асри XII пайдо шудааст.



Расми 4. Композиторони машхури асримёнагӣ.

- Филипп де Витри (1291-1361) – шоир, мусикачӣ, рӯхонӣ, сиёсатмадори Фаронса. Мусикии ӯ дар чамъияти ашрофзодагон маъруфу машхур буд. Ӯ муаллифи *мотету органумҳои* сершумор аст. Забони асосии асарҳои ӯ латинист.
- Гийом де Машо (1300-1377) – композитор-трувери охирини Фаронса, ҳамчун шоир ва офарандаи силсилаҳои зиёди *мессаҳо* машхур буд.
- Франческо Ландини (1325-1397) – шоир, овозхон, ичрокунандаи арғунун, лютня, арфа ва скрипканавози итолиёист. Машхурияташ, хусусан аз пазируфтани ӯ ҳамчун шоири олимақоми дарбори Кипр аст.

Жанрҳои асосии ин давра (XIV-XV) *мотет*, *рондо*, *баллада*, *виреле*, *качча* махсуб меёбанд. Ҳамаи онҳо бештар жанрҳои мусикии дунявианд. *Мотет* ибтидоан дуовоза ва дертар сеовозаву чоровоза гардид. *Рондо*, *баллада*, *вилере* – жанрҳои сурудии лирикӣ-рақсӣ буда, ибтидоан яковоза ва дар рушди худ ба бисёровоза табдил ёфтаанд. Жанри *качча* мазмуни маишӣ-лирикӣ дошта, аз ҷиҳати мусикии канонӣ – дорои қадами васеъ будааст.

Полифонияи *хати қатъӣ* ё *давраи Эҳё* (асрҳои XV- XVI) аслан ба хор ва *a capella* зич алоқаманд аст [5, с. 102]. Жанрҳои асосии ин давра *месса*<sup>18</sup>, *мотет*<sup>19</sup>, *мадригал*<sup>20</sup>, пйесаҳои мазмунан мадҳиявии динии бисёровоза мебошанд. Мактабҳои машхури полифонияи ин давра Мактаби нидерландӣ (1405-1600), Мактаби римӣ (1412-1600) ва Мактаби венетсиягӣ (1415-1600) дониста мешаванд [5, с. 24]. Асоси лаҳнии ин асарҳо бошад, лаҳни диатоникӣ, гармонияҳои сеовозаи консонансӣ аст. Сароҳанги онҳо дар асоси *хорал*<sup>21</sup> ва ё мусикии мадҳиявӣ навишта мешуданд. Дастоварди муҳими полифонияи *хати қатъӣ* ин дарки қонуниятҳои пайихамии консонансӣ, диссонансӣ, тазодии зарбии хатҳои овозӣ, дигаргунсозии сароҳанг ва

18. *Месса* – жанри пешсафи давраи Эҳё аст. Ин асари калонҳаҷми хориест, ки бо забони латинӣ дар вақти тоату ибодати католикҳо иҷро мешавад.

19. *Мотети* ин давра аз гузашта бо зиёдшудани овозҳо, яъне аз ду ба ҳашт фарқ мекунад. Тафовути дигар, *мотетҳои* ин давр одатан такнавозии соҳӣ надорад.

20. *Мадригал* – (лот. *mat* – модар) – навъи суруди оммавӣ бо забони модарист.

21. *Хорал* суруди монодии динии калисоие мебошад, ки бо ибодаткунандагон ҳамчун суруда мешавад.

таносубияти овозҳо бо он ба шумор меравад. Вобаста аз имконияти овозии инсон, чунин тартибу қоидаҳои оҳангнависи *хати қатъӣ* пайдо шуд:

1. диапазони аз 1,5 октава зиёд манъ аст;
2. замина – модалист, лаҳнҳои модалӣ афзун истифода шавандаанд;
3. диатоника ҳукмфармост, хроматика кам истифода мешавад;
4. ҳама нота метавонад тоника бошад, модулятсия ба воситаи пардаи воридӣ имконпазир аст;
5. ҳаракати оҳанг пайихамӣ аст ва қадам ба терсия – ҷаҳиш ҳисобида мешавад;
6. пас аз ҷаҳиш ҳаракати пайихамӣ зарур аст;
7. ҷаҳиш аз сарҳади октава берун манъ аст;
8. набояд садои баландтарину пасттаринро такрор намуд, зеро онҳо нақши кулминатсияро иҷро мекунанд;
9. ду ҷаҳиш мумкин аст, аммо агар онҳо самти муқобили ҳамдигар дошта бошанд;
10. тритон – иблис аст, ки ҳалли худро мечӯяд;
11. шумораи сукутҳо дар оҳанг маҳдуд аст;
12. истифодаи секвенсияҳои зарбӣ ва оҳангӣ номатлуб аст.

Саъю кӯшишҳо баҳри суфташавии полифония зиёд буд. Барои ба даст овардани полифония, танҳо бо сароҳанг асарро пур кардан кофӣ набуд. Аз ин рӯ, композиторон ба ихтирои чунин техникаҳо гузаштанд:

- методи зерсадоӣ – ҳамчоя бо оҳанг садо медиҳад, он консонансӣ аст;
- *контрапункти дуовозаи одӣ* – оҳанге, ки бо сароҳанг тазодии зарбӣ ва оҳангӣ мекунад;
- *имитатсия* – тақлиди оҳангист;
- *канон* – такрори бепоёни имитатсия аст.

Пайдошавӣ ва истифодаи амалии ин техникаҳо ба давраи баркамолӣ ва тиллоии ин услуб, ба асри XVI рост меояд. Дар ин давра асарҳои бузурги полифонӣ эҷод мешуданд, ки дар асоси он полифонияи давраи навбатӣ, яъне *давраи Барокко* оғозу инкишофи худро мегирад. Яке аз намунаи олии *полифонияи хати қатъӣ* асари композитор Орландо де Лассо *Praeter rerum seriem* «Магнификат» аст:

The image shows a musical score for the Magnificat by Orlando de Lassus. It features six vocal parts: Soprano (Discantus), Altus I (Quintus), Altus II (Contratenor), Tenor, Bassus I (Sextus), and Bassus II. The lyrics are 'Præ - ter - re - rum se - ri -'. The score is written in G major and 3/4 time. The Soprano part is a discantus, while the other parts are polyphonic settings of the Magnificat text.

Расми 5. Орландо де Лассо. *Praeter rerum seriem* «Магнификат». Порча.

Композиторони машҳури *давраи Эҳё* ё *полифонияи хати қатъӣ* (асрҳои XV-XVI) инҳо ҳисобида шудаанд:



Расми 6. Композиторони машҳури *давраи Эҳё*.

- Джон Данстейбл (1390-1453) – композитори англис, ситорашинос, математик. Дар асри XVI ўро ҳамчун ихторокори полифония мешинохтанд. То замони мо ҳамагӣ панҷоҳ композитсияи ӯ боқӣ мондааст.
- Йоханнес Окегем (1410-1497) – композитори дарбории Фаронса, мушовир ва ҳазиначӣ. Ба ӯ дарбор унвони «*гул дар миёни муסיқачиён*» дода шуда буд. Ӯ чордаҳ *месса* навиштааст, ки ба замони мо ёздаҳтоаш расидааст.
- Жоскен Дебре (1450-1521) – ин ҳамон композиторест, ки осори эҷодиаши куллаи муסיқии нидерландии *давраи Эҳё* аст. Эҷоди *мотети Ave Maria* (Аве Мария) ўро хеле машҳур кард. Илова бар ин, ӯ муаллифи *мессаи L’homme armee* (Инсони силоҳбадаст) аст, ки баъдан он гимни қувваҳои мусаллаҳи Нидерландия гардид.
- Джовани Палестрина (1525-1594) – овозхон, аргунуннавоз, композитор, роҳбари капелла. Овозаи худро бо шарафи «*наҷотдиҳандаи муסיқии калисой*», ки дар ҳоли бӯҳрон буд, гирифтааст. Ӯ муаллифи 102 *месса*, 317 *мотет*, 70 *гимн* аст.
- Орландо де Лассо (1532-1594) – композиторест, ки унвони «*Орфейи Белгия*» ва «*Ҳокими муסיқӣ*» дорад. Бинобар тембри зебои овозашу симои артистиаш аз овони хурдӣ дар дунё машҳур буд. Бинобар ин, ўро аз хорхое, ки ӯ месароид борҳо дуздидаанд. Дар раванди ҳаёт ӯ 600 *месса*, 800 *мотет* ва якчанд маҷмӯаҳои *мадригалӣ* навиштааст.

Ҳамин тавр, жанрҳои асосии полифонияи *давраи Эҳё* *месса*, *мотет*, *мадригал* ва суруди *шансон* ҳисобида мешуд.

*Месса* ин жанри бузургҳаҷми хорӣ бар матни лотинӣ аст, ки дар чараёни расму оинҳои католикӣ дар калисо иҷро карда мешавад.

*Мотети* ин давра аз *мотетҳои* давраи пешин фарқ мекунад, зеро миқдори овозҳои он баъзан то ҳашто аст ва ҳамаи овозҳо баробарҳуқуқанд. *Мотет* барои ансамбли яккаҳонон ё хор эҷод карда мешуд. Дар он созҳои муסיқӣ истифода бурда намешуданд.

Жанри *мадригал* суруди асосии асри XVI ҳисобида мешавад. Ин жанри муסיқии дунявист. Он ибтидоан ду-сеовоза буда, дар асри XVI ба чаҳор ё панҷовоза табдил ёфт. Шаклҳои ду-сеовозаи он жанри овозӣ-созӣ бо сохтори

куплетӣ буд, вале баъдан чаҳор-панчовоза шуданд. Он бидуни такнавозии сози иҷро карда мешавад.

Жанри *суруди шансон* суруди фаронсавист. Ин жанри мусиқии касбии полифонӣ дар тамоми Аврупо хеле машҳур гардид.

Полифонияи *давраи Барокко* (асри XVII – нимаи аввали асри XVIII) – *системаи функционалии гармонӣ*<sup>22</sup>, *ҷӯри температсияшударо*<sup>23</sup> ҳамчун ду кашфиётҳои бузурги мусиқии ин давра муайян мешавад [8, с. 8].

Дар асри XVII жанрҳои созии *вариатсияи полифонӣ* – *пассакалия*, *фантазия*, *токката*, *кансона*, *ричеркар* пайдо мешаванд. Дар миёнаи асри XVII сохтори *фуга* ташаккул меёбад. Дар эҷодиёти И.С. Бах ва Г.Ф. Гендел жанрҳои силсилавии полифонӣ *пассион*, *оратория* пайдо мешаванд. Ин давраи авҷи полифонияи имитатсионӣ ба шумор меравад. Қуллаи тафаккури полифонӣ дар осори эҷодии И.С. Бах дурахшид. Бори аввал И.С. Бах махсус барои *асбобҳои температсияшуда*, силсилаи бузурги полифонии 48 прелюдия ва фуга таҳти унвони «*Клавири хубтеператсияшуда*» дар ду ҷилд навиштааст<sup>24</sup>. Фуга аз чунин узвҳо иборат аст:

- сароҳанг (*proposta*) – ифодакунандаи фикри мусиқист бо тасвири равшан ва сохтори пурраи мустақил;
- ҷавоб (*risposta*) – гузароии дуҷуми сароҳанг дар тоналности доминантӣ;
- муқобилбаён – контрапункти ҷавобӣ;
- интермедия (ё пайвандаки оҳангии хурд) – фосилаест, ки байни ду сароҳанг ё қисм ҷо шуда, онҳоро мепайвандад.

### ФУГА V

Расми 7. И.С. Бах. Порча аз фугаи №5, D-dur-и «Клавири хубтеператсияшуда», ҷ. I.

Ташаккули фуга бошад, ба воситаи чунин усулҳо ба роҳ монда шудааст:

- *контрапункт* – (лот. – *punctus contra punctus*) – ҳамсадоии ду ва ё зиёда оҳангҳои муқобилро *контрапункт* меноманд;

22. Пайдоиши сифатҳои модалӣ, basso continuo, ташаккули тоналностҳои классикӣ, истифодаи хусусиятҳои аккордӣ ва ба шакли муайян даровардани системаи гармонӣ.

23. Ҷӯри температсияшуда ин температсияи баробаре мебошад, ки ҳар як октава бо ҳисоби муайяни фосилаҳо, ё ба дувоздаҳ нимпардаи баробар ҷудо шудааст. Ин ҷӯр дар мусиқии академӣ аз асри XVIII то ин замон ҳукмфармоست. Муҳимтарин нақши ҷӯри температсияшуда дар он аст, ки он ҳар гуна пйесаро ба фосилаи зарурӣ имкони кӯчонидан медиҳад.

24. И. С. Бах силсилаи полифонияшро дар солҳои гуногун эҷод намудааст, ҷилди якум соли 1722, ҷилди дуюм соли 1744. Номҳои силсилаи И. С. Бах *Das Wohltemperierte Clavier* «Клавири хубтеператсияшуда»-ро муаллиф худ гузоштааст. Силсила бо тартиби тоналии хроматикӣ дар умум аз 48 прелюдия ва фуга иборат аст: ҷилди якум 24, ҷилди дуюм 24.

- *контрапункти ҳаракаткунандаи амудӣ* – чобачошавии хати оҳангӣ тибқи пастубаландӣ;
- *контрапункти ҳаракаткунандаи уфуқӣ* – чобачошавии хати оҳангӣ дар пайихамӣ;
- *контрапункти дукарата* – чобачошавии сароҳанг ҳам тибқи пастубаландӣ ва ҳам дар пайихамӣ;
- оҳанги *секвенсионӣ* – ин услуб барои инкишофи *интермедия* зарур аст;
- оҳанги *гармонӣ* – ин услубҳо барои инкишофи *интермедия* зарур аст;
- *секвесиаяи канонӣ* – ин ҳамон канонест, ки анҷоми он ибтидои *канони* дигар аст.

Композиторони машҳури *давраи Барокко* (асри XVII – нимаи аввали асри XVIII) инҳоянд:



Расми 8. Композиторони машҳури *давраи Барокко*.

- Иоганн Пахелбел (1653-1706) – композитори олмонӣ, арғунуннавоз. Хусусан дар асри XX дар Нйю-Йорк бо канони D-dur аз нав шӯҳратёр гардидааст.
- Томазо Джованни Албинони (1671-1751) – скрипканавоз ва композитор. Ҳангоми дар қайди ҳаёт будан бо асарҳои операвӣ машҳур буд, аммо пас аз марг бо асарҳои сози машҳур гардид. Ин аст, ки И.С. Бах осори ӯро омӯхта, се фугаи худро дар асоси сароҳангҳои ӯ навиштааст.
- Антонио Вивалди (1678-1741) – скрипач-виртуоз, рӯҳонӣ, капелмейстер, композитор. Осори ӯ аз услубҳои полифонӣ рангин аст. Ин буд, ки И.С. Бах концертҳои ӯро таҳлил карда, асарҳои худро навиштааст.
- Иоганн Себастьян Бах (1685-1750) – бузургтарин композитори олмонӣ ва арғунуннавозест, ки дар осори ӯ полифония қуллаи баландтаринро ба даст овардааст. Машҳуртарин асари полифонии ӯ «Клавири хубтемператсияшуда» мебошад.
- Георг Фридрих Гендел (1685-1759) – композитори операнавис. Машҳуртарин асари полифонии ӯ ораторияи «Мессия» мебошад.

Полифонияи *давраи Классицизм* (нимаи дуҷуми асри XVIII – ибтидои асри XIX) ба худ инчунин унвони *давраи классицизми венагӣ* низ гирифтааст. Композиторони машҳури ин давра Й. Гайдн, В.А. Мотсарт, Л. Бетховен мебошанд:



Расми 9. Композиторони машҳури давраи Классицизм

Онҳо композиторон-наовароне мебошанд, ки саҳмашон дар ташаккули ҳама жанрҳои мусиқӣ азим аст. Бо эҷодиёти онҳо тафаккури гармонӣ-гомофонӣ таккони бузург пайдо кард. Полифония дар асарҳои онҳо мавқеи худро дорад. Дар ин давра баъзе жанрҳои мусиқии *давраи Барокко* аз байн рафта, ҷойи онҳоро жанрҳои нави давраи мазкур ишғол мекунад: соната, концерт, симфония.

Тафовути полифонияи классикони Вена дар татбиқи нав аст: техникаи полифонӣ дар сароҳангҳо, қисмҳои инкишофии сохтори гомофонӣ ва дигарон фароҳ истифода мешавад. Фуга бошад, ҳамчун қисми соната ё симфония талқин мешавад [8, с. 320].



Расми 10. Л.Бетховен. Порча аз саҳифаи аввали қисми сеюми сонатаи №31, ки дар жанри фуга навишта шудааст.

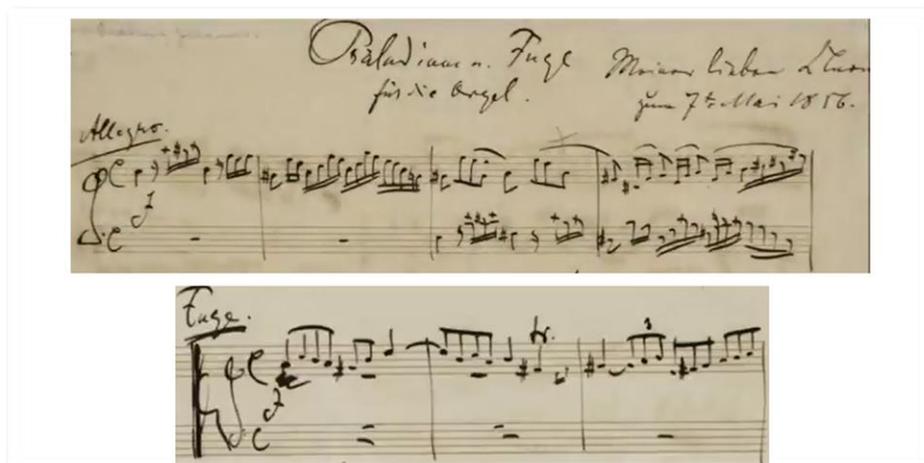
Дастоварди бузурги ин давра, симфониякунонии fuga мебошад.

Полифонияи *давраи Романтизм* (асри XIX – оғози асри XX) – дар ибтидои ин давра полифония аҳамияти худро гум мекунад. Аммо дар осори композиторон Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Лист ва И. Брамс полифония эҳё шуда, аз сари нав ҷуғрофияи меҳнад:



Расми 11. Композиторони машхури давраи Романтизм.

Дар ин давра полифониякунонии гармония ва баён (фактура) авҷ мегирад. Фуғаи ин давра қисми соната ва симфония низ истифода мешавад. Аммо дар осори композиторон-романтикон силсилаҳои хурди алоҳидаи ин жанр низ хеле зиёданд. Аз ҷумла, прелюдия ва фуғаи a-moll-и Иоганнес Брамс:



Расми 12. И. Брамс. Порча аз саҳифаи аввали дастхати прелюдия ва фуғаи a-moll.

Полифонияи замони нав (аз асри XX то имрӯз) системаи функционалии гармониро қавӣ мегардонад. Полифония дар асри XX инчунин ба гармония

тағйироти кулӣ дароварда, тартиби нави эҷодиро зимни техникаи нави *алеаторика*, *сонорика*, *додекафония* ва амсоли онҳоро ба вучуд овардааст. Бояд қайд кард, ки полифония аз ибтидои асри XVIII то нимаи аввали асри XIX эътиборашро гум карда буд, зеро дар ин давра эҷодиёти классикони венагӣ ҳукмфармо шуд. Аммо аз нимаи дуҷуми асри XIX оғоз карда, то ин ҷониб полифония нуфузу эътиборашро пурзӯртар гардонид, дар мусиқии асри XX полифония яке аз мавқеи аввалинро ишғол мекунад. Жанрҳои полифонӣ шакли навро пайдо мекунад ва мураккабтар мешаванд. Дар мусиқии муосир полифония ҳамкориҳои васеро бо услуби гомофонӣ – гармонӣ нишон дода истодааст. Полифония ҳамчун услуб дар жанрҳои полифонӣ бештар истифода мешавад. Дар миёни композиторони ин давра полифонияи имитатсионӣ афзалият пайдо мекунад. Сабаби он бо баланд гардидани шукӯҳу шахомати И.С. Бах мебошад. Ањанаҳои ин композитори бузург эҳе мегарданд. Идомадиҳандагони силсилаҳои бузурги полифонӣ, ки ба талқиноти И. С. Бах пайравӣ кардаанд, дар мусиқии касбӣ наҷандон зиёданд. Аз онҳо мо метавонем «48 прелюдия ва фуга»-и К. Черни (1830), «24 прелюдия ва фуга»-и Д. Д. Шостакович (1951), «24 прелюдия ва фуга»-и Р. Шедрин (1964), «24 прелюдия ва фуга»-и Г. Мушел (1975), «24 прелюдия ва фуга»-и Ф. Баҳор (1997) ва дигаронро, ки ҳангоми пайравӣ хусусияти хоси худро гум накардаанд, номбар кунем<sup>25</sup>. Ҳарчанде ки силсилаҳои полифонии ин композиторон дар пайравии И.С. Бах қарор гирифтааст, ҳар кадоме ба таври худ хос аст.

Дар мусиқии академии тоҷик асарҳо дар жанрҳои алоҳидаи полифонӣ – *фуга*, *инвенсия*, *пассакалия*, *канон*, *фугетта*, *фугато* хеле зиёданд. Жанрҳои алоҳидаи полифонӣ аллақай дар осори композиторони наслҳои аввал, пешгузаштагони Фирӯз Баҳор низ мушоҳида мешаванд. Байни композиторони тоҷик қариб композиторе нест, ки ба ягон жанри полифонӣ рӯ наоварда бошад. Дар миёни композиторони тоҷик Александр Ленский (1910-1978), Шарофиддин Сайфиддинов (1929-2014), Дамир Дӯстмуҳаммадов (1941-2003) ва Аъзам Солиев (1941-2013) дар осори худ бештар ба полифония тавачҷӯҳ додаанд. Аз ҷумла, Александр Ленский – панҷ фуга [13], Шарофиддин Сайфиддинов – нӯҳ фуга [11, с. 3], Дамир Дӯстмуҳаммадов – панҷ фуга [11, с. 34], ду триову се миниатюраи полифонӣ (бо сохтори имитатсионӣ), Аъзам Солиев – ҳафт фуга [11, с. 63], як триои полифонӣ (бо сохтори имитатсионӣ) доранд.

Аввалин фугаҳои тоҷикро тахти унвони «*Ду прелюдия ва фуга дар асоси оҳангҳои халқии тоҷикӣ*» соли 1940 Александр Ленский навиштааст [6]. Ин шояд нахустин талқиноти ҳамҷояшавии мустақили мусиқии халқии тоҷик бо полифония бошад:



Расми 13. А. Ленский. Фугаи №1. Порча аз саҳифаи аввал.

25. Муфассал ниг: Уюайдзода Б. Жанрҳои «силсилаи бузург»-и полифонӣ дар мусиқии композиторӣ: таърих ва талқин // Мутриб. Душанбе: «Хирадмандон», 2022. Нашри 1. – С. 84-91.

Байни композиторони Тоҷикистон Фирӯз Баҳор композиторест, ки яке аз услубҳои эҷоди худро полифония интиҳоб кардааст. Ӯ дорои асарҳои сершумори полифонист, аз ҷумла, пйесаҳои полифонии «Дар кӯҳи баланд», [7, с. 9] «Канон», [7с. 10] «Мусоҳиба»; силсилаҳои хурди алоҳида чун прелюдия ва fuga D-dur, «Прелюдия ва Lento» барои оркестри камеравӣ, Прелюдия ва fuga E-dur ва дигарон аст, ки дар маҷмуаи Илова бар ин, Фирӯз Баҳор барои кӯдакон пйесаҳои дорои техникаи полифонӣ бо унвони маҷмуаи «Пйесаҳо барои Зӯҳро» навиштааст [10]. Дар умум, полифонияи композитор Фирӯз Баҳор шунавандагони синну соли хурд, миёна ва калонро фарогир аст.



Расми 14. Композитороне, ки дар ташаккули полифонияи тоҷик саҳми бузург гузоштаанд.

Ва ниҳоят Фирӯз Баҳор ягона композитори Тоҷикистон аст, ки эҷоди жанри силсилабузурги «24 прелюдия ва fuga»-ро ба ӯҳда гирифтааст. Он дар асоси лаҳн, зарб ва оҳангҳои миллии тоҷикӣ эҷод шудааст. Ин силсила пайвандгари санъати мусиқии аврупоӣ ва санъати мусиқии тоҷикӣ мебошад. Зеро дар силсилаи «24 прелюдия ва fuga»-и Фирӯз Баҳор на танҳо суннатҳои мусиқии миллии тоҷикӣ (оҳанг, зарб, лаҳн), балки унсурҳои мусиқии *давраи Барокко* ва *давраи Модернӣ* низ устодона ворид шудааст. Тартиби сохтори ин силсилаи бузург аз рӯй *давраи квинтой* ба амал оварда шудааст. Ин силсилаи бузург соли аз соли 1985 то 1997 навишта шуда, тахти эҷоди 38 қарор дорад [4, с. 47]. Ҳамин аст, ки силсилаи «24 прелюдия ва fuga»-и Фирӯз Баҳор дар миёни дигар силсилабузургҳои полифонӣ воқеан нуфузу мартабаи хосса пайдо карда, яке аз муаррифгарони санъати мусиқии Тоҷикистон гардидааст.

## РҶҶҲАТИ АДАБИЁТ

1. Азизӣ, Ф.А. Назарияи мусиқӣ. Китоби дарсӣ / Ф.А. Азизӣ. – Душанбе: ЭР – граф, 2021. – 304 с.
2. Григорьев, С. Мюлер, Т. Учебник полифонии. Изд. Третье / С. Григорьев, Т. Мюлер. – Москва: Музыка, 1977. – 159 с.
3. Евдокимова, Ю. История полифонии: многоголосие средневековья X – XIV / Ю. Евдокимова. – Москва: Музыка, 1983. – 451 с.
4. Композиторон ва мусиқишиносони Тоҷикистон. Маълумотнома. Мураттибон: Ф. Азизӣ, Қ. Ҳикматов ва Н. Ҳакимов. – Душанбе, 2011. – 288 с.
5. Коннов, В. Нидерландские композиторы XV-XVI веков / В. Коннов – Ленинград: «Музыка», 1984. – 107 с.
6. Ленский, А. Ду прелюдия ва fuga дар асоси оҳангҳои тоҷикӣ [Нотавӣ] / А. Ленский. – Душанбе, 1940. – 18 с. Дастхат.
7. Маҷмуаи асарҳои композиторони Тоҷикистон барои фортепиано [Нотавӣ]. Дар се қисм. Хрестоматия – Қ. Ш. Мураттиб Х.Н. Олимова. – Душанбе: Истеъдод, 2020. – 199 с.
8. Протопопов, В.В. История полифонии. Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века / В.В. Протопопов. – Москва: Музыка, – 1985. – 494 с.
9. Убайдзода, Б.А. Жанри «силсилаи бузург»-и полифонӣ дар мусиқии композиторӣ: таърих ва талқин / Б.А. Убайдзода // Мутриб. Маҷаллаи илмӣ. – Душанбе, 2022. – №1. – С. 84-91.
10. Фирӯз Баҳор. Альбом для Зухры / Ф. Баҳор. – Москва: «Советский композитор», 1982. – 43 с.
11. Фуги таҷикских композиторов [Ноты]. Сост. и ред. А. Ёдгоров. – Душанбе: Госкомиздат, 1984. – 107 с.
12. МИ: <https://kulturologia.ru/blogs/290123/55370/>
13. МИ: <https://ru.wikipedia.org> › wiki ›
14. МИ: <https://ru.wikipedia.org> › wiki ›

## **ЖАНР СОНАТИНЫ В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ ТАДЖИКСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

**Азизи Ф.А., доктор искусствоведения, профессор,  
Олимова Ш.Дж., ст. преп. каф. истории и теории музыки**

Жанр сонатины в творчестве таджикских композиторов стал одним из востребованных жанров для обучения и развития навыков игры на фортепиано. Анализ сонатин различных композиторов показывает многообразие интерпретаций этого жанра. Наряду с использованием в сонатинах таджикских ритмов и мелодикоинтонационных начал, наблюдается яркий индивидуальный подход каждого автора. В этих произведениях различны драматургическая линия, композиционное решение, ладотональная основа, фактура и содержание. Важно отметить, что каждое поколение композиторов обращалось к этому жанру и представляло его с точки зрения своего времени. Это позволяет ясно увидеть эволюцию жанра сонатины в музыке таджикских композиторов.

## **ЖАНРИ СОНАТИНА ДАР МУСИҚИИ ФОРТЕПИАНОИИ КОМПОЗИТОРОНИ ТОЧИК**

**Азизи Ф.А., доктори санъатшиносӣ, профессор,  
Олимова Ш.Ч., омӯзгори калони каф. таърих ва наз. мусиқӣ**

Жанри сонатина дар эҷодиёти композиторони Тоҷикистон ҳамчун яке аз жанрҳои мусоид ба таълим ва рушди маҳорати навозандагӣ дар фортепиано қарор гирифтааст. Таҳлили асарҳои сонатинаи композиторон талқини гуногуни жанро нишон медиҳад. Дар баробари истифодаи зарбу лаҳни тоҷикӣ дар сонатинаҳо, муносибати инфиродии ҳар як муаллиф мушоҳида мешавад. Дар ин асарҳо хати драматургӣ, ҳалли композиционӣ, асоси лаҳнӣ-тоналӣ, шакли баён ва мазмуни асар гуногун мебошад. Муҳим аст, ки ҳар як насли композиторон ба ин жанр рӯ оварда, онро аз диди замон пешниҳод намудааст. Ин имконият медиҳад, таҳаввули жанри сонатинаро дар мусиқии композитории тоҷик равшан бубинем.

## **THE SONATINE GENRE IN PIANO MUSIC OF TAJIK COMPOSERS**

**Azizi F.A., Doctor of Arts, Professor,  
Olimova Sh.J., Senior Lecturer, Department of History and Theory of Music**

The sonatinas have become a popular genre among Tajik composers for learning and developing piano skills. An analysis of sonatinas by various composers reveals a diversity of interpretations of this genre. Along with the use of Tajik rhythms and melodic intonation principles in sonatinas, each composer displays a distinct individual

approach. These works feature distinct by line of dramaturgy, compositional solutions, tonal foundations, textures, and content. It is important to note that each generation of composers has turned to this genre and represented it from the point of view of its time. This allows us to clearly see the evolution of the sonatinas in the music of Tajik composers.

**Ключевые слова:** сонатина, композиция, драматургия, таджикская композиторская музыка, ритмическая основа, ладовая основа, музыкальное произведение, жанр.

**Калидвожаҳо:** сонатина, композитсия, драматургия, мусикии композитории тоҷик, асоси зарбӣ, асоси лаҳнӣ, асари мусиқӣ, жанр.

**Keywords:** sonatina, composition, dramaturgy, Tajik composer's music, rhythmic basis, rhythmic basis, musical work, genre.

Из фортепианной музыки таджикских композиторов на сегодняшний день стали нам доступны 10 сонатин.

Как известно, слово «сонатина» является уменьшительным от слова «соната» и что слово «соната» образовано от итальянского глагола «sonare» – «звучать» ещё с XVI века. Жанр сонатины возник во второй половине XVIII века. Сонатина – это циклическое произведение с ведущей первой частью, выдержанной в сонатной форме. Встречаются и одночастные сонатины. Сонатина один из популярных жанров не только в фортепианной музыке, но и в музыке для других инструментов.

На пути развития жанра не всегда давалось ему предпочтение. Известно, что в эпоху романтизма его предназначение преимущественно было инструктивным, педагогическим. Нельзя сказать, что инструктивно-педагогические цели не преследовали сонатину и у классиков. И поныне сонатины Моцарта, Бетховена и других чаще используются в учебно- педагогической практике, нежели в концертной. В XX веке через сонатину Мориса Равеля происходит своего рода возрождение жанра. Создавая трёхчастную сонатину, М. Равель создаёт высокохудожественное произведение этого жанра. Тем не менее, и сегодня даже во многих музыкальных словарях встречается следующее определение сонатины: «жанр инструментальной музыки, преимущественно учебно-инструктивного назначения». Этот жанр маленькой сонаты и сегодня сохраняет свою актуальность в большей мере в учебном, и в меньшей – в концертном репертуаре.

В таджикской композиторской музыке сонатине уделяется умеренное внимание. При этом, следует отметить, что сонатина, главным образом жанр фортепианной музыки, перескочил в творчестве таджикских композиторов и на другие инструменты, в частности, духовые, струнные и народные [7; 12; 14; 15]. И их немало. Например: Сонатина для рубоба и фортепиано Зокира Нишонова, Сонатина для виолончели и фортепиано Кудратулло Хикматова и др.[10].

На заре становления академической композиторской школы в Таджикистане, одним из первых обратился к жанру сонатина Сергей Артемьевич Баласанян. В сороковые годы прошлого столетия им написано два произведения в этом жанре. Тем не менее, Баласанян, уже написав две первые таджикские

оперы, стал известен в Таджикистане и за его пределами, прежде всего, как оперный композитор. Он один из основателей таджикского оперного театра. Автор двух первых таджикских опер, написанных на таджикские сюжеты – «Шуриши Восеъ» (1939) на историческую тему реального события – восстания крестьян во главе Восеъ в конце XIX века в Бальджуване (либретто А. Дехоти и М. Турсунзода) и «Коваи охангар» (1941, либретто А. Лохути) по мотивам одной из поэм «Шохнома» Фирдавси, он всецело окунулся в таджикскую народную музыку, проводя большую предварительную собирательскую работу в местах исторического события. Подробное изучение музыки таджиков и мастерское её использование обеспечили успех его первых опер. Но даже после отъезда из Таджикистана композитор продолжал обращаться к сюжетам, связанным с культурой таджиков. Так возникла ещё одна его таджикская опера «Бахтиёр и Ниссо» (1954, либретто С. Ценина).

Композитор С. Баласанян обращался к таджикским темам и в своем фортепианном творчестве. Фортепианное творчество Баласаняна намного скромнее по сравнению с оперным. Помимо названных двух сонатин (Сонатина №1, написанная в 1947 году и Сонатина №2 – в 1948-ом), относятся Сюита для двух фортепиано «По Армении» (1978), 100 обработок для фортепиано на песни этнографического сборника Комитаса и др. К сожалению, сегодня нам не доступны все его фортепианные произведения, написанные в таджикский период творчества или связанные с таджикской музыкой. И анализа его фортепианных сочинений в музыковедении нет. Это и делает актуальным рассмотрение его фортепианных сочинений.

В данной статье рассматривается его трёхчастная *сонатина для фортепиано №1* [4]. Знаменательно это сочинение тем, что в контексте таджикской музыки оно одно из первых произведений этого жанра. А также первый опыт использования таджикской мелодии и ритмики в жанре сонатины. Необходимость её рассмотрения обусловлено и тем, что Сонатина №1 Сергея Баласаняна (как и Сонатина №2) написана в 40-е годы и относится к начальному периоду становления академической композиторской музыки, в частности, фортепианной, в нашей стране.

Этим произведением композитор инициировал стремление ещё большего приближения к таджикской народной музыке. Ко времени его создания за его плечами был опыт вовлечения таджикской народной музыки и даже традиционной профессиональной (Шашмаком, Фалак) в жанры музыкально-сценические. Ему удалось глубоко познать особенности таджикской музыки.

Сонатина №1 (C-dur) написана в трёх частях. В ней активно используются таджикские народные мелодии, интонации, ритмы.

Главная партия (I ч.) интонационно близка таджикским народным темам. Она экспонируется в среднем регистре, в чётком гомофонно-гармоническом складе, с аккомпанементом, отличающимся широким охватом басового регистра. Тема излагается в форме периода из двух предложений в плагальных соотношениях:

Allegro moderato

*Пример 1. Тема главной партии (I ч.)*

Активность басов усилена развернутым изложением басового сопровождения в диапазоне от большой до первой октавы. Второе предложение темы проявляет себя всплеском двух мелодических волн, регистрово достигающих третьей октавы. Однако, второе предложение сразу возвращается в прежний амбитус, и затихаясь, словно застывает. Это достигнуто увеличением длительностей. Последняя угасающая фраза в басах фактурно подготавливает аккомпанемент побочной партии, также базирясь на плагальных соотношениях уже в новом, h дорийском ладу. В ритмическом оформлении сопровождения побочной партии используются равномерный «качающийся» аккомпанемент баркаролы, контрастирующий ритмическому контексту главной партии:

*Пример 2. Тема побочной партии.*

В первоначальном одноголосном изложении побочной партии постепенно вносятся триоли, а затем подголосочность. Они вносят в характер темы новое движение.

Заключительная партия построена на мотиве побочной партии. Так, экспозиция завершается четырёхтактовой секвенционной цепочкой.

Разработка развивает мотивы главной партии и использует тональности субдоминантовой сферы. Доминирующая плагальность экспозиции находит своё продолжение в разработке. В развитии разработки также превалирует секвенционность.

Реприза звучит октавой выше. Особенностью репризы является то, что побочная партия звучит не в главной тональности, а в до-дорийском ладу, отчасти являющейся и одноименной.

Кода основана на главной партии. Здесь она проходит в основной тональности, завершая сонатину на фортиссимо гаммообразными и арпеджированными построениями.

В конце первой части сонатины, как бы восполняя «пробел» начала репризы, в коде проводится тема главной партии в прежнем амбитусе.

Вторая часть написана в простой двухчастной разнотемной форме с кодой. Обе части композиции основаны на таджикских народных темах.

Первая часть (II ч.) основывается на мелодии таджикской народной песни «Ёри мастчоҳӣ». Композитор сохраняет мелодию народной песни, не вносит в неё изменений.

Первоисточник выдержан в форме *рубайи*: а а в с, здесь же в с повторяется. Эта шести строчная структура охватывает первый период. Но даже повтор в с не меняет суть структуры рубайи в песне – это рубайи с двумя повторенными последними строчками. Композитор сохраняет мелодию в точности, наделяя её аккомпанементом «струнного музыкального инструмента»:

Moderato

Пример 3. Первая тема второй части.

Второй период также выдержан в форме *рубай* с иной структурой, которая представляет: a b b b<sup>1</sup> с a. Здесь рубаи вложен в середину периода и обрамлён короткими четырёхтактовыми мелодическими фразами, не наделенными ярким ликом. По отношению к тематическому рубаи, начальный и кадансовый четырёхтакты выполняет функцию инструментальных наигрышей. Таким образом, первая часть состоит из двух периодов – рубаи, представляющих две разновидности этой классической музыкально-поэтической формы.

Известно, что в таджикской музыке такие поэтические жанры как *байт* и *рубай* давно сформировали свои музыкальные жанровые ипостаси. Сегодня в таджикской культуре рубаи общепризнан и как поэтический, и как музыкальный жанр. Главным признаком показа этой жанровости является его четырёхстрочность.<sup>26</sup> Композитор, представляя рубаи как музыкальный жанр в своей сонатине, в свою очередь, демонстрирует разновидности рубаи как музыкального жанра.

Вторая часть (II ч.) также построен на интонациях и фрагментах народной песни. Но композитор не сохраняет в сонатине первоисточник целиком. Наоборот, на одном его мотиве строит всё последующее развитие. Арпеджированный аккомпанемент активизирует развитие. Мелодическая линия, вся фактура решены в инструментальном характере:

Пример 4. Вторая тема (II ч.)

Инструментальное начало усилено и мелодикой, и фактурой данного раздела. Мелодия излагается кварто-квинтовыми и терцо-секстовыми аккордами, а сопровождение – арпеджированными квартсекстаккордовыми созвучиями. Всё последующее развитие базируется на этой теме. Это позволяет данный раздел определить как однотемную композицию сквозного характера. Его повтор звучит октавой выше. Здесь первая тема II части выдержана на пианиссимо (pp), из-за чего она воспринимается словно эхо.

Третья часть сонатины написана в форме рондо, что соответствует форме финала классического сонатного цикла. Рондо написано в форме АВАСА и выдержано в темпе *Vivace*. Празднично-оживленный танцевальный характер темы рефрена создает образ радости и оживленности:

26. Вспомним, что слово «рубай» с арабского языка обозначает «четыре».

Пример 5. Рефрен (III ч.)

Тема рефрена изложена в форме периода, опять же, при доминировании плагальности. В каждом проведении рефрена тема повторяется с измененным аккомпанементом. Если первому проведению темы характерно преимущественно уплотненное параллельными квартсектаккордами трезвучное сопровождение, завершающееся кадансовым нисходящим ходом, то второе проведение – прозрачное, в двухголосном изложении. Здесь прежняя аккордовость сопровождения сменяется одноголосным гаммообразным сопровождением, приводящим к первому эпизоду.

Тема первого эпизода контрастна теме рефрена. Она проводится в параллельном миноре. Эта тема песенного характера, поначалу носит отпечаток личной грусти и печали. Затем, во втором проведении, тема излагается в аккордовой фактуре, главным образом секстаккордами, на фоне широких одноголосных мелодических волн, охватывающих диапазон от большой до первой октавы. В данной фактуре тема обретает сперва оттенок отчаяния, что вскоре осветляется мажорностью развёрнутых трезвучий, приводящих в кульминации своего развития к теме рефрена.

Очень интересно второе проведение рефрена: при сохранении прежней структуры, вносится техника переключки.

Второй эпизод выдержан в мажорной тональности VI ступени (A-dur). Лирическая мелодия этого эпизода на фоне одноголосного аккомпанемента, создает прозрачность фактуры и текучесть мелодии. Эпизод заканчивается в a-moll на пианиссимо (pp). Через связку, представляющую гаммообразную восходящую мелодическую линию, достигает проведения рефрена в третий раз, уже в тональности субдоминанты (F-dur):

Пример 6. Рефрен в F-dur (3-е проведение).

Рондо завершает сонатину в приподнято-праздничном характере темы рефрена, возвращающегося к концу в основную тональность.

Сонатина С.Баласаняна выдержана в трёхчастной классической структуре. Особенностью этой сонатины является то, что в основу её главных партий легли таджикские народные темы, а в ладово-образовательный процесс введены лады народной музыки, в частности, дорийский.

Композитор показал своё отношение к народному первоисточнику не только в мелодике и ладовой основе, но и в формообразовании сонатины, когда при изложении темы сохранил форму рубаи. Это свидетельствует о его глубоком постижении таджикской музыки, её особенностей.

*Сонатина (A-dur) Б. Шарова* написана в трёх частях [19]. Также как сонатина Баласаняна, она основывается на таджикские народные мелодии.

Изложение первого предложения главной партии, начавшись в гомофонно-гармоническом складе, сменяется во втором на полифонизированную подголосочность. Второе проведение темы варьировано. Тема главной партии задорного характера, местами акцентна, мобильна, совмещает в себе разные типы артикуляции, в определенной мере непредсказуема. Но в ладотональном отношении устойчиво выдержана в главной тональности:



*Пример 7. Главная партия (I ч.)*

Второе предложение построено на секвенционном развитии. Оно приводит к кульминации главной партии, представленной тремя аккордовыми созвучиями на форте. Посткульминационный раздел нисходящего направления, выполняет функцию связующей партии. Ей свойственен каданс с затухающим звуком.

Тема побочной партии построена на интонациях народной мелодии. Она излагается в cis-moll. Своей лиричностью побочная партия несколько контрастирует главной:



*Пример 8. Тема побочной партии (I ч.)*

В разработке полифоническое развитие элементов главной партии, сменяется на гомофонно-гармоническую обработку мотивов побочной партии. Посредством восходящего арпеджированного пассажа наступает реприза. Заключительная партия построена на мотиве из главной партии.

Вторая часть сонатины написана в жанре баркаролы. В ней присутствуют все черты этого исконно народного жанра: минорный лад, шестидольный метр со специфическим покачивающимся ритмическим рисунком, меланхоличность настроения, своеобразная фактура, обеспечивающая постоянство ритмического рисунка. Эта часть написана в простой трёхчастной форме в тональности h-moll:



Пример 9. Баркарола (II ч.)

Третья часть зажигательно игривого характера, напоминающая народный танец. Мелодика основана на интонациях народных мелодий:



Пример 10. Тема третьей части.

Третья часть написана в трёхчастной форме с чертами рондо. Функционально разделы напоминают составные части танцевальных форм. Это усиливается чёткостью соотношений между ними.

Критерием членения становится кратность и симметричность. Главными приёмами развития избираются вопрос-ответ и секвенционность. Немаловажное значение обретают танцевальные метроритмы, среди которых шести-, семидольные, известные в таджикской музыке под названием «уфарные», в особенности при убыстрении темпа:



Пример 11. Отрывок, демонстрирующий две разновидности уфарного метроритма (III ч.)

Таким образом, в Сонатине (А-dur) Б. Шарова очень просто и ясно в классическую форму внесены черты народного истока в виде ритмики, мелодики, интонации. И, наряду с таджикскими народными мелодиями и ритмами, среднюю лирического характера часть, композитор представляет в жанре народного происхождения баркаролы. Подобное композиционное решение произведения чрезвычайно актуальна при освоении жанра сонатина и в учебном репертуаре, что, вероятно, и было одной из задач автора.

*Сонатина (С-dur) Ю. Тер-Осипова* написана в форме сонатного аллегро [16]. Это одночастное произведение начинается яркой, энергичной восходящей мелодией главной партии. Поступенность развития мелодической линии придаёт ей черты восходящей секвенционности. Оживлённость мелодии усиливается стаккатностью аккомпанемента в танцевальном характере:

Пример 12. Тема главной партии.

После первого её проведения, в параллельной тональности вступает побочная партия. Она представляет собой образ колокольного звона, ярко заявляющего о себе и в мелодии, и в аккомпанементе, имитируя ритмически, и интонационно колокольный звон:

Пример 13. Тема побочной партии.

Внезапно появившаяся побочная партия, также внезапно затихает. Заключительная партия построена на мотиве главной партии. В дальнейшем развитии она набирает силу звучания и широту фактурного дыхания, представляя себя как набежавшая волна, но затем, уступая место токкатного характера фрагменту секвенционного развития. Заключительная партия завершает своё экспонирование нисходящей мелодической линией, уходящей в басы.

Разработка начинается в медленном темпе (Andante). Она состоит из двух эпизодов. На фоне трёхдольного аккомпанемента звучит на фоне акцентного аккордового сопровождения, нежная мелодия:



Пример 14. Первая тема разработки.

Она постепенно охватывает новые тетракорды по восходящей линии, а затем спускаясь, завершается в более нижнем амбигусе своего первоначального.

Далее, мелодия заново проводится в басах в видоизменённом виде и застывает в аккордовом трёхдольном ритме медленного вальса.

Раздел *al tempo fantastico* начинает – это новый этап развития. Он основан на чередовании фрагментов главной и побочной партий, развивающихся полифоническими приёмами:

Пример 15. Вторая тема разработки.

Следовательно, разработка сонатины построена на двух новых темах.

Очень краткая реприза утверждает главную и побочную партии, без присутствия заключительной. Здесь главная и побочная партии звучат без никаких изменений, таким образом, завершая сонатину темой колокольного звона.

Сонатина Юрия Тер-Осипова – это образец мастерского сочетания формы сонатного аллегро и двухчастности. В ракурсе с народными первоисточниками композитор умело использовал образ колокольного звона.

Сонатина (*Es-dur*) Фирюза Бахора – одночастна, написана в форме сонатного аллегро [5]. Тематически она опирается на мелодии, интонационно близких темам народного происхождения. Главной особенностью сонатины, пожалуй, является постоянная смена метра. Чередование различных метров показано в следующей последовательности – шести-, трёх-, семи-, трёх-, четырёх-, пяти-, восьми-, девяти- и десятидольный метр. Единицей длительности всегда выступает восьмая.

Тема главной партии состоит из двух предложений (8тт.+8тт). Первое предложение излагается в гомофонно-гармоническом складе, где аккомпанемент построен на кварто-квинтовых созвучиях арпеджированного изложения:

**Allegretto**

*Пример 16. Тема главной партии.*

Она представлена красивой мелодией, основанной на интонационно близкой народному наигрышу с секундовыми мелодическими ходами и опеванием устойчивых ступеней. Аккомпанемент представляет собой разложенное тоническое трезвучие с фоническими хроматизмами в равномерном ритме шестнадцатых. Округленность фраз, певучесть мелодики представлены в двух предложениях в первом и во втором тетрахордах основного ладозвукоряда. Игра ладовых переливов в них достигнуто переключением ионийского и миксолидийского ладов. Первое предложение представляет собой единое мелодическое построение. Второе предложение активизировано включением подголосочности в среднем голосе. В этом предложении использованы элементы секвенционного развития мелодии, постепенно доходящие до прозрачности фактуры. Смена метра воспринимается как постепенно замедление. Секвенционный тип мелодического развития уподоблен тематизму связующих разделов. Собственно связка, совпадает с фрагментом, предусматривающий смену метра. Четырёхтактовая связка предвещает о включении побочной партии.

Тема побочной партии построена на III ступени, в ладу G-миксолидийском. Она излагается в аккордовой фактуре с превазированием квартовости, чем, возможно, подчеркивается источник традиционного начала. Но тема вальсообразна. Тема побочной партии построена на тоническом органном пункте:

*Пример 17. Тема побочной партии.*

В первом предложении тема экспонирована на фоне аккордовых созвучий в ритме вальса. Во втором предложении тематизм построен на мелодических фрагментах в виде переключки между басовой и (в октавном изложении) и верхней линиями.

Второе проведение побочной партии с элементами варьирования совпадает с началом разработки. Она в целом построена на элементах обеих, и главной, и побочной партий. Композитор местами даже приводит их в одновременности, хотя в большей мере – в последовательности. Контрапунктированием друг другу двух основных тем, местами автор полифонизирует фактуру. В целом же, в произведении превалирует поступенность мелодических ходов, подголосочность и прозрачность фактуры.

Особенностью репризы является проведение темы побочной партии в субдоминантовой тональности (As-dur).

В небольшой сонатине композитор Бахор, проявляет умелость сочетания различных типов композиционного решения внутренних разделов сонатного аллегро, что делает сонатину чрезвычайно интересной: ладовые переливы (ионийский-миксолидийский), смена метрических данных, активизация мелодики секвенционностью и фактуры подголосочностью – в главной партии, сочетание вальсового начала со складом, характерной традиционной таджикской инструментальной музыки, акцентирование лада III ступени миксолидийского наклонения, даже при повторе темы активизирование мелодики (смена целостного изложения переключкой голосов) – в побочной партии, полифонизация ткани в разработке, и, наконец, проведение побочной партии в иной тональности в репризе – вкупе основанном произведении на частой смене метроритма, создают чрезвычайно интересную драматургию всей сонатины.

Небольшая *одночастная сонатина Миратулло Атоева* написана в форме сонатного аллегро без разработки [3]. Произведение начинается с энергичной главной партии в форме периода повторного строения:

**Allegro**

*Пример 18. Тема главной партии.*

Она тонально устойчива. Второе предложение звучит октавой выше. Радостный характер главной партии полон юношеского задора. Связующая партия, представленная кратко (четырёхтактово), приводит к побочной. Тема побочной партии проводится в натуральной минорной тональности II ступени:



Пример 19. Тема побочной партии.

Побочная партия представляет собой лирическую тему, изложенную в прозрачной арпеджированной фактуре. Постоянный одинаковый ритмический рисунок шестнадцатых с подголосочностью в среднем голосе, при изложении самой темы на легато восьмыми в верхнем голосе, на фоне равномерного ритмического рисунка басовой линии, обеспечивают удивительную текучесть движения, создающую прекрасный светло-лирический образ юношеских мечтаний.

Вместо разработки наличествует раздел развивающего типа на мотиве из главной партии. Через данный раздел происходит возвращение к энергичному характеру главной партии. В репризе побочная партия звучит в одноимённом миноре (d-moll). Сонатина завершается кратким разделом на основе мотива из главной партии, чем достигается первоначальный оптимизм.

В одночастной сонатине М. Атоева, представляющей сонатную форму без разработки, словно эхом даётся форма сонатины, известной в XIX веке. Представление этой «исторической» формы сонатины – редкий пример в таджикской академической музыке, что делает её, при отмеченных выше достоинствах, отличительной в панораме сонатин композиторов Таджикистана.

Сонатина Амнуна Ёдгорова (D-dur) по характеру мелодики и преобладанием приёмов гаммообразной мелкой техники в её развитии, напоминает жанр этюда [8]. Ясный гомофонно-гармонический склад изложения, технические унисонные восходящие и нисходящие пассажи при одновременном охвате широкого регистра, при последовательных переходах из низких в верхние, оттуда в средние регистровые положения и наоборот, напоминают изложения материала технической пьесы.

Тема главной партии представляет собой восходящее гаммообразное построение с аккордовым ответом в том же регистре:



Пример 20. Начальный фрагмент темы главной партии.

Уже в самой экспозиции при повторном проведении она даётся в некотором развитии. Связующая партия, сродни главной партии, построена на элементах развивающего типа гаммообразных построений.

Тема побочной партии выдержана в тональности A-dur:



Пример 20. Тема побочной партии.

Её появление вносит контраст, прежде всего, отсутствием гаммообразного изложения. Нежная мелодия побочной партии в сочетании с синкопированным аккомпанементом, путём повторного проведения в расширенном регистре с баркарольным аккомпанементом, достигает широчайший размах. Этот процесс сопровождается активностью восходящих гаммообразных фраз. Но они постепенно укорачиваются, создавая эффект учащённой пульсации. И затем, внезапно улечиваются.

Совершенно «по-земному», реально начинается разработка с начального мотива главной партии в тональности минорной субдоминанты (g-moll):



Пример 21. Начальный мотив главной партии в разработке.

Разработка целиком основывается на мотивах главной партии. Развиваясь всё время восходящими гаммообразными построениями и уплотняясь в фактуре аккордовыми созвучиями, в ней достигается кульминация.

Реприза наступает внезапно, с побочной партии. В зеркальной репризе при проведении побочной партии в основной тональности, а затем в последовательном проведении её октавного изложения в басу и в верхнем голосе, тема побочной партии сильно расширяется в регистре. Главная партия при сохранении своего первоначального облика завершает репризу.

Сонатина Амнуна Ёдгорова (D-dur) представляет иную трактовку сонатного аллегро в панораме таджикских сонатин. В целом представленная в классической форме сонатного аллегро, её отличительными чертами, пожалуй, являются этюдный характер её главной партии и зеркальная реприза.

Сонатина №2 Кудратулло Хикматова написана в трёх частях [17]. Её первая часть выдержана в форме сонатного аллегро. Тема главной партии изложена в двух предложениях. в ладу G-миксолидийском. Тема начинается с квинтового скачка, и восходящим движением достигает верхнего регистра звукоряда, закругляясь затем на V ступени. Она представляет простую мелодию. Но в ладовом отношении,

демонстрируя свою принадлежность к центру g, композитор вместе с тем, избегает в ней терцового тона:



Пример 22. Тема главной партии.

Во второй раз начальный скачок расширен до сексты. И опять в целом восходящие ходы мелодии, округляются нисходяще и сохраняются в прежнем амбитусе.

При повторном проведении тема главной партии обретает новый облик, наделяясь чертами секвенционности, имитирования. В совершенно ином характере (*Poco sostenuto*) вступает тема побочной партии она отличается иным метрическим оформлением, иной ритмической пульсацией. В ней использован синкопированный ритм:



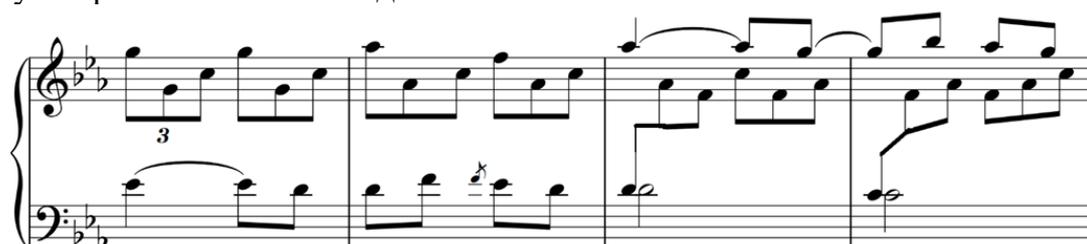
Пример 23. Тема побочной партии.

Активизируясь впоследствии триольностью, все время придерживаясь нисходящего направления развития, тема заново проводится в правой руке в видоизменённом виде. И единой волной пассажей шестнадцатых, охватывая нисходящими пассажами от четвёртой до большую октаву, она затихает (*dim.*).

Разработка начинается в танцевальном характере в шестидольном метре, используя секвенционность и нисходящий пассажи как основные формы развития. Развитие постепенно переходит в трёхдольность восьмых (токатных), которая затем сменяется двухдольностью трехзвучных созвучий, которая подготавливает начало репризы.

В репризе повторяется лишь главная партия, переходящая сразу в коду.

Вторая часть сонатины написана в простой трёхчастной форме, в медленном темпе (*Andante*), в тональности a-moll. Оживленность средней части (e-moll) достигнуто триольностью и подголосочностью:



Пример 24. Тема второй части.

В целом вторая часть – это лирическое отступление.

Третья часть необычна отсутствием темпового обозначения и озаглавлена композитором «Речитатив». Эта часть монотематична. Границы разделов чётко определены:



Пример 25. Тема третьей части.

Её черты вызывают аналогию с формой вариаций. Здесь можно определить тему и четыре вариации. Однако, этому не соответствует наличие единой сквозной линии развития.

Единство развития достигается постоянным усложнением фактуры (1), постепенным увеличением объёма каждого раздела (2), постепенным охватом более высокого диапазона (3).

Кульминации части приходится на последнюю условную вариацию, построенную в форме вопрос-ответа, охватывающие высокие и низкие регистры.

Таким образом, Сонатина №2 Кудратулло Хикматова – ещё один пример иной трактовки жанра сонатина в творчестве композиторов Таджикистана. Особенностью её становится третья часть с её структурой, драматургией, темпом и жанровым определением речитатив.

В целом жанр сонатины для таджикских композиторов послужил благодатной почвой их творческих исканий. Несмотря на относительную простоту жанра, каждый автор по-своему преподнёс его, в котором удивительным образом выразил своё творческое кредо. С этой точки зрения, анализ сонатин показывает, что к жанру композиторы к жанру сонатины относятся не как инструктивно-учебному жанру, а как жанр, имеющий свои преимущества в выражении своих идей и композиционно-драматургических решений.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Азизӣ, Ф.А., Абдуллозода, Э.А. ва диг. Очеркҳои таърихи мусиқии Тоҷикистон дар асрҳои XX – аввали XXI. Таҳқиқоти илмӣ-мусиқииносии / Азизӣ, Ф.А., Абдуллозода, Э.А. ва диг. – Душанбе: «ЭР-граф». – 2025. – 548 с.
2. Акрамова С. Х. История и историография музыкального искусства Таджикистана в первой половине XX века. – Душанбе: ТНУ. – 2015. – 144с.
3. Атоев М. Сонатина. Ноты. Копия. – Библиотека СК Таджикистана.
4. Баласанян С.А. Сонатина для фортепиано №1. В трёх частях. Ноты. Копия. – Библиотека СК Таджикистана.
5. Бахор Ф. Сонатина (Es-dur). Ноты. Копия. – Библиотека СК Таджикистана.
6. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы. – Москва: «Музыка». – 1978. – 332с.

7. Гейзер Э.Р. Инструментальная музыка композиторов Таджикистана. – Душанбе: «Дониш». – 1987. – 164с.
8. Ёдгоров А. Сонатина (D-dur). Ноты. Копия. – Библиотека СК Таджикистана.
9. Закржевская С.А. Гармония в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркмении. – Ташкент: «Фан». – 1979. – 120с.
10. Композиторы и музыковеды Таджикистана: Справочник. Составители: Азизи Ф., Хикматов К., Хакимов Н. – Душанбе: СК Таджикистана. – 2010. – 312с.
11. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. – Москва: «Музыка». – 1967. – 752с.
12. Музыка для фортепиано. // Таджикская музыка. Справочно-информационное издание. – Душанбе. – 2003. – С. 263-269.
13. Назайкинский Е.В. Поэтика музыкальной миниатюры. // История в музыке: Избранные исследования – Москва: НИЦ «Моск. консерватория». – 2009. – С. 371-391.
14. Попандопуло Т.А. Фортепьянная музыка и вопросы её интерпретации. Дисс. на соиск канд. иск.-ния – Ленинград, 1985. – 194 с.
15. Таджикова З. Музыкальная культура Советского Таджикистана. // Музыкальная жизнь Советского Таджикистана. – Душанбе: «Дониш». – 1974. – С. 5-42.
16. Тер-Осипов Ю. Сонатина (C-dur). Ноты. Копия. – Библиотека СК Таджикистана.
17. Хикматов К. Сонатина №2. Ноты. Копия. – Библиотека СК Таджикистана.
18. Христов Д. Теоретические основы мелодики. Опыт описания аналитического подхода к отдельной мелодии. – Москва: «Музыка». – 1980. – 256с.
19. Шаров Б. Сонатина (A-dur). В трёх частях. – Библиотека СК Таджикистана.
20. Шитикова Р. Г. Соната в музыке XX века: типология жанра. Дисс. на соиск. ... д-ра иск.-ния. – Санкт-Петербург: ВАК РФ. – 2022. – 1123 с.  
<https://www.dissercat.com/content/sonata-v-muzyke-khkh-veka-tipologiya-zhanra>

ТДУ: 784.4 (091)+781 (575.5)

**ЧАНБАҲОИ ТАЪРИХӢ ВА НАЗАРИЯВИИ МУСИҚИИ  
КЛАССИКИИ ТОЧИК ДАР ЯК ТАҲҚИҚОТИ БУНӢДИ***(дар бораи китоби дарсӣ:**Азизӣ Ф.А. Асосҳои мусиқии классикии тоҷик. Китоби 1. Таърих).***Шарифзода Лутфулло Абдулло,  
номзади илмҳои филологӣ**

Дар ин мақола-тақриз китоби доктори илмҳои санъатшиносӣ, профессор Ф.А. Азизӣ таҳти унвони «Асосҳои мусиқии классикии тоҷик» (Китоби 1. Таърих) мавриди баррасӣ ва муаррифии илмӣ қарор мегирад. Асар яке аз таҳқиқоти мукамал ва фарогир дар соҳаи мусиқишиносии тоҷик ба шумор рафта, таърихи ташаккул ва рушди мусиқии классикии тоҷикро аз давраҳои бостон то замони муосир дар бар мегирад. Муаллиф мусиқии суннатии тоҷикро ҳамчун падидаи томи фарҳангӣ, таърихӣ ва назариявӣ таҳлил намуда, онро дар робита бо равандҳои умумии тамаддуни Шарқ ва исломӣ баррасӣ мекунад.

Дар мақола сохтор ва мазмуни китоб мутобиқи фаслҳо таҳлил шуда, зимни мафҳуми калидии «мақом», масъалаҳои даврабандии таърихии мақомот, ташаккули назарияи илми мусиқӣ, фаъолияти мутафаккирон ва мусиқишиносони барҷаста Борбад, Форобӣ, Ибни Сино, Амир Хусрав Дехлавӣ, Сафиуддини Урмавӣ, Маҳмуди Ҳусайнӣ, Абдурахмони Ҷомӣ, Кавкабӣ, Дарвеш Алии Чангӣ ва дигарон, инчунин, ҷойгоҳи Шашмақом ва пешомадағони он ва мавқеи онҳо дар илми мусиқӣ ва мусиқии касбии тоҷик равшан карда мешавад. Ба таври махсус ба давраи шуравӣ ва таъсири он ба рушди мусиқии классикӣ таваҷҷуҳ зоҳир мегардад.

Дар мақола аҳамияти китоб ҳамчун дастури таълимӣ ва манбаи бунёдии илмӣ барои донишҷӯён, омӯзгорон ва муҳаққиқон таъкид шуда, саҳми он дар рушди илми мусиқишиносии миллӣ арзёбӣ мегардад.

**ИСТОРИЧЕСКИЕ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ТАДЖИКСКОЙ  
КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ В ОДНОМ ФУНДАМЕНТАЛЬНОМ  
ИССЛЕДОВАНИИ***(Об учебнике:**Азизи Ф.А. Основы таджикской классической музыки. Книга 1. История)***Шарифзода Лутфулло Абдулло,  
кандидат филологических наук**

В данной статье-рецензии рассматривается и даётся научная характеристика книги доктора искусствоведения, профессора Ф.А. Азизи «Основы таджикской классической музыки» (Книга 1. История). Данное издание является одним из наиболее фундаментальных и всесторонних исследований в области таджикского музыкознания и охватывает историю формирования и развития таджикской классической музыки от древнейших времён до современности. Автор анализирует

традиционную таджикскую музыку как целостный культурный, исторический и теоретический феномен, рассматривая её в контексте общих процессов восточной и исламской цивилизации.

В статье по разделам анализируются структура и содержание книги, освещаются ключевые вопросы, такие как понятие «маком», историческая периодизация макомов, формирование научной теории музыки, деятельность выдающихся мыслителей и музыковедов (Борбад, аль-Фараби, Ибн Сино, Сафи ад-Дин аль-Урмави, Абдурахмон Джамии и др.), а также место Шашмакома в национальной культуре. Особое внимание уделяется советскому периоду и его влиянию на развитие классической музыки.

В статье подчёркивается значение книги как учебного пособия и фундаментального научного источника для студентов, преподавателей и исследователей, а также оценивается её вклад в развитие отечественного музыкознания.

## HISTORICAL AND THEORETICAL ASPECTS OF TAJIK CLASSICAL MUSIC IN A FUNDAMENTAL SCHOLARLY STUDY

*(About the textbook:*

*Azizi F.A. Fundamentals of Tajik Classical Music. Book 1. History)*

**Sharifzoda Lutfullo Abdullo,**  
**candidate of philological sciences**

This review article provides a scholarly analysis and evaluation of the book *Fundamentals of Tajik Classical Music (Book 1: History)* by Doctor of Art History, Professor F. A. Azizi. The publication represents one of the most comprehensive and fundamental studies in the field of Tajik musicology, encompassing the history of the formation and development of Tajik classical music from ancient times to the present day. The author examines traditional Tajik music as an integral cultural, historical, and theoretical phenomenon, situating it within the broader processes of Eastern and Islamic civilization.

The article analyzes the structure and content of the book by sections, addressing key issues such as the concept of maqām, the historical periodization of maqām traditions, the formation of scientific music theory, the contributions of outstanding thinkers and music scholars (Bārbad, al-Fārābī, Ibn Sīnā, Ṣafī al-Dīn al-Urmawī, ‘Abd al-Raḥmān Jāmī, among others), as well as the place of Shashmaqām in national culture. Particular attention is paid to the Soviet period and its impact on the development of classical music.

The article emphasizes the significance of the book both as a university-level textbook and as a fundamental scholarly source for students, educators, and researchers, and assesses its contribution to the advancement of Tajik musicological studies.

**Калидвожаҳо:** мусиқии классикии тоҷик, маком, Шашмаком, мусиқишиносӣ, таърихи мусиқӣ, мактаби устод-шогирд.

**Ключевые слова:** таджикская классическая музыка, маком, Шашмаком, музыковедение, история музыки, школа устод-шогирд.

**Keywords:** Tajik classical music, maqom, Shashmaqom, musicology, music history, ustod-shogird school.

Китоби дарсии «Асосҳои мусиқии классикии тоҷик», таълифи доктори илмҳои санъатшиносӣ, профессор Азизӣ Фароғат Абдуқохорзода, яке аз тадқиқоти илмии мукамал, фарогир ва методологӣ асосёфта дар соҳаи мусиқииносии тоҷик ба шумор меравад. Ин асар натиҷаи солҳои тулонии омӯзиш, таҳқиқ ва таҷрибаи омӯзгорӣ-илмии муаллиф буда, ба масъалаҳои бунёдии ташаккул, рушд ва таҳаввули мусиқии классикии тоҷик дар заминаи таърихӣ, назариявӣ, методологӣ ва фарҳангӣ бахшида шудааст [1].

Аҳаммияти китоб, пеш аз ҳама, дар он зоҳир мегардад, ки муаллиф кӯшиш кардааст мусиқии классикии тоҷикро на танҳо ҳамчун маҷмуи намунаҳои амалии эҷодӣ, балки ҳамчун системаи томи таърихӣ-назарӣ, ҷузъи ҷудонопазири тамаддуни маънавии тоҷикон ва фазои васеи фарҳанги Шарқ баррасӣ намояд. Ин равиш ба китоб хусусияти энциклопедӣ ва ҳамзамон таълимӣ мебахшад, ки дорои арзиши илмӣ ва таълимӣ мебошад.

Дар муқаддима муаллиф аҳаммияти омӯзиши мусиқии классикии тоҷикро дар шароити муосир асоснок намуда, ҳадаф, вазифа ва доираи масъалаҳои таҳқиқро равшан месозад. Таъкид мешавад, ки мусиқии суннатӣ на танҳо мероси гузашта, балки падидаи зиндаи фарҳангӣ мебошад, ки пайваста дар робита бо муҳити иҷтимоӣ ва таърихӣ рушд мекунад.

Фасли аввал «*Мусиқии суннати тоҷик: падида ва моҳият*» ном дошта, ба таҳлили мафҳум ва назариявии мусиқии суннати тоҷик бахшида шудааст. Дар зерфаслҳои он замина ва сохтори мусиқии суннатӣ дар замони муосир, масъалаи аврупосентризм дар илми мусиқӣ ва ду навъи профессионализм ба таври интиқодӣ баррасӣ мегарданд. Муаллиф бо далелҳои илмӣ нишон медиҳад, ки меъёрҳои аврупоеи таҳлили мусиқӣ на ҳамеша метавонанд табиати мусиқии шарқӣ, аз ҷумла мақомҳои тоҷикро пурра шарҳ диҳанд.

Дар ин фасл, махсусан, таҳлили мафҳуми «мақом», зухуроти гуногуни он ва даврабандии мақомот аҳаммияти назаррас дорад. Муаллиф мақомро ҳамчун падидаи бисёрқабата – ҳам мусиқӣ, ҳам фалсафӣ ва ҳам фарҳангӣ муаррифӣ менамояд, ки хеле ҷолиб мебошад.

Фасли дуюм бо номи «*Давраи аввали тараққиёти мақомот*» ба давраи бостонӣ ва ибтидоии ташаккули мақомот (асрҳои VI – аввали VIII) ихтисос ёфтааст. Дар ин фасл нақши сарвари ромишгарони дарбори шоханшоҳи сосонӣ Хусрави Парвиз (солҳои ҳукмронӣ 592-628) Борбад ҳамчун яке аз поягузори мусиқии касбии тоҷик бо далелҳои таърихӣ нишон дода мешавад. Муаллиф системаи Ҳафтпарда, услуби хусравонӣ, ташаккули жанрҳои аввалини мусиқии касбӣ ва мактаби устод-шогирдро ҳамчун асосҳои муҳимми рушди минбаъдаи мусиқии классикӣ таҳлил мекунад ва ҳамаи ин дастовардхоро ба асосгузори Борбад, ки имрӯз асосгузори мусиқии касбии тоҷик ва Шарқ пазируфта шудааст, мансуб медонад.

Хулосаи фасл бо ҷамъбасти хусусиятҳои ин давра аҳаммияти методӣ дошта, барои донишҷӯён ва муҳаққиқони ҷавон хеле муфид мебошад.

Фасли сеюм. *Давраи дуюми тараққиёти мақомот*. Ин фасл яке аз қисматҳои марказии китоб буда, давраи тиллоии ташаккули назарияи илмии мусиқӣ (асрҳои VIII–XV)-ро фаро мегирад. Муаллиф бо таҳлили осори олимону шоирон, ҷунончи Ал-Киндӣ, Абуабдуллоҳи Рӯдакӣ, ҷараёнҳои «Байту-л-хикма», «Ихвон-ус-сафо», Абунасири Форобӣ, Абуалӣ Сино, Ибни Зайла, Муҳаммади Нишопурӣ,

Сафиуддини Урмавӣ, Амир Хусрави Дехлавӣ, Қутбиддини Шерозӣ, Зайнулобиддин Маҳмуди Хусайнӣ, Мавлоно Абдурахмони Ҷомӣ, Начмиддини Кавкабӣ, Дарвеш Али Чангӣ ва дигар мутафаккирон, саҳми онҳо дар ташаккули илми мусиқии шарқиро равшан месозад.

Ба гуфтаи муаллиф, саҳми Сомониёни бузург дар таърихи мусиқии тоҷик, хусусан эҳёи мусиқии дунявӣ дар заминаи тамаддуни исломӣ ҳамчун амали заминавӣ барои рушди баъдии мусиқии касбии тоҷик, алалхусус, мақомҳои тоҷикӣ бузург аст. Маҳз Сомониён тавонистанд бо истифода аз анъанаҳои ғановатманди санъати кироати шеърӣ форсӣ-тоҷикӣ тадричан анъанаи «сароидан»-ро ва тавассути ба кироати шеър истифода бурдани такнавозии хеле дар ибтидо одии созӣ – «сурудан бо такнавозии сози мусиқӣ»-ро дар давраи тамаддуни исломӣ зинда намоянд. Дар байти худ Рӯдакии бузург ин амалро хеле шаффоф таъкид кардааст:

*Рӯдакӣ чанг баргирифтӯ навохт,  
Бода андоз, к-ӯ суруд андохт.  
В-он ақиқин майе, ки ҳар кӣ бидид,  
Аз ақиқи гудохта нашнохт.  
Ҳар ду як гавҳаранд, лек ба табъ  
Ин бияфсурду он дигар бигдохт.  
Нобисуда ду даст рангин кард,  
Ночашида ба торақ - андар тохт [3, с 70].*

Ин амалҳои заминавӣ баҳри барқарор кардани дастовардҳои давраи тоисломӣ (Борбад ва системаи ӯ – Ҳафтпарда, мавқеи калидӣ-системавии сози мусиқии барбат, жанрҳои равошин ва хусравонӣ ва умуман касбияти мусиқӣ ва навъи дунявии он) якбора ҳунари мусиқиро пеш бурданд ва ба пайдоиши системаи нави мақомии тоҷик мусоидат намуданд. Саҳми Сомониёни бузург бар асосгузори мусиқии дунявӣ дар фарҳанги исломӣ – худ заминае буд барои рушди минбаъдаи мусиқӣ дар фарҳанги исломӣ. Чунин тақдир бар фаҳмиши дурусти мусиқӣ дар дарбори Сомониён бо мактаби ҳунарии Сомониён ба вуҷуд омад. Ин нуктаро муаллиф хеле муфассал дар фасли сеюм, зерфасли дуюми китоб овардааст [1, с. 77-114]. Маҳз нақши заминавии саҳми Сомониён ба гуфтаи муаллиф имкон дод, ба пайдошавии системаи нави мақомот.

Баррасии *системаи Дувоздаҳмақом* ҳамчун падидаи муқаммал назариявӣ ва амалӣ яке аз бартарихӣ асосии ин фасл мебошад. Муаллиф тавонистааст робитаи мутақобилаи назария ва амалия, суннат ва навоари ба таври возеҳ нишон диҳад. Мушаххас, системаи мазкур дар раванди ташаккул бо фаҳмиши Дувоздаҳпарда, Дувоздаҳдвор ва ниҳоят, Дувоздаҳмақом муаррифӣ гардидааст. Фарқияти он дар қиёс бо системаи Ҳафтпарда, қадам ба қадам муқаммал гардидани концепсияи мақом дар илми мусиқии асримиёнагӣ ва тадричан ба давраи дигари рушд гузаштани мақомот ва илми он дар рисолаҳои мусиқӣ амиқ ва саҳеҳ гуфта шудаанд. Таҳқиқи диди олимони мусиқии асримиёнагӣ қурунвустой шояд дар ин китоб бори аввал дар мусиқии асримиёнагии тоҷик нишон дода мешавад.

Дар *фасли чаҳорум «Давраи сеюми тараққиёти мақомот»* равандҳои рушди мақомот дар асрҳои XVI – аввали XX таҳлил мешаванд. Мактаби ҳунарии Бухоро

ва нақши он дар ташаккули анъанаҳои классикии мусиқии тоҷик бо мисолҳои мушаххас баррасӣ мегардад. Дар ин фасл, муаллиф ба пайдо шудани фаҳмиши нави мусиқӣ бо поягузори талқини нави мусиқӣ ханӯз аз тарафи Мавлоно Ҷомӣ ва таъя бар он қардани намоёндагони давраи якуми рушди Мактаби хунарии Бухоро – Мавлоно Кавқабӣ ва Дарвеш Али Чангӣ аҳаммияти дақиқ медиҳад. Ва омили пайдоиш ва таҳаввули Шашмақомро бо ин замина мепайвандад. Шашмақом – шакли олии мусиқии классикии тоҷик ҳамчун падидаи мусиқавӣ-шеърӣ баҳогузори шуда, заминаи илмӣ ва эҷодии он хеле васеъ фаро гирифта шудааст.

Муаллиф услубҳои сарояндагӣ, навозандагӣ, бастакориро дар Шашмақом муфассал натиҷагирӣ намудааст. Хусусан илми онро бо пайдоиши шакли нави рисолаи мусиқӣ – баёз ва талқини дурусти баёзро дар илми мусиқӣ овардааст. Ин калима, ҳарчанде ҳам дар адабиёт дар истифода аст, вале фаҳмиши он дар мусиқӣ куллан фарқкунанда мебошад.

Доир ба нуфузи калидии Шашмақом дар ташаккул ва таҳаввули шаклу фаҳмишҳои нави мақомҳои маҳаллӣ ва мақомҳои куҳистони тоҷик Фалак равшан айён қарда, ягонагии мусиқии суннатии тоҷикро дақиқ шарҳ додааст ва таҳлил намудааст. Чунин дид симои фарогирии ин падидаро нишон медиҳад, ки аз ҳар ҷиҳат дорои арзиш мебошад.

*Фасли панҷум* ба таҳлили марҳалаи нави таърихӣ – давраи шуравӣ (1922–1991) бахшида шуда, «*Шашмақом дар давраи шуравӣ*» номгузори шудааст. Муаллиф бо нигоҳе воқеъбинона ҳам дастовардҳо ва ҳам мушкилоти ин давраро нишон медиҳад: сабти нотаӣ, таъсиси ансамблҳо, нашрҳои илмӣ ва фаъолияти шахсиятҳои калидӣ, бузургтарин шашмақомдонони замон, аз ҷумла, устодон Бобокул Файзуллоев, Шоҳназар Соҳибов ва Фазлиддин Шаҳобов дар фасл таҳқиқу баррасӣ мешавад.

Ин фасл аҳаммияти хосса дорад, зеро пайванди суннат ва сиёсати фарҳангии замонро ошкор месозад ва рушди Шашмақомро дар пойтахти нави тоҷикон, ба қавли муаллиф *Мактаби шашмақомхони Душанбе* таҳқиқу баррасӣ мешавад, ки дар мусиқии нави падидаи наво мебошад.

*Фасли шашум* – «*Заминаҳои омӯзишӣ ва илмӣ*» хусусияти ҷамъбасти-назариявӣ дошта, ба масъалаҳои омӯзиш ва интиқоли дониш дар мактаби устод-шогирд, рушди жанри рисолаи мусиқӣ ва мафҳуми «системаи мусиқӣ-назарӣ» бахшида шудааст. Мафҳуми *асл-фаръ* ҳамчун принсипи тафаккури мусиқӣ бо таҳлили амиқ пешниҳод мегардад, ки барои донишҷӯёни муассисаҳои олии санъат, магистрантон, докторантон, омӯзгорон ва муҳаққиқони соҳаи мусиқии нави аз ҳар ҷиҳат судманд мебошад.

Дар *хулоса* муаллиф вазъи мусиқии классикии тоҷикро дар давраи муосир ба таври мухтасар ҷамъбаст мекунад ва самтҳои минбаъдаи омӯзишро ишора менамояд, ки барои донишҷӯёни муассисаҳои олии санъат, магистрантон, докторантон, омӯзгорон ва муҳаққиқони соҳаи мусиқии нави ҳамчун концепсияи рушди соҳа хизмат намояд.

Жанри «*Асосҳои мусиқии классикии тоҷик*» ҳамчун «китоби дарсӣ» муайян гардидааст. Вале дар он нуктаҳои навин барои илми мусиқии нави хеле зиёданд. Чунин сифат онро ба таҳқиқоти илмӣ наздик менамояд. Ҳамчун китоби дарсӣ «*Асосҳои мусиқии классикии тоҷик*» меъёрҳои жанрро хуб риоя қардааст. Дар

поёни китоб зерфасли «Саволҳои санҷишии поёни фасл» бо 81 саволи мушаххас оварда мешавад. Китобро рӯйхати адабиёт иборат аз 240 номгӯй ба анҷом мерасонад. Дуруст овардани ҳамаи адабиёт ва тартиб додани саволнома аз эҳтироми муаллиф нисбат ба ҷараёни таълим, нисбат ба хонандагон мебошад.

Дар маҷмӯъ, китоби «Асосҳои муסיқии классикии тоҷик» як тадқиқоти бунёди буда, барои донишҷӯёни муассисаҳои олии санъат, магистрантон, докторантон, омӯзгорон ва муҳаққиқони соҳаи муסיқииносоӣ дастури муҳим ба ҳисоб меравад. Услуби илмӣ, тавзеҳоти равшан, таъя ба манбаъҳои муътамад ва сохтори мантиқӣ китобро ба яке аз беҳтарин асарҳои таҳқиқии муосир дар соҳаи муסיқии классикии тоҷик табдил додааст.

Метаваон бо итминон гуфт, ки ин китоб саҳми арзандае дар рушди илми муסיқииносии миллӣ гузошта, барои таҳқиқоти минбаъда заминаи устувор фароҳам меорад.

### РҶЙХАТИ АДАБИЁТ

1. Азизӣ, Ф.А. Асосҳои муסיқии классикии тоҷик. Китоби дарсӣ иборат аз ду қисм. – Қисми 1. Таърих. – Душанбе: Эр-граф, 2021. – 400 с.

2. Азизӣ Ф.А., Абдуллозода Э.А. ва диг. Очеркҳои таърихи муסיқии Тоҷикистон дар асрҳои ХХ – аввали ХХІ. Таҳқиқоти илмӣ-муסיқииносоӣ / Ф.А. Азизӣ, Э.А. Абдуллозода, З. Гадоев, Б.А. Убайдзода, М.З. Назиров, Ф.А. Олимӣ, А.Ш. Шоев, Г.А. Раҳмонова, Д.В. Салихова, Н.Н. Мизрובה, У.Н. Орипова. – Душанбе: Эр-Граф, 2025. – 548 с.

3. Рӯдакӣ, Абуабдуллоҳ. Ашъор (Таҳияву тадвини матн ва муқаддима аз Расул Ҳодизода ва Алӣ Муҳаммадии Хуросонӣ) / Абуабдуллоҳи Рӯдакӣ. – Душанбе: Адиб, 2007. – Силсилаи «Ахтарони адаб», Ҷ. 1. – 416 с.

4. Фарҳанги забони тоҷикӣ (аз асри Х то ибтидои асри ХХ). Ҷ. I. А – О. – Москва: Советская энциклопедия, 1969. – 952 с.

5. Фарҳанги забони тоҷикӣ (аз асри Х то ибтидои асри ХХ). Ҷ. II. П – Ҷ. – Москва: Советская энциклопедия, 1969. – 952 с.

6. Шарифзода, Л.А. Комёбӣ дар сахнаи ҳунар / Л.А. Шарифзода // Фарҳанги Тоҷикистон. – 25 ноябри соли 2025. – №33 (725). – С. 2.

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

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

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

**БА ХОТИРАИ ОЛИМИ БУЗУРГ // В ПАМЯТЬ О ВЕЛИКОМ УЧЁНОМ**

ТДУ: 786.2+785 (575.3)

**ХРАНИТЕЛЬ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ:  
К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Ф.М. КАРОМАТЛИ**

**Зулфия Мурадова, кандидат искусствоведения,  
Институт искусствознания АИ РУзб  
(Узбекистан)**

Статья посвящена научной и общественной деятельности доктора искусств, профессора, заслуженного учёного Узбекистана Файзуллы Кароматли (Кароматова) (1925–2014).

Описаны основные направления исследований этого учёного: изучение, систематизация и классификация национального музыкального наследия; организация около тридцати этномузыкологических экспедиций в Узбекистане и соседних республиках, нотация и публикация образцов традиционной узбекской музыки. Отмечается его значительная роль в обогащении аудиоархива Института искусствознания Академии наук Республики Узбекистан и создании его хранилища.

Упоминается вклад этого учёного в подготовку высококвалифицированных специалистов и его ключевая роль в создании кафедры восточной музыки в Ташкентской консерватории.

Отмечена музыкальная и общественная деятельность Ф. Кароматли: он был инициатором и организатором первых международных научных музыковедческих симпозиумов в Узбекистане, получивших широкое признание за рубежом. Обладая признанным научным авторитетом, он был членом ряда международных музыкальных организаций.

Многие научные идеи и инициативы, выдвинутые Ф. Кароматли, остаются актуальными и в современном мире. Их продолжение и развитие можно увидеть в приоритетном изучении, цифровом сохранении и популяризации национального нематериального наследия, организации ряда международных фестивалей традиционной музыки и растущем международном признании музыкального искусства Республики Узбекистан.

**МУҲОФИЗИ МЕРОСИ МУСИҚИИ МИЛЛӢ:  
БА ПЕШВОЗИ 100-СОЛАГИИ Ф.М. КАРОМАТОВ**

**Зулфия Муродова, номзади илми санъатшиносӣ,  
Институти санъатшиносӣ АИ Ҷумҳурии Узбекистон**

Ин мақола ба ғабӯлияти илмӣ ва иқтимоии доктори илмҳои санъат, профессор ва Ходими шоистаи илми Узбекистон Файзулло Кароматлӣ (Кароматов) (1925–2014) бахшида шудааст.

Дар ин мақола самтҳои асосии таҳқиқоти олим тавсиф шудаанд: омӯзиш, систематизатсия ва таснифи мероси мусиқии миллӣ; ташкили тақрибан сӣ

экспедитсияи этномузикологӣ дар Узбекистон ва ҷумҳуриҳои ҳамсоя; ва нотагузорӣ ва нашри намунаҳои муסיқии анъанавии узбек. Нақши назарраси ӯ дар ғанӣ гардонидани бойгонии аудиоии Институти санъатшиносии Академияи илмҳои Ҷумҳурии Узбекистон ва таъсиси анбори он қайд карда мешавад.

Саҳми ин олим дар тайёр кардани мутахассисони баландихтисос ва нақши калидии ӯ дар таъсиси кафедраи муסיқии шарқ дар Консерваторияи Тошканд зикр шудааст.

Фаъолиятҳои муסיқӣ ва иҷтимоии Ф. Кароматлӣ қайд карда мешаванд: ӯ аввалин симпозиумҳои байналмилалӣ илмӣ муסיқишиносиро дар Узбекистон оғоз ва ташкил кард, ки дар хориҷа эътирофи васеъ пайдо карданд. Ӯ, ки як мақоми эътирофшудаи илмӣ буд, узви якҷанд созмонҳои байналмилалӣ муסיқӣ буд.

Бисёре аз ғояҳо ва ташаббусҳои илмӣ пешниҳодкардаи Ф. Кароматлӣ имрӯз ҳам аҳамияти худро нигоҳ медоранд. Идома ва рушди онҳоро дар омӯзиши афзалиятнок, ҳифзи рақамӣ ва оммавӣ кардани мероси ғайримоддӣ миллӣ, ташкили якҷанд фестивалҳои байналмилалӣ муסיқии анъанавӣ ва эътирофи афзояндаи байналмилалӣ санъати муסיқии Ҷумҳурии Узбекистон дидан мумкин аст.

#### **KEEPER OF THE NATIONAL MUSICAL HERITAGE: ON THE 100<sup>TH</sup> ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF F.M. KAROMATLI**

**Zulfiya Muradova, candidate of Arts,  
Arts Institute of Academy of Sciences of Republic of Uzbekistan**

The article is devoted to the scientific and public activities of Doctor of Arts, Professor, Honoured Scientist of Uzbekistan Faizulla Karomatli (Karomatov) (1925–2014).

The main areas of research of this scientist are described: study, systematisation and classification of national musical heritage; organisation of around thirty ethnomusicological expeditions in Uzbekistan and neighbouring republics, notation and publication of examples of traditional Uzbek music. His significant role in enriching the audio archive of the Fine Arts Institute of Academy of Sciences of Republic of Uzbekistan and creating its repository is noted.

The contribution of this scholar to the training of highly qualified specialists and his key role in establishing the Department of Oriental Music at the Tashkent Conservatory are mentioned.

The musical and social activities of F. Karomatli are noted: he was the initiator and organiser of the first international scientific musicology symposiums in Uzbekistan, which received wide acclaim abroad. Possessing recognised scientific authority, he was a member of the number International musical organisations.

Many of the scientific ideas and initiatives put forward by F. Karomatli remain relevant in the modern world. Their continuation and development can be seen in the priority given to the study, digital preservation and promotion of national intangible

heritage, the organisation of a number of international festivals of tradition music and the growing international recognition of musical art of Republic of Uzbekistan.

**Ключевые слова:** Ф. Кароматли, этномузыкология, фольклор, профессиональная музыка устной традиции, экспедиция.

**Калидвожаҳо:** Ф. Кароматлӣ, этномусиқшиносӣ, фолклор, мусиқии касбии анъанаи шифоҳӣ, экспедитсия.

**Keywords:** F.Karomatli, ethnomusicology, folklore, professional music of the oral tradition, expedition.



*Профессор Ф.М. Кароматов*

В этом году исполняется 100 лет со дня рождения доктора искусствоведения, профессора, Заслуженного деятеля науки Узбекистана Файзуллы Музаффаровича Кароматли (Кароматова). Широкий спектр научных интересов, масштаб исследовательской и общественной деятельности и ее впечатляющие результаты с полным основанием позволяют считать его ученым-универсалистом.

В преимущественной степени научные поиски Ф.М. Кароматли были сосредоточены на изучении узбекской традиционной музыкальной культуры во всем многообразии ее проявлений. Именно он был одним из первых узбекских музыковедов, «кто привлек внимание к принципиально важному обстоятельству: узбекская традиционная музыка – это отнюдь не только фольклор (при всей его значимости), но и профессиональное творчество устной традиции, тем самым определив высокий статус узбекского музыкального наследия» [16].

То был сквозной «лейтмотив» всей его жизни и научной деятельности от публикации ранних статей [2; 4; 5], сборников узбекских песен и мелодий [17; 18], исследования «Узбекская домбровая музыка» [3] до издания 6 томов нотных записей Шашмакома [13], фундаментальной монографии «Узбекская инструментальная музыка (наследие)» [7] двух выпусков нотной антологии «Узбек халки музыка мероси (XX асрда)» [8; 10], увы, целиком не осуществленной, двух книг «Музыкальное искусство Памира» [9; 11] и капитального тома «Mittelasiien» из серии «Musikgeschichte in Bildern» (в соавторстве с Т.С. Вызго и В.А. Мешкерис),

где собраны и прокомментированы археологические артефакты с изображениями древних музыкальных инструментов [20].

Наряду с этим, творчество композиторов Узбекистана также вызывало его живой и заинтересованный отклик. К примеру, создание Муталем Бурхановым обработки двух иранских народных песен «Гуле гандум» и «Дамкӯл-Дамкӯл» для хора а'саpella было во многом инициировано Ф.М. Кароматли. Впервые прозвучав на Международном форуме «Трибуна Азии» (Алматы, 1973 г.) и получив широкий резонанс, они продемонстрировали художественно убедительную интерпретацию фольклора средствами многоголосной музыки. Напомним, что обращение к М. Бурханову было осознанным выбором ученого: успешный опыт автора «Шести обработок народных песен для хора без сопровождения» и его творческая реализация в новых сочинениях стали своего рода практическим ответом на имевшее место мнение о бесперспективности гармонизации монодийной музыки [14, с. 122-124].

Следует отметить и то, что Ф.М. Кароматли был первым исследователем песенного творчества Хамзы Хаким-заде Ниязи [1] – бастакора-новатора, в русле монодийной традиции наметившего пути синтеза национальных и европейских интонаций, жанров и форм и ставшего в этом смысле предтечей узбекской композиторской музыки.

Тесно сплетенной с научно-исследовательской была собирательская деятельность ученого. Преемственно унаследовав опыт представителей первого поколения музыковедов Узбекистана – Н.Н. Миронова, В.А. Успенского, Е.Е. Романовской, И.А. Акбарова и объединив их со знаниями, полученными от научного наставника В.А. Беляева, он во многом его расширил и обогатил.

Начиная с 1950-х годов, этномузыковедческие экспедиции Института обрели плановый характер и охватили все регионы Узбекистана и места компактного проживания узбекской диаспоры в сопредельных республиках. В общей сложности за период 1952-1991 гг. было проведено около 30 полевых исследований, из которых наиболее значимы Сурхандарьинская и Кашкадарьинская (1955-1961), Хорезмская (1957), Самаркандская (1959), Ферганская (1962-1964), Чимкентская и Джамбульская (Казахстан, 1970-1971), Ленинабадская (Таджикистан, 1974-1976), Ташаузская (Туркменистан, 1977-1978), Горно-Бадахшанская (Таджикистан, 1968-1971, 1980, 1983) экспедиции.

На протяжении нескольких десятков лет к этой области практического музыковедения Ф.М. Кароматли привлекал своих коллег, учеников и аспирантов – К. Алимбаеву, М. Ахмедова, М. Ковбаса, Т. Гафурбекова, Н. Нурджанова, Р. Абдуллаева, О. Матякубова, Р. Юнусова, А. Малькееву, О. Ибрагимова, А. Бекова. Долгие годы его неизменной спутницей и верной помощницей в этномузыковедческой работе была супруга – Лола Шамсиевна Кароматова, а в экспедициях кон. 1980-нач. 1990 гг. – дочь Дилором Каромат, ныне ведущий научный сотрудник Института искусствознания АН РУз. Еще одним постоянным помощником и участником многих экспедиций был опытнейший радиотехник А. Леонтович, осуществлявший техническое сопровождение записей.

Проводились и комплексные изыскания с участием филологов-фольклористов (М. Алавия, Т. Мирзаев, М. Афзалов), специалистов по народным зрелищным

искусствам и хореографии (М. Кадыров, Т. Турсунов, Л. Авдеева, Т. Абидов), в результате которых были зафиксированы состязания аскиябозов, представления масхарабозов и кызыкчи, выступления дорбозов и танцоров Ферганы и Хорезма.

Собранный аудиоматериал передавался в Фонотеку Института, где переписывался на бобинные магнитофоны, заносился в инвентарные книги и хранился в специальном помещении. Записи производились и в самом Институте, для чего была создана оборудованная стационарными магнитофонами и другой необходимой техникой студия.

Фонотека и студия были предметом постоянной заботы Файзуллы Музаффаровича. Сейчас, в эру разнообразной аудио и видеотехники, трудно представить, какой сложной и подчас невыполнимой задачей был поиск магнитофонных кассет, которые приходилось буквально выбивать, обращаясь в различные инстанции. На моей памяти практически ни одно заседание Ученого совета не проходило без того, чтобы Ф.М. Кароматли не говорил об этой острой проблеме. И благодаря его настойчивости и целеустремленности, а также обширным зарубежным связям, пленки удавалось найти, в результате чего институтская Фонотека ежегодно пополнялась новыми записями, став в конечном итоге ценнейшим аудиособранием национальной музыки во всем ее видовом и жанровом разнообразии. К слову сказать: Файзулла Музаффарович был истинным стражем Фонотеки, далеко не каждому позволяя переступить ее порог. Но благодаря такой строгости аудиофонд сохранился до наших дней.

Изучение, классификация и систематизация обширного музыкального материала позволили исследователю сделать ряд принципиальных индуктивных умозаключений. Исходя из условий бытования, жанровых, музыкально-лексических, формально-структурных характеристик, он ранжировал узбекское музыкальное наследие на собственно фольклор (подразделив его на приуроченные и неприуроченные жанры) и профессиональную музыку устной традиции. Прочно войдя в научный оборот, этот термин нашел устойчивое применение у музыковедов стран, со сходным типом традиционной музыкальной культуры.

В настоящее время наряду с ним часто применяется понятие «узбекская классическая музыка», однако представляется, что ключевые определители термина, введенного Ф.М. Кароматли, – *профессиональная устная традиция*, – более точно и *однозначно* соответствуют сути обозначаемого объекта.

Еще одно важное научное достижение ученого, также сделанное на базе изучения живой музыкальной практики, – выделение и характеристика локальных стилей узбекской музыки [6, с. 35-49]. Говоря иначе, наблюдаемые локально-стилевые различия, которые в большей степени осознавались на слуховом уровне, впервые были изложены, научно обоснованы и обобщены. Эти научные положения, сохраняя свою актуальность, дополняются и уточняются современными изысканиями этномузыковедов Узбекистана.

В частности, в Институте искусствознания АН РУз, где прошла практически вся научная деятельность Ф.М. Кароматли и где он на протяжении 1955-1994 годов возглавлял Отдел музыки и входивший в него сектор современной музыки и фольклора, ведутся исследования по национальному макомному искусству, традициям дутарного исполнительства, творчеству бастакоров Хорезма. На новых

иконографических материалах изучается древний и средневековый музыкальный инструментарий, исследуются культурные связи с Индией и Афганистаном. Защищены диссертации по традициям наманганских ялла, классической музыки Бухары, феномену назира в изустно-профессиональной узбекской музыке.

Отделом музыкального искусства ИИск АН РУз унаследовано и другое направление – изучение современной музыки Узбекистана. В этой сфере осуществлены разработки по музыке для детей, эстраднему и джазовому искусству, концертным и гибридным жанрам, модальной системе в творчестве композиторов Узбекистана. Таким образом, продолжается «постоянное и органичное переплетение научных интересов, связанных, с одной стороны, с изучением народного творчества, национальных традиций, с другой – с музыкой, рожденной XX веком» – двумя ипостасями отечественной музыкальной культуры [15, с. 28].

Преемственным продолжением деятельности Ф.М. Кароматли по сохранению Фонотеки Института является работа по ее оцифровке и электронной каталогизации. Первым практическим результатом стал совместный проект Института искусствознания АН РУз и Международного информационного центра ЮНЕСКО по нематериальному культурному наследию Азиатско-Тихоокеанского региона (ИНСАР, Республика Корея), выполненный в 2015 году. В результате был создан комплект из 8 компакт-дисков с образцами национального музыкального наследия с приложением буклета комментариев. Сюда вошли 69 треков, скомпонованных по жанровому признаку: песенное, инструментальное, макомное и дастанное национальное наследие, а также оцифрованные киноматериалы Хорезмской экспедиции 1960 года [12, с. 68–76].

Экземпляры этого комплекта были переданы ВОУ искусств, ряду культурных организаций Ташкента, Берлинскому и Венскому фонограм-мархивам, Центру мировой музыки Хильдесхаймского университета и Библиотеке Геттингенского университета, а также подарены участникам научно-практических конференций, состоявшихся в рамках Международных Фестивалей искусства маком (2018 г.) и искусства бахши (2019 г.). Этим продолжена эстафета образовательно-просветительской деятельности Ф.М. Кароматли, так как именно он был зачинателем издания тематической серии виниловых пластинок «Узбек халқ мусиқа меросидан» («Из музыкального наследия узбекского народа»), вышедшей в 1980-е годы и включившей ряд записей аудиоархива Института с его пояснительными комментариями.

В настоящее время Отделом музыкального искусства совместно с партнерами из Австрии и Германии выполняется новый проект по цифровизации Фонотеки Института искусствознания АН РУз. Им предусмотрен охват всех архивных аудиоколлекций и экспедиционной документации. Этим в перспективе будет создана возможность более широкого привлечения ресурсов Фонотеки к различного рода исследованиям и проектным разработкам.

Необходимо отметить ключевую роль ученого в открытии кафедры Восточной музыки в Ташкентской государственной консерватории (ныне – Государственная консерватория Узбекистана) в 1972 году. Ее деятельность способствовала интенсификации и поднятию на новый уровень исследований по традиционной музыке Узбекистана, выращиванию молодых исполнителей, открытию новых имен,

наведению контактов с зарубежными музыковедами. Преемником кафедры стал Узбекский национальный институт музыкального искусства имени Юнуса Раджаби, специализация которого базируется на дальнейшем развитии макомного искусства и искусства бахши, восстановлении исполнительских школ и традиций, изучении наследия бастакоров, певцов и музыкантов [19].

Будучи инициатором многих исследовательских начинаний, Ф.М. Кароматли воспитал целую плеяду учеников. Он способствовал научному росту не только узбекских музыковедов: среди его аспирантов и докторантов – представители Азербайджана, Германии, Казахстана, Польши, Судана, Таджикистана, Туркменистана, Японии... Теоретическое наследие ученого прочно вошло в фонд музыковедческой науки, к ним активно обращаются и зрелые, и молодые исследователи. И в этом смысле мы все считаем Файзуллу Музаффаровича своим учителем и наставником.

Он приучал нас, аспирантов и соискателей, к независимости оценок, самостоятельности мышления. Никогда не давал готовых ответов, наоборот, лукаво посмеиваясь, мог сказать: «Ну, это ваши фантазии». Что сильно мобилизовало, заставляло искать более весомые доказательства, выстраивать их логическую связь, чтобы убедить его в своей правоте и заслужить слова одобрения, которые дорогого стоили. Это была, пусть и достаточно суровая, но настоящая школа, и я благодарна Файзулле Музаффаровичу за все уроки, которые он мне преподавал.

Еще одна важная сторона деятельности ученого проявилась в организации и проведении широкомасштабных Самаркандских Международных музыковедческих симпозиумов. Всего их состоялось три (1983, 1985, 1987) и каждый становился платформой для подлинно научного обсуждения насущных проблем музыкального востоковедения, этномузыкологии, композиторского творчества ведущими музыковедами стран Востока и Запада. Участие в данных симпозиумах многих зарубежных исследователей в то, советское, время, стало возможным прежде всего благодаря авторитету Ф.М. Кароматли в международном научном сообществе.

Это ценное начинание в наше время продолжили Международные фестивали «Шарк тароналари» (проводится с 1997 года в Самарканде), искусства маком и бахши. Но следует, к сожалению, признать, что при всей яркости и разнообразии проводимых в их рамках конкурсных и зрелищных мероприятий, научная составляющая (конференции) уступает пока уровню и представительству предыдущих симпозиумов.

Будучи знаковой фигурой музыковедения Узбекистана, Ф.М. Кароматли неоднократно участвовал в работе многих известных музыкальных организаций – Международного Совета традиционной музыки ЮНЕСКО, Международной исследовательской группы по изучению музыкального инструментария, Международного Совета по организации фольклорных фестивалей и ряда других, что безусловно способствовало ознакомлению зарубежных коллег с проводимыми в республике музыковедческими и полевыми исследованиями и наведению научных контактов.

Таким образом, многогранная деятельность Ф.М. Кароматли реализовавшаяся весомыми научными, практическими, просветительскими

результатами, наличием учеников, последователей и продолжателей уже во втором и третьем поколении позволяет считать его основателем этномузыковедческой школы Узбекистана.

Научное наследие Ф.М. Кароматли будет долго служить музыковедческой науке, прежде всего, Узбекистана, а сам он среди нас, потому что жива память о нем, а сделанное им продолжает вызывать интерес, будить исследовательскую мысль и подвигать к изучению музыкальной культуры Узбекистана.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кароматов, Ф.М. Хамза Хаким-заде Ниязи и узбекская советская музыка. Ташкент: Государственное издательство художественной литературы / Ф.М. Кароматов, 1959. – 116 с.
2. Кароматов, Ф. Основные черты музыкального строения узбекских народных песен / Вопросы музыкальной культуры Узбекистана / Сост. и науч. ред. И. Н. Карелова / Ф. Кароматов. – Ташкент: Государственное издательство художественной литературы, 1961. – С. 34–71.
3. Кароматов, Ф.М. Узбекская домбровая музыка. – Ташкент: Государственное издательство художественной литературы / Ф.М. Кароматов, 1962. – 260 с.
4. Кароматов, Ф. (соавтор – И. Акбаров). Узбекская народная музыка / Очерки истории музыкальной культуры Узбекистана. Вып. 1 / Под общ. ред. М. С. Ковбаса / Ф. Кароматов. – Ташкент: Ўқитувчи, 1968. – С. 24–45.
5. Кароматов, Ф. К истории записи узбекского фольклора / Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. Вып. 2 / Сост. и науч. ред. И. Н. Карелова / Ф. Кароматов. – Ташкент: Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1969. – С. 3-46.
6. Кароматов, Ф.М. О локальных стилях узбекской народной музыки / Музыка народов Азии и Африки. Вып. 1 / Ред.-сост. В.С. Виноградов / Ф.М. Кароматов. – Москва: Советский композитор, 1969. – С. 35-49.
7. Кароматов, Ф.М. Узбекская инструментальная музыка (наследие). – Ташкент: Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1972. – 360 с.
8. Кароматов, Ф.М. Узбек халқи музика мероси (XX асрда). I-жилд: Қўшиқ / Ф.М. Кароматов. – Тошкент: Гофур Гулом ном. адабиёт ва санъат нашриёти, 1978. – 156 б.
9. Кароматов, Ф. М., Нурджанов Н. Х. Музыкальное искусство Памира. Кн. I / Ф.М. Кароматов. – Москва: Советский композитор, 1978. – 184 с.
10. Кароматов, Ф.М. Узбек халқи музика мероси (XX асрда). II-жилд: Терма, ялла, қарсак. (Узбекское народное музыкальное наследие (асри XX). Чилди II: Терма, ялла, қарсак) / Ф.М. Кароматов. – Тошкент: Гофур Гулом ном. адабиёт ва санъат нашриёти, 1985. – 208 б.
11. Кароматов, Ф. М., Нурджанов Н. Х. Музыкальное искусство Памира. Кн. II / Ф.М. Кароматов. – Москва: Советский композитор, 1986. – 292 с.
12. Мурадова, З.А. Узбекистан-Корея: сотрудничество в деле сохранения и популяризации национального музыкального наследия: Диалог Восток-Запад:

мир через культуру: Материалы научного семинара в рамках IV Рериховских чтений / З.А. Муродова. – Ташкент: SAN’AT, 2018. – С. 68–76.

13. Шашмаком / Запись Ю. Раджаби. Ред. Ф.М. Кароматова. Т. I–VI. Тошкент: “Тошкент” бадий адабиёт нашриёти, 1965–1974.

14. Янов-Яновская, Н. С. Муталь Бурханов: время, жизнь, творчество. – Ташкент: Media Land, 1999. – 198 с.

15. Янов-Яновская, Н. С. В поисках научной истины // Санъатшунослик масалалари II. Мақолалар тўплами / Мас. мух. М. А. Юсупова, О. А. Иброҳимов. – Тошкент: SAN’AT, 2005. – С. 27–29.

16. Янов-Яновская, Н. С. Памяти выдающегося ученого-музыковеда Файзуллы Кароматова. – URL: [http://www.kultura.uz/view\\_6\\_r\\_5953.html](http://www.kultura.uz/view_6_r_5953.html) – Дата доступа – 05.07.2025.

17. Узбек халқ чолғу музикаси (Узбекская инструментальная музыка). / Туз. К. Олимбоева, Ф. Караматов. Ред. А. Ф. Козловский. – Тошкент: Узбекистон давлат нашриёти, 1955. – 184 б.;

18. Узбек халқ кўшиқлари (Узбекские народные песни). / Туз. К. Олимбоева, Ф. Караматов. – Тошкент: Узбекистон давлат нашриёти, 1956. – 144 б.

19. Узбекистон Республикаси Вазирлар Маҳкамасининг “Юнус Ражабий номидаги Узбек миллий мусиқа санъати институти фаолиятини ташкил этиш тўғрисида”ги 2020 й. 2-сентябрь 536-сонли Қарори. Интернет ресурс: <https://lex.uz/docs/4976746>. – Дата доступа 02.07.2025.

20. Karomatov, F. M., Meškeris, V. A., Vyzgo, T. S. Musikgeschichte in Bildern. Mittelasien. (Музыкальная история в картинах. Средняя Азия.) Band II/9. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1987. – 180 s.

**ДАР МЕҲМОНИИ МО // У НАС В ГОСТЯХ**

ТДУ: 786.3+785 (575.3)

**ШАШМАКОМ В ЦИВИЛИЗАЦИОННОЙ ИСТОРИИ ТАДЖИКОВ И  
УЗБЕКОВ: КОНЦЕПЦИЯ МУЗЫКИ В ИСЛАМЕ И ПРИБЛИЖЕНИЕ К  
ТЕРМИНУ МАКАМ**

**Джани-заде Тамила (Россия)**  
кандидат искусствоведения, РАМ им. Гнесиных

В статье раскрываются особенности второго этапа (XI-XV вв.) Исламской цивилизации с доминированием персидской субкультуры. Общность культуры подчеркивают формы ее арабизации (письменность, книжная литература, ученость, этикет). Специфика концепции «музыка» в исламе выражена в отделении арабского звучания Корана от мира людей и в усилении внимания к «слушанию». Макам в экстрамузыкальных явлениях (Коран, мистицизм, литература, астрономия, терапия) обнаруживает переосмысление арабо-бедуинского термина и значимость суфизма, раскрывающего процессуальные качества *макама*, сближая его с движениями души и формообразованием в музыке. Фокус на понимании «круга» и этоса (*та'сир*) ладов у Сафи ад-Дина раскрывает предпосылки появления *макама* в музыке. Они связаны с употреблением обобщающих терминов (*шудуд*, *парда*, *нагам*), с наименованиями ладов, сменой их номенклатуры, значением термина *таб'* («натура»).

**ШАШМАКОМ ДАР ТАЪРИХИ ТАМАДДУНИ  
ТОЧИКОН ВА УЗБЕКОН:  
мафҳуми мусиқӣ дар Ислом ва наздикшавӣ ба истилоҳи мақом**

**Тамила Чанизода, номзади илмҳои санъатшиносӣ,  
Академияи мусиқии Русия ба номи Гнесинҳо, Федератсияи Русия**

Ин мақола хусусиятҳои марҳилаи дуҷуми тамаддуни исломиро (асрҳои XI-XV), ки зери фарҳанги форсӣ ҳукмрон буд, меомӯзад. Умумияти фарҳангро шаклҳои арабиқунонии он (хат, адабиёти китобӣ, илм, адиб/одоб) таъкид мекунад. Хусусияти мафҳуми «мусиқӣ» дар Ислом дар ҷудо кардани садои арабии Куръон аз ҷаҳони инсонӣ ва таъкиди афзоянда ба «гӯш кардан» ифода меёбад. Мақом дар падидаҳои берун аз мусиқӣ (Куръон, тасаввуф, адабиёт, астрономия, терапия) тафсири дубораи истилоҳи арабӣ-бадавӣ ва аҳаммияти тасаввуфро ошкор мекунад, ки хусусиятҳои раванди(процессуалӣ)-и мақомро ошкор мекунад ва онро ба ҳаракатҳои руҳ ва шаклсозӣ дар мусиқӣ наздик мекунад. Таваҷҷуҳи Сафиуддин ба дарки «давра» ва этос (*таъсир*)-и лаҳнҳо пайдоиши *мақом*-ро дар мусиқӣ пешгӯӣ (пешомадӣ) мекунад. Онҳо бо истифодаи истилоҳоти умумишуда (*шудуд*, *парда*, *нагам*), бо номҳои лаҳнҳо, тағйири низоми пайиҳамии онҳо ва маънои истилоҳи *таб'* («табиат») алоқаманданд.

## SHASHMAQOM IN THE CIVILIZATIONAL HISTORY OF THE TAJIKS AND UZBEKS: THE CONCEPT OF MUSIC IN ISLAM AND APPROACHING THE TERM MAQAM

**Tamila Janizade, PhD in Art History,  
Gnessin Russian Academy of Music, Russian Federation**

This article reveals the features of the second stage (XIth-XVth centuries) of Islamic civilization with the dominance of the Persian subculture. The common features of the culture are emphasized by the forms of its Arabization (scripts/writing, literary books, scholarship, etiquette). The specificity of the concept of «music» in Islam is expressed in the separation of the Arabic sound of the Holy Quran from the human world and in the increased attention on «listening». Extra-musical phenomena with the term *maqam* (in Quran, literature, mysticism, astronomy, therapy) present a reinterpretation of the Arab-Bedouin term and the significance of Sufism, which reveals the processual qualities of *maqam*, bringing it closer to the movements of the soul and musical form-making. Focus on the understanding of the «circle» and *ēthos* (*tā'thīr*) of modes by Safi al-Din shows the backgrounds for the appearance of *maqam* in music. They are associated with the use of generalizing mode's terms (*shudud*, *parda*, *nagham*), with the original names of modes, with the change in mode's nomenclature, with the meaning of the term *tab'* («nature»).

**Ключевые слова:** Исламская цивилизация, персидская субкультура, концепция музыки, *макам*, суфизм, Сафи ад-Дин, этос ладов, Кабус-нама.

**Калидвожаҳо:** тамаддуни исломӣ, зерфарҳанги форсӣ, мафҳуми мусиқӣ, мақом, тасаввуф, Сафӣ уд-дин, маънои одоби лаҳна, Қобуснома.

**Keywords:** Islamic civilization, Persian subculture, concept of music, *maqam*, Sufism, Safi ad-Din, ethos of modes, Qabus-nama.

Шашмаком занимает центральное место в музыкальной истории городов Центральной (Средней) Азии, где проживают современные таджики и узбеки, – на территории двух национальных государств (Таджикистана и Узбекистана), границы которых были очерчены только в начале XX века в процессе формирования Советских социалистических республик. Известно, что, будучи продуктом средневековой музыкальной культуры, Шашмаком неразрывно связан с арабским термином *макам*, который означал у древних арабов «место пребывания» кочевников на постое. В наши дни термин *макам* приобрел широкую известность в качестве музыкальной категории, которая отсылает к обозначению музыкального лада (его структуре) в странах мусульманского Востока. Распространению такого понимания *макама* способствовало во многом западноевропейское музыкознание, которое усилило свое внимание к этому термину в начале XX века, опираясь в основном на музыку арабских стран и концепцию арабо-мусульманской культуры. Свидетельством тому служит Конгресс арабской музыки в Каире в 1932 году, где работала специальная «Комиссия по макаму и ладам» (*Лагнат ал-макамат* и *ан-нагам*). К концу того же столетия этномузыкологи обнаружили, с одной стороны, стремление к построению «глобальной» концепции о музыкальных

ладах мира [34]<sup>27</sup>, а с другой стороны, – к широким знаниям об истории термина *макам*, о теории и практике ладов в регионах, включая Советский Восток [15]. Будучи участником «Международной исследовательской группы по макаму» (International Maqām Study Group), которая была образована при Международном Совете по Традиционной Музыке (International Council for Traditional Music) после состоявшихся в СССР трёх Международных музыковедческих симпозиумов в Самарканде (1978, 1983, 1987), я не раз обращалась к теме макама, преимущественно на материале азербайджанских мугамов<sup>28</sup>. Сегодня возможность изучения обширных научных данных и аудиоматериалов разных стран актуализирует два аспекта музыковедческих исследований: сравнительный анализ модальных музыкальных жанров и построение истории их возникновения, в том числе, истории формирования представлений о макаме.

Результаты многих работ по музыке мусульманского Востока показывают, что при всем отличии современных устно-профессиональных традиций в разных странах, наличие общих черт в них сохраняется со времен европейского Средневековья. Предлагаю сосредоточиться на изучении музыкальной истории этой эпохи, используя культурологический подход с характерным для него выделением хронотопного образования в виде культуры Исламской цивилизации (далее – ИЦ). Участие в построении культуры ИЦ (с конца VII века – до XVII век включительно) приняли многие исламизированные народы. Указанный выше период относится, прежде всего, к возникновению наиболее важных музыкальных явлений, которые закрепились в большинстве современных государств как традиции цивилизационные (городские и профессиональные). Разрабатываемая мною с 2000 года концепция музыкальной культуры ИЦ в виде особой культурно-исторической целостности, способствует лучшему выявлению тех признаков, которые обнаруживают как музыкальную общность, так и их различие у народов, завоеванных в VII-VIII веках арабами, принявшими Ислам [9, 10]. По моим представлениям, развитие новых (по отношению к фольклору) «исламских» признаков в музыке было обусловлено не только принятием новой религии, но и арабизированными формами городской культуры. Прежде всего, – развитием письменности и книжной литературы у трех крупнейших этносов (арабов, иранцев и тюрок), включая и жанры арабской поэзии (*аш-ши‘р*), и ученость (*‘илм*), и исламский этикет (*адиб*). Многие факты указывают на то, что музыка в культуре ИЦ развивалась в виде трех исламизированных субкультур, каждая из которых последовательно доминировала на определенном этапе: VII-X/XI вв. – арабская, X/XI-XV вв. – персидская, XVI-XVII вв. – тюркская (тюрко-монгольская). Эти этапы сменяли друг друга последовательно и практически синхронно с формированием самостоятельных пред-национальных литературных (книжных)

---

27. Энциклопедическая статья Г. Пауэрса о ладе (*mode*) описывает особенности не только средневековых ладов Западной Европы, но и Индии, Японии, стран Среднего Востока и Юго-Восточной Азии [34].

28. Во многих статьях я указываю на различную смысловую трактовку терминов *мугам* и *макам* у советских азербайджанских музыковедов [8]. В моих ранних работах, включая диссертацию, наряду с термином *мугам*, вводился термин «искусство макама» для отсылки к общим правилам (канону), которые имеют место в музыке арабов, иранцев и тюркских народов. [См.: Джани-заде Т.М. Азербайджанские мугамы. Проблема музыкального мышления в искусстве «макама»/ Дисс. канд. иск. – Москва, 1983. – 224 с., нотн. транскрипции (140 с.)]

языков у трёх выделенных этносов: семитского, индоевропейского и алтайского. Следует признать, что культура ИЦ изначально не была единой. Она отличалась своим разнообразием в регионах, имевших собственный музыкальный опыт древних культур. Вместе с тем, арабизация культуры, осуществляемая интенсивно на первом этапе, формировала и новое религиозное сознание, и новую литературу, и новый музыкальный репертуар. Исторический ракурс в исследовании музыки ИЦ в аспекте ладов-макамат (мн.ч. от «макам») даёт возможность увидеть генезис и эволюцию этой музыкальной категории, как в регионах, так и в современных национальных культурах. В настоящей статье мы лишь приблизимся к более адекватному пониманию музыкальной категории макам.

Концепция музыки в исламе весьма оригинальна и не совпадает полностью с древнегреческой и с известным разделением музыкальных жанров на религиозные и светские, имевшем место в средневековой культуре Западной Европы и России. Выделение важнейших факторов, определивших характерно исламскую концепцию музыки, требует погружения в исторический контекст культуры. Ведь фундаментальная идея о сущности «музыки» была ясно очерчена на первом этапе исламизированными арабами. Речь идет об изустной форме появления Священного Корана, который рождался не в качестве письменного текста, а в качестве нерукотворного «звукового текста». Он долго передавался устно – в форме, характерной для эпохи арабской «древности» (*джахилийя*). Тогда как записан Коран был лишь в VIII веке, когда на основе достижений древних цивилизаций возникла новая арабская письменность. До сих пор в представлении мусульман «звуковое послание» Всевышнего Аллаха было ниспослано через архангела Джабраила пророку Мухаммаду, который услышал это Божественное откровение. Только в Исламе Бог обнаружил свое присутствие в восприятии на слух «знаков» (*айатов*), которые интонировались в арабском речении. Поэтому Коран бытует сегодня повсюду в арабском тексте, который читается вслух только на арабском и с арабской интонационностью, впрочем, как и «призыв к молитве» (*адан/азан*). Учитывая это, мы понимаем, почему озвучивание священных текстов Корана не есть «музыка» (греч. *музики* у арабов с IX века) и также не есть *ал-гина* (араб. «голос», «пение») или *алхан* (араб. мн.ч. от *лахн* – «мелодия»). Кораническое пение не могло восприниматься в средние века тождественно «музыкальному искусству» (*ас-сана' ал-гина*), при описании которого употреблялись эти новые термины. *Ал-гина* и *алхан* станут «родными» терминами для определения «музыки» у всех исламизированных народов. Они же легли в основу наименований «профессиональных музыкантов». Наряду с широко распространенным обозначением музыканта-ремесленника термином *мутриб* (араб. – «увеселитель», от *тараб* [33, с. 340], образовались такие обозначения профессиональных исполнителей и «композиторов», как: *муганнин* (от *гина* – «певец»), *муллахан* (от *лахн* – «сочинитель»), *муסיкар/мусигар* (перс.-тадж. – «создатель музыки»).

Обращает на себя внимание, что понятия «музыка» и «музыкальное» в культуре ислама не совпадают. Несмотря на то, что речитация Корана могла быть вполне «музыкальной» (в мечети в исполнении «чтеца»-*кари* и в украшенном пении светских певцов-хафизов), факт божественного происхождения Корана требовал отделения его звучания от представлений о «музыке». И тем более – от создающих

ее музыкантов-ремесленников<sup>29</sup>. Эта мысль была ясно выражена имамом Абу Хамидом ал-Газали (ум. 1111), который признавал в своих трудах ценность музыки. Не употребляя термин *мусики*, он фактически легализовал использование ее суфиями. Можно отметить, что Ал-Газали обосновал разницу между «музыкой» (*гина*), как удовольствием, и «музыкальным» (*тартил*) исполнением Корана в своих знаменитых семи тезисах, изложенных в трактате «Воскрешение наук о вере» (*Ихйа' 'улум ад-дин*) [4, с.117-121]. Они начинаются словами: «Пение *!? гина* – Т.Д./ более способно приводить в экстаз *!ваджд* – Т.Д./, чем Коран в семи смыслах» [4, с.117]. А в своем трактате «Эликсир счастья» (*Кимийа-йи са'адат*) этот «великий обновитель ислама» напоминает, что звучание Корана есть «предвечная Речь Всевышнего, являющаяся Его качеством, скрытым в его сути» [5, с.254]. Таким образом, отделение «священного звукового мира» Корана от звучания «мира людей» (*дунйа*) составляет основу исламской идеи о «музыке», как о явлении мирском и светском. Об этом свидетельствует не только сама музыкальная практика, но и музыкальные трактаты. Они относятся у мусульман к традиции письменного изложения предметных знаний («наук») в разных областях, включая «знания музыки» (*'илм ал-мусики*). Не удивительно, что писавшие их авторы были просвещенными людьми своего времени. Они осваивали письменность, несколько языков, хорошо знали поэзию, нередко сами сочиняли стихи, а также овладевали другими областями знаний: литературой, теологией, астрономией, медициной, математикой, философией, каллиграфией. Их можно смело отнести к «просвещенному на светский манер мусульманину», обозначавшемуся термином *адиб*, а дидактическая литература, предназначенная для него, обозначалась *адаб*.

Оригинальная концепция «музыки» в мире ислама способствовала усилению внимания к теме «слушания» (*ас-сама*). Она не обсуждается в данной статье, но эта тема станет центральной для музыки в ИЦ, особенно в связи с расцветом исламского мистицизма (*ат-такаввуф*), с привлечением музыки в ритуалы (*маджлис ас-сама*) многих суфийских орденов (*тарикат*). Известно, что развернувшаяся с IX века среди правоведов и шейхов разных исламских толков (*мазхаб*) дискуссия о запрете или дозволенности «слушания» обострила проблему ценности музыки, ее воздействия на душу человека. Споры эти были естественны, потому что ни в Коране, ни в хадисах не содержалось прямого ответа, как относиться к музыке и музыкальным инструментам. Поэтому выдвигаемые с разных сторон аргументы приобретали нередко прямо противоположные толкования и оценки.

Появление термина «макам» в музыке произошло на втором этапе развития культуры ИЦ, когда эстафету от арабов приняла персидская субкультура. По своему содержанию последняя не была тождественна древним традициям иранцев, но обнаруживала свои характерные индоиранские черты на новом уровне. Их генезис опирался на дифференциацию и систематизацию в музыке ладоинтонационных структур, а не структур метроритмических, к которым было

---

29. Исламский дискурс о несовершенстве создателей музыкального искусства хорошо передаёт Алишер Навои (ум. 1501): «Хотя служители этого ремесла люди веселые и сердечные, на самом деле они нищие и природа их низка. Тот, что играет и поёт, подаянием живёт. Пока заказчики этим людям что-нибудь дают, они играют и поют. <...>. Одни из них – коварные интриганы, другие – злонравные грубияны» [18, с 372].

приковано внимание арабов на первом этапе ИЦ. Новый шаг в рефлексии теоретических оснований музыки, способствовавший завершению теории ладов в их систематизации был сделан Сафи ад-Дином ал-Урмави (ум. 1294). Он стал родоначальником исламской «систематической школы» (термин Г.Дж. Фармера), которая быстро получила широкое распространение на Востоке цивилизации, ярко выразив новый виток мысли о музыке. При этом более ранние системы ладов ушли «на второй план». Одна из них опиралась на песенный репертуар (*хусраванийя*) легендарного певца Борбада (585/89-638/39 – датировка А. Раджабова), служившего при дворе шаха Хусрава II Парвиза (591-628). Подобно древним грекам, в классификации Борбада выделялось число семь: семь планет, символизировавших власть Хусрава, восседавшего на «Сводчатом троне» с изображением небесной сферы [23, с.199], и «семь царских песнопений» (перс. *суруд-и хусравани*, у арабов *ат-турук ал-мулукийя*) для каждого дня недели. Другая ранняя система сложилась в Багдаде у Ибрахима ал-Маусили (ум.804) и его сына Исхака (ум. 850) в практике игры на *уде* восьми «пальцевых ладов-*асаби*» [31]. Однако ни термин *макам*, ни поэтические наименования ладов в этих системах не употреблялись<sup>30</sup>. Можно считать, что, наряду с заимствованным от древних греков термином «интервал» (араб. *бу'д*, мн.ч. *аб'ад*) и математическим (от Пифагора) исчислением разных интервалов (24 тона в звуковой шкале у Абу Насра ал-Фараби, ум 950), главное достижение первого этапа ИЦ выразилось в создании арабского песенного репертуара с новой ритмикой *ика'*. Природа ее «размерности» (*вазн*) определялась древней поэтической традицией арабов, но представленной на новом уровне – в распевании записанных поэтических текстов с мензуральной ритмикой, описанной арабским филологом Ал-Халилем (ум. 791). И на основе арабской просодии не только в поэзии, но и в музыке, практически одновременно были искусственно выделены новые модели метроритмов. Это отразилось в музыкальности учения о поэтическом *'аруде/арузе* и в интуитивно полученных певцом Ибрахимом ал-Маусили восьми музыкально-ритмических модусов (*алхан*), опиравшихся не на лады, а на метры [32, с. 388]. В X веке они составят основу совершенного учения о ритмике *ика'* у ал-Фараби<sup>31</sup>.

Арабский термин «макам» был хорошо известен просвещенным мусульманам. Этимология слова («место пребывания») указывает не только на фактор географический (конкретное место остановки кочевников), но и на фактор времени – на длительное пребывание племени на постое. Поэтому такой перевод термина представляется мне наиболее адекватным, тем более в отношении музыки, как искусства процессуального. Сегодня установлено, что музыкальную категорию *макам* первыми начали использовать персидские музыканты и достаточно поздно – на рубеже XIII-XIV веков. Можно полагать, что появление этого слова в музыке произошло под влиянием суфизма, который расцвел к этому времени в ритуалах (*ас-сама'*) с использованием музыки в

30. Наименования известных ладов-*макамат* не совпадают с названиями песен Борбада. Список его 30 песен (араб. *си лахн*) см.: [23].

31. Для понимания цивилизационных признаков в музыке важно, что не только в теории, но и на практике новая художественная система метров *'ика-аруз* была усвоена как арабскими, так и иранскими, и тюркскими профессиональными музыкантами. О ритмике подробнее см.: [11].

‘аджамской (иранской) зоне ИЦ<sup>32</sup>. Тут важно помнить, что термин *макам* употреблялся широко в разных сферах, наделяясь новыми смыслами. Он появляется в названии очередной главы в книге, где повествование сосредоточивалось на раскрытии одной темы; в обозначении «места», где пребывал некий «святой» (*валийя*), или где было его захоронение. Слово *макам* встречается в трактатах при обсуждении вопросов астрономии, философии и терапии, связанной с астрологией. Достаточно близкой к музыке является интерпретация термина *макам* в известном с X века арабском литературном жанре *макама* (араб. женский род)<sup>33</sup>, который сходен с западноевропейскими средневековыми плутовскими новеллами. *Макам* определял также название литературно-агиографического жанра *макамат* (*Макамат-и Маулави Джами* [6] или *Макамат-и амир Кулал* [25]), который был подобен средневековому жанру «жития святых».

Как видим, этот исконно арабо-бедуинский термин переосмыслялся в культуре ислама. И свой главный цивилизационный смысл *макам* приобретает в Коране, обнаруживая в исламской метафизике глубоко антропоцентрическое толкование. Так, в тексте Священного писания термин *макам ма'лум* («назначенное место») наделяется новым религиозно-философским смыслом, поскольку относится к пребыванию человека в этом мире. Вот текст трёх аятов из Корана (сура 37 *Аш-шифат* – «Стоящие рядами»). *Рис. 1:*

(١٦٤) وَمَا مِنَّا إِلَّا لَهُ مَقَامٌ مَّعْلُومٌ (١٦٥) وَإِنَّا لَنَحْنُ الصَّافُونَ (١٦٦) وَإِنَّا لَنَحْنُ الْمُسَبِّحُونَ

Их перевод: «(164) Каждому из нас есть свое назначенное место, (165) мы расставлены рядами, (166) мы воссылаем хвалу Богу» [17, с. 849]. Неслучайно *макам* будет употребляться также в исламском мистицизме (*ат-такаввуф*). Можно предположить, что первостепенную роль для музыкантов играло то, каким смыслом наделялся *макам* у суфиев. А он употреблялся ими обычно в терминологической паре: *макам* как «стадия» пребывания («станция души») и *ахвал* (мн. ч. от *хал*) как кратковременные «состояния». Оба термина отражали рефлексию исламскими мистиками собственного эзотерического опыта во время медитаций [12]. *Макамат* в суфизме – это длительно удерживаемые психологические состояния, точнее «стоянки», различаемые по своим наименованиям и контролируемые мистиком. Они характеризуются как «приобретаемые» (*ал-макамат макасиб*) и закрепляемые человеком переживания

32. Востоковед А. Кныш утверждает, что «изначально практика *сама* была преимущественно ‘иранским’ явлением, которое активно пропагандировали иранские подвижники, обучавшиеся у багдадских суфиев Абу-л Хусайна ан-Нури и ал-Джунайда ал-Багдади» [16, с.375].

33. В литературном жанре соблюдены главные условия, соответствующие этимологии слова *макам*: каждая новелла-*макама* описывает события, происходящие в одном географическом месте и в определенное время («Макама Александрийская» или «Макама Багдадская», «Мервская», «Тифлисская», «Бедуинская», «Азербайджанская», «Балхская», но также «Финиковая», «Научная», «Голодная» и т.п.) [2 и 7].

на этапе длительного душевного пребывания в одном концентрированном состоянии. При этом макамаат, как правило, классифицировались шейхами и получали свои наименования<sup>34</sup>. Тогда как *ахвал* представляются состояниями кратковременными, преходящими, и они не имеют точных определений. В отличие от макамаат, *ахвал* не контролируются мистиком и не зависят от его усилий, поскольку они – от Бога и возникают внезапно. Эти дары Всевышнего лишь ощущаются в виде меняющихся оттенков одного переживания<sup>35</sup>, которое сконцентрировано на определенной «станции души» (*макам*). Быстротечность одного состояния-*хал*, возникающего на мгновение (*вакт* – «миг»), как вспышка или озарение, способна вызвать Божественный любовный экстаз (*ваджд*). Ал-Газали даёт описание экстаза в перечислении *ахвал*: «Всё, что чувствует душа вследствие слушания, – это экстаз. И спокойствие, и дрожание, и боязнь, и умягчение сердец – все это экстаз» [4, с. 114]. С моей точки зрения, ал-Газали устанавливает, по существу, изоморфизм между движениями души и музыкой, опираясь на аналогию между процессом развития в музыке и психоэмоциональным опытом мистика. Иными словами, он уподобляет движение (дыхание) в музыке движению души *мурида* (араб. «ищущий») в его поиске Истины и усиливает таким образом значимость для обеих этих субстанций самого процесса (как формы в музыке, согласно Б.В. Асафьеву)<sup>36</sup>. Здесь можно видеть отсылку к «Посланиям Братьев чистоты и верных друзей» (*Риса'ил ихван ас-сафа' ва хуллан ал-вафа'*) – к трактату второй половины X века представителей тайного сообщества исмаилитского толка. Братья чистоты, видимо впервые, раскрыли механизм связи музыки с душой, исходя из онтологической природы самой музыки. У них музыка, как и душа, лишена материальной субстанции<sup>37</sup>. Сходные рассуждения об экстазе и душе мы находим в «Трактате о музыке» таджикского поэта и шейха ордена *нахибадийя* 'Абд ар-Рахмана Джами (ум. 1492). Вступление его трактату наполнено поэтичным описанием процесса восприятия музыки в духе медитативной практики суфиев, когда он перечисляет различные состояния (*ахвал*) души, воспринимающей звучания, которые доставляют наслаждение (*лаззат*) и вызывают экстаз (*ваджд*): «Когда нежный тон внезапно достигает духа, он делается для духа усладой, и дух

---

34. Например, у Абу Насра ас-Сараджа ат-Туси (ум.1274) в «Книге о стоянках и состояниях» (*Китаб ал-макамаат ва-л-ахвал* – это часть его известной книги «Самое блистательное в суфизме», *Китаб ал-лума' фи-т-тасаввуф*) подробно описаны 18 стоянок-*макамаат* с их наименованиями: *тауба* – «раскаяние», *вара'* – «осмотрительность», *зухд* – «воздержание», *факр* – «бедность» и т.д. [3, с.142-160].

35. Ат-Туси перечисляет ряд состояний-*ахвал* в виде: наблюдение, близость, любовь, страх, надежда, страстное желание, успокоение и др. [3, с. 141].

36. Подробнее о слушании (*сама'*) и ал-Газали см: [9].

37. Описание Братями чистоты отличия музыки от других ремесел близко к концепции Ибн Сины о разделении души и тела: «Знай, о брат мой (да поспешествует аллах тебе и нам духом, от него исходящим): материей всякого искусства, требующего ручного труда, являются природные тела, и все, что производится им, составляет телесные формы, иначе обстоит дело с музыкой, (материя) которой целиком представляет собой духовные субстанции, а именно души слушателей, и всякое ее воздействие на душу находит также (чисто) духовное проявление. Ведь музыкальные мелодии (слагаются) из звуков и тонов, кои воздействуют на души так же, как искусство мастеров в других (областях) воздействует на материи, лежащие в основе их ремесла» [21, с. 263].

впадает в экстаз» [1, с. 14]. И такой эзотерический дискурс типичен для исламского концепта «музыки».

К аутентичному пониманию *макама* в музыке можно приблизиться, изложив кратко нескольких основополагающих моментов. *Первый*. В известных нам источниках термин «макам» не употреблялся ни на первом этапе ИЦ, ни Сафи ад-Дином в его двух трактатах. Хотя на практике, возможно, термин уже использовался персидскими музыкантами в начале XIII века. Эти изменения, произошедшие к тому времени в культуре ИЦ, наилучшим образом отразил в своих трудах Сафи ад-Дин. Однако, он создал лишь предпосылки для появления макама в музыке. Важно подчеркнуть, что созданная им система октавных ладов не обозначалась как «Двенадцать ладов-макамат». Поэтому возникает два вопроса: когда появился в музыке термин макам и когда вся система 12 базисных ладов-«настроек» получит обозначение *Дувоздахмаком* (*Двенадцать макамов*)? Известно, что Сафи ад-Дин при описании звуковой и ладовой системы использовал другие категории: *даур/давр* (араб. «круг» или «цикл») и *шудуд* (мн.ч. от араб. *шадд* – «настройка», «строй»). Введение термина «круг» в первом трактате «Книга кругов» (*Китаб ал-адвар*, 1235)<sup>38</sup> было крайне важно концептуально, поскольку понятие «круг» являлось символом совершенства мироздания со времен древних греков. Ал-Урмави раскрывает принцип этой космической цикличности на примере как метроритмических периодов (*ика'ат*), наподобие уже известных «кругов» поэтических метров у ал-Халиля, так и впервые – на примере новых ладомелодических звукорядов, которые рассматриваются в диапазоне «октавы», обозначаемой термином *даур(давр)* («круг»). Ал-Урмави демонстрирует идею круга в разнообразии интервалов 17-тиступенного звукоряда в диапазоне октавы, поскольку этот интервал замыкался у него восемнадцатым тоном<sup>39</sup>. При этом из 84 умозрительно получаемых октавных звукорядов (*адвар*), которые были безымянными, он выделяет только двенадцать «настроек» (*шудуд*) с художественными наименованиями ладов. Очевидно, что этот факт отразил исполнительскую практику (*'амал*) иранцев, а не арабов, как и то, что музыкант ввёл в свою систему ещё шесть наименований ладов с персидским термином *авазат* (араб. мн.ч. от перс-тадж. *аваз* – «голос», «пение»). Их звукоряды составлялись из двухоктавных ладов – *шудуд* и наделялись некоторыми мелодическими функциями, а также не были строго октавными<sup>40</sup>. Кроме арабоязычных трудов Сафи ад-Дина, опиравшихся на практику северо-западных регионов Ирана, трактат на персидско-таджикском языке Махаммада Нишапури/Нейсабури даёт представление о практике восточного Хорасана. Годы жизни Нишапури точно не установлены: ум. 1243

---

38. Полное название трактата Сафи ад-Дина содержит также термин *нагам* (букв. «тоны», а по смыслу – «лады»): *Китаб ал-адвар фи тарифат ин-нагам-ва-л-адвар* («Книга кругов, о разъяснении ладов и кругов»). Не следует исключать существующее мнение, что написать эту книгу предложил музыканту астроном и суфий Насир ад-Дин ат-Туси, с которым тот был знаком [26, с. 207].

39. Система ладов на основе 18 тонов-*банг* упоминается Мухаммадом Нишапури в небольшом персидско-таджикском трактате по музыке, написанном, я думаю, в XIII веке [13 и 23].

40. Об учении Сафи ад-Дина подробнее см.: [9, с. 541-562].

[22, с.456] или до 1258 [20, с.246], либо до 1135 – у ряда иранских авторов<sup>41</sup>. В его небольшом трактате отсутствует термин *макам*, но выделяются, как и у Сафи ад-Дина, 18 тонов – *банг* и поэтические наименования ладов, причем в тех же наборах из двенадцати *парда* (*дуваздах парда*) и шести *шу'аб* (*шаш шу'ба*). Такое совпадение у обоих авторов ладовых номенклатур, как и частично их названий, свидетельствует, на мой взгляд, о существовании в XIII веке в прикаспийских областях Ирана стандартизированного модального репертуара.

*Второй.* Первостепенное значение для введения макама в музыку имели оригинальные наименования ладов. За два столетия до Сафи ад-Дина их имена появлялись (четыре названия – у Ибн Сины, ум. 1037) под общим термином *парда* (перс-тадж. букв. «занавес», «перемычка»; в музыке – «тон», «ладок» на грифе хордофона). В персидско-таджикских литературных источниках эти наименования фактически отсылают к «программным произведениям», основанным на ладах<sup>42</sup>. Так, известные по сей день имена ладов-*парда* появляются с XI века в персидской поэзии (у Манучехри Дамхани, Фариды ад-Дина 'Аттара, Джалала ад-Дина Руми и других) и в художественных сочинениях: в «Кабус наме» (в главе *Андар адаб хунйагари* – «Об обычаях музыкантов» или «Об этикете певцов», 1082, Джуржан/Гурган) правителя прикаспийского Табаристана Амира 'Унсур ал-Ма'али Кайкавуса [14 и 29]<sup>43</sup> и в поэме «Хосров и Ширин» (1180, Ганджа) азербайджанского поэта и шейха Низами Ганджеви (ум. 1209) [19]<sup>44</sup>. Варьируясь в регионах, названия ладов закреплялись. Поэтому одни и те же имена мы находим у Сафи ад-Дина в *Китаб ал-адвар* с вариантами и дополнением (Хиджази и Хусейни отсылают к обще-исламской топографии и

41. Опираясь на датировку года смерти Нишапури у Э. Нойбауэра и А. Раджабова, а также на содержание и терминологию его трактата, Нишапури был, скорее всего, младшим современником Сафи ад-Дина.

42. Как правило, свои названия лады, бытовавшие под разными обобщающими их терминами (*шудуд*, *парда*, *нагам*, *аваз*, *шу'ба* и *макам*, а позже – *дастгах*, *гуша*), ведут свое происхождение от: 1) городов, топонимов, позже – от названий племён и народов (*Исфахан*, *Нихаванд*, *Нишабури* (Нишапурийский), *Рухави* (Руха=древняя Эдесса в Месопатамии), *Забол*, *Нейриз*, *Байате-Шираз*, *Байате-Исфаган*, *Хиджаз* (область рождения ислама в Аравии), *Ирак*, *Йамани* (Йеменский), *Шами* (Сирийский), *Азербайджан*, *Хисар* (область в Центральной Азии) (долина в Таджикистане – Ред.), *Мавара он-нахр* (Трансоксания), *Аджами*, *Тюрки*, *Курд* (Курды), *Байати*, *Афиары*, *Арабан*, *Даити* (жанр в горных таджикских макомах фалак – Ред.), *Байат-е турк*, *Байат-е Курд*, *Каджары* и другие); 2) поэтических образов и метафор (*Раст* – «прямой», *Майе* – «основа», *Зангула* – «колокольчик», *Ушиак* – «влюбленный», *Нава* – «напев»), *Бозорг* – «большой», «великий»), *Науруз* – «новый день», *Науруз араб*, *Науруз аджам*, *Мохалеф* – «противник»), *Маглуб* – «преобладающий»), *Махур* – «холмистый», *Хумайун* – «величественный»), *Шур* – «страстный»), *Шахр-ашуб* – «шум/смута в городе»), *Бали-кабутар* – «крылья голубя»), *Дилкеш* – «сердечный, привлекательный»), *Даити* – «равнинный»), *Шахназ* – «любимый шахом» и другие); 3) имен персонажей, героев (*Хусайни*, *Бусалик* или *Абу Салик*, *Лейли ва Маджнун*, *Шах Хетайи*, *Гаджи Йюни*, *Абу Ата*, *Мирза Гусейн Сегах* и другие); от названий тонов (*Дугах*, *Сегах*, *Чахаргах*, *Панджгах*). Составленные из двух ладов *таркибат/таракиб* соединяют наименования следующих друг за другом первичных ладо-структур: *аджем-раст*, *аджем-ирак*, *сегах-аджем*, *новрузи-руми*, *исфахан-хисар*, *махур-буселик*, *шахназ-раст* и другие.

43. О «Кабус-наме» в переводе Е.Э. Бертельса, отличающимся от других переводов, см.: [9, с 551-555]

44. Имена ладов упоминаются Низами в сцене обмена любовными посланиями двух певцов: от имени Хусрава поет Барбад, от имени Ширин – Накиса [19, с. 290-298].

истории). Сравнительная таблица наименований ладов-парда у Кайкавуса, Низами и у Сафи ад-Дина (в обозначении *шудуд*) демонстрирует совпадение большинства имен<sup>45</sup>. *Рис. 2:*

<i>Кабус-наме</i> (XI в.):	<i>Хосров и Ширин</i> (XII в.):	<i>Китаб ал-адвар</i> (XIII в.):
Р А С Т	Р А С Т (поет Накиса)	‘Ушшак
‘И Р А К	‘И Р А К (поет Барбад)	Н а в а
‘Ушшак	Н а у р у з (Накиса)	А б у с а л и к
Зирафканд	И с ф а х а н (Барбад)	Р А С Т
Б у с а л и к	Хисар (Накиса)	‘И Р А К
И с ф а х а н	‘Ушшак (Барбад)	И с ф а х а н
Н а в а	Р а х а в и (Накиса)	Зирафканд
	Зирафканд [Барбад]	
Басте		Б у з у р г
(Маде?)		З а н г у л а
		Р а х а в и
		Х у с а й н и
		Х и д ж а з и
		Н а у р у з – а в а з

*Третий.* Кроме названия ладов, важным стала смена их номенклатуры у Сафи ад-Дина и Нишапури. На ранней стадии (у ал-Маусили в Багдаде, в «Хосров и Ширин» и в «Кабус-наме» (согласно переводу Е.Э. Бертельса) выделялось восемь ладов. И такая численность не только ладов, но в первую очередь ритмов-*ика’ат*, была подобна византийскому октоиху. Именно Сафи-ад-Дин теоретически аргументировал смену ладовой номенклатуры, выделив новое их число – 12. Оно способствовало бóльшему приближению музыки к человеку посредством астрологии<sup>46</sup>. Тем самым менялась концепция древнегреческого понятия *эмос*. У арабов, как считает Г.Дж. Фармер, *эмос* – это *та’сир* (букв. «воздействие», «влияние») [28]. Выделив двенадцать ладов, ал-Урмави направил внимание на зодиакальную систему, а не на систему планетарную, характерную для учения древних греков<sup>47</sup>. Эта новая идея Сафи ад-Дина дополнила предшествующую натурфилософскую концепцию *эмоса*, которую представил на первом этапе ИЦ придворный астролог, философ и переводчик греческих трактатов Абу Йусуф ал-Кинди (ум. около 874)<sup>48</sup>. В результате заслугой Ал-Урмави стало

45. В статье А. Джумаева дается сравнение наименований 12 ладов у Нишапури и Сафи-ад-Дина, которые обнаруживают совпадение восьми наименований [13, с.316].

46. Высокая прижизненная оценка учения Сафи ад-Дина о ладах подтверждается упоминанием как наименований 12 ладов, так и его имени в трудах по лечебной терапевтической практике [30], а также в астрологии (у ‘Алишаха Бохари) [20, с.245-246].

47. Отход от идей древних греков в музыке XIII-XIV веков отмечают также историки Г.Дж. Фармер и Э. Нойбауэр.

48. Выделяемые Ал-Кинди на древнегреческий манер числа 4 и 7 сближали отдельные элементы музыки (струны уда и метроритмы) с явлениями макрокосмического порядка: первоэлементами, сезонами, кварталами зодиакального круга и круга жизненного, жидкостями организма, фазами луны. [28, с. 300].

изложение не только новой теории звуковой и ладовой систем, но и новой исламской концепции *та'сир* в отношении ладов. Она изложена в 14 главе «Книги кругов» с названием *Фи та'сир ан-нагам* (араб. букв. «О влиянии тонов»). Тут следует обратить внимание на термин *нагам*, который употребляется автором явно в смысле некоей «совокупности тонов» и обозначает лады, а не отдельные тоны, как у древних греков, подчеркивает Э. Нойбауэр [30, с.234-235]. С моей точки зрения, важно, что по смыслу термин *нагам* (как и *ангам* – одна из форм мн.ч. от араб. *нагма* – «тон» в музыке) оказывается у Сафи ад-Дина, с одной стороны, сближен с терминами *шадд* и *парда*. А с другой стороны, *нагам* отделен от них, поскольку употребляется в названии главы рядом с философским термином *та'сир*, который предполагал обсуждение «обычая», «нормы» (греч. *ēthos*) при воздействии (влиянии) ладов на человека. И в этом случае термин *нагам* выполняет, мне представляется, ту же генерализующую роль музыкальной категории «лада», которую позже будет выполнять термин *макамат*.

В тексте этой главы Ал-Урмави перечисляет не только имена двенадцати ладов-шудуд, но и *Науруз*, который представлен в его теоретической системе среди производных ладов-авазат. Это может означать, что нормы *этоса* распространяются на все лады, которые на практике получают собственные имена. Важно еще, что музыкант дифференцирует лады по соответствию их разным этническим темпераментам, «нравам», «характерам» (мн.ч. *тубу'* от араб. *таб'*). Здесь Ал-Урмави употребляет термин *тубу'* (в тексте трактата – *табу'и* [27, с. 90]), а в цитируемом ниже переводе этого слова – «натурь») <sup>49</sup>. Очевидно, что в раскрытии взаимосвязи ладов, а не тонов, с людскими натурами разных народов, у Сафи ад-Дина проявляется обновленный исламский вектор концепции *этоса*. Очевидно, что та же идея выражалась ранее в «Кабус-наме», где звучит призыв к музыканту учитывать возраст и темперамент слушателей<sup>50</sup>. А с XIII века *этос* ладов у Сафи ад-Дина найдет применение в музыкальной терапии, где воздействие ладов (*нагам*, *макам*) с именами ладо-структур из *Китаб-ал-адвар* обсуждается с учетом не только состояния больного человека, но и его возраста, пола, а также разных астрономических и астрологических обстоятельств [30]. Можно не сомневаться, что именно *та'сир* ладов, представленный в концепции Сафи ад-Дина, будет усвоена широко

49. Нами даётся перевод из *Китаб ал-адвар*, выполненный Г.Дж. Фармером с вариантом перевода того же текста у О. Райта и А. Шилоа: «Знай, что каждый лад (*шадд*) обладает воздействием (*та'сир*) на душу, и что оно различного рода. Некоторые [лады] вызывают смелость (*shajā'a*), простоту (*quwwa*) [у Райта: «и радость» (*bast*)]; их три: *Ушшак*, *Бусалик* и *Нава*. И они соответствуют натурам тюрок, абиссинцев, эфиопов [у Райта: «негров»] и горцев. Что же касается *Раст*, *Науруз*<sup>49</sup>, *Ирак* и *Исфахан*, то они умиротворяют душу приятным успокоением, восхищением [у Райта: «утонченным весельем» - *bast ladhīdh laṭīf*]. Что касается *Бузург*, *Рахави*, *Зирафканд*, *Занкула*, *Хусайни* и *Хиджази*, то они вызывают тоску (*ḥuzn*) и печаль (*futūr*)» [28, с. 311-312; 36, с.81-82]. Следующее предложение подтверждает, что Сафи ад-Дин имеет в виду не отдельные тоны, а ладовые структуры: «Поэтому надо подбирать *шадд* к стиху в соответствии с его характером. Если, например, стихи, описывающие состояние счастливого человека, вставить в /лад/ *Зирафканд*, то такая комбинация не будет подходящей» [36, р. 120].

50. Термин *таб'* выражает главную цель Кабус-наме: объяснить «правила» (*тартиби*), «устав музыкантов» (*шарт-е мутриби*) для их поведения во время пира (*базм*), где «у людей не одинаковый характер /таб'/» [27, с. 141]. И потому, «не играй только медленных напевов /*рахха-е геран*, букв.перс.-тадж. – «ходы тяжелые»/, но не играй также только быстрые напевы /*рахха-е сабок*, букв. – «ходы несолидные/». <...>. А «когда увидели, что не все люди старики и серьезный народ, сказали: это создали музыку /*тарики*, араб. букв. – «ходы»/ для стариков, создадим же музыку /*тарики*/ и для молодёжи» [27, с.141; 14, с.85].

в культуре ИЦ. Свидетельство тому – употребление в странах арабского Запада (в Магрибе) термина *таб'* для обозначения в музыке того или иного лада, из которого составляются сюиты *нубат/наубат*. Хотя распространено мнение, что термины *таб'* и *макам* тождественны, это не совсем так. Доступные нам источники показывают, что в Магрибе, как и в Центральной Азии, будет реализован исторически первоначальный (репертуарно-формообразующий) смысл термина *макамат*, как понятия, генерализующего представление о мелодическом ладе и ладовой форме. И это не совпадает, на мой взгляд, с более поздней (модернизированной) трактовкой *макама*, которая исключает репертуарно-жанровое его понимание. Об этом – тема следующей статьи.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдурахман Джами. Трактат о музыке / Пер. с перс. А.Н. Болдырева, ред. и комм. В.М. Беляева. – Ташкент: Изд. Академии наук УзбССР, 1960
2. Абу Мухаммед аль-Касим аль-Харири. Макамы. Арабские средневековые плутовские новеллы / пер. В.М. Борисова, А.А. Долиной, В.Н. Кирпиченко. – Москва: ГРВЛ. Наука, 1978
3. Абу Наср ас-Сарадж ат-Туси. Китаб ал-макамат ва-л-ахвал. / Хрестоматия по исламу. Пер с араб., введ. и прим., сост и отв. ред. С.М. Прозоров. – Москва: Наука. «Восточная литература», 1994. – С. 141-167
4. Абу Хамид аль-Газали. Воскрешение наук о вере (Ихйа' 'улум ад-дин). Избранные главы / Пер., иссл. и комм. В.В. Наумкина. Памятники письменности Востока XLVII – Москва: Наука ГРВЛ, 1980
5. Абу Хамид Мухаммад ал-Газали ат-Туси. Кимийа-йи са'адат (Эликсир счастья). Часть 1. Пер., введение, комм, указатели А.А. Хисматулина. – Санкт-Петербург: Петербургское востоковедение, 2002. (Памятники культуры Востока. XVII (1))
6. Афсахзод, Аълохон. Лирика Абд ар-Рахмана Джами. Проблемы текста и поэтики. – Москва: Наука. ГРВЛ, 1988
7. Бади' аз-Заман ал-Хамадани. Макамы / пер. А.А. Долиной и З.М. Ауэзовой; пред. и комм. А.А. Долиной // Памятники культуры Востока X. СПб.: Петербургское востоковедение, 1999;
8. Джани-заде Т.М. Азербайджанский *мугам* в фокусе Исламской цивилизации // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность / Сетевое научное издание 2022/ 2(7). – Москва: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского. – С. 12-30. <https://eurasia.mosconsv.ru/wp-content/uploads/2022/07/2022.2-7-Music-of-Eurasia.Tradition-and-the-Present.pdf>
9. Джани-заде, Тамила. Музыкальная категория макам в истории Исламской цивилизации (VII-XVII вв.) и в постцивилизационное время // История и антропология музыки мусульманского мира: традиции регионов: сб. статей / Ислам и музыка. Вып.2., сост. и научн. ред. Т.М. Джани-заде. – Москва: ООО «Садра», 2023. – С. 509-646. (Единство красоты)
10. Джани-заде, Тамила. Приближение к музыкальной истории Исламской цивилизации / Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. Гл. ред. И.С. Стогний. № 4 (31) 2019. – С. 88-95
11. Джани-заде, Тамила. Природа исламской музыкальной ритмики *ика'* // Музыка в контексте ислама: традиции Ирана / Пер. с перс. Б. Норик, И. Гибадуллин, Н. Тарик. Научн. ред. Т.М. Джани-заде. (Единство красоты. Ислам и музыка. Вып.1). – Москва: ООО «Садра», 2019. – С. 324-400

12. Джани-заде Т.М. *Хал-макам* как принцип искусства «макамат» / Суфизм в контексте мусульманской культуры. Отв. ред. Н.И. Пригарина. – Москва: Наука. ГРВЛ, 1989. – С. 319-338
13. Джумаев А.Б. Музыкальная наука Мавераннахра и Хорасана в средневековое время: источники, научные школы и тенденции развития // Музыка в контексте ислама: традиции Ирана / Пер. с перс. Б. Норик, И. Гибадуллин, Н. Тарик, научн. ред. Т.М. Джани-заде. (Единство красоты. Ислам и музыка. Вып.1). – Москва, ООО «Садра», 2019. – С. 283-323
14. Кабуснаме / Энциклопедия персидско-таджикской прозы: Кабуснаме (пер. Е.Э. Бертельса), Синбаднаме, Сказки / Под ред. И.С. Брагинского. – Душанбе: Главная научная редакция Таджикской советской энциклопедии, 1986.–С. 12-112 (по изд. М., 1953)
15. Кароматов Ф., Эльснер Ю. *Макам и маком* / Музыка народов Азии и Африки. – Вып.4. Сост. и ред. В.С. Виноградова. – Москва: Советский композитор, 1984. – С. 88-134
16. Кныш А.Д. Мусульманский мистицизм. Краткая история. – Москва- Санкт-Петербург: Диля, 2004
17. Коран. Пер. Г.С. Саблукова. 3 изд. 1905 г. Том 2. – М.: Дом Бируни, 1990
18. Навои. Рассуждения притчи и рассказы из поэмы «Возлюбленный сердце». О музыкантах и певцах / Суфии. Собрание притч и афоризмов. Изд. Л. Яковлева. – Москва: Эксмо, 2002. – С. 371-373
19. Низами Гянджеви. Хосров и Ширин. / Филологический перевод с фарси и комментарии Г.Ю. Алиева, М.Н. Османова. – Баку: Элм, 1985
20. Нойбауэр, Экхард. История муз Центральной Азии с 650 по 1370 г. н.э. // Музыка в контексте ислама: традиции Ирана / Пер. с перс. Б. Норик, И. Гибадуллин, Н. Тарик. Научн. ред. Т.М. Джани-заде. (Единство красоты. Ислам и музыка. Вып.1). – Москва: ООО «Садра», 2019. – С. 230-282
21. Послания «Братьев чистоты». 5. О музыке / Средневековая арабо-мусульманская философия в переводах А.В. Сагадеева: [собр. пер. в 3-х томах. Том 1. Сост. и отв. ред. Н.С. Кирабаев]. – Москва: Изд. Дом Марджани, 2009. – С. 199-207. (Bibliotheca Islamica)
22. Раджабов, Аскарали. Ахмад Махмуд Дониш – выдающийся представитель таджикской культуры XIX века // История и антропология музыки мусульманского мира: традиции регионов. Сб. статей / Ислам и музыка. Вып. 2. Пер. с перс. И.Р. Гибадуллина, Б.В. Норика; пер. с англ. И.Р. Гибадуллина, Т.М. Джани-заде, Т.Г. Корнеевой, С.А. Шелеповой; с нем. Т.М. Джани-заде. Сост. и научн. ред. Т.М. Джани-заде. – Москва: ООО «Садра», 2023. – С.455-478. (Единство красоты. Ислам и музыка).
23. Рейснер М.Л., Чалисова Н.Ю. Персидская классическая лирика: к проблеме генезиса // Труды по культурной антропологии. Памяти Г.А. Ткаченко. – Москва: ГРВЛ Наука, 2002. – С. 275-322
24. Шамилли Г.Б. Философия музыки. Теория и практика искусства taqāt / Философская мысль исламского мира, том 5. – Москва: ООО «Садра», Издательский дом ЯСК, 2020
25. Шихаб ад-дин б. бинт амир Хамза. Житие Амира Кулала. Макамат-и амир Кулал / Мудрость суфиев, пер. О.М. Ястребовой. СПб.: Азбука. (Петербургское востоковедение), 2001. С. 27–270.

26. Энциклопедия азербайджанского мугама / Ред.: Агаева С., Ализаде Ф., Зохрабов Р., Мамедов Т., Мамедова Э., Нагиев Т., Фраёнова О. – Баку: научный центр «Азербайджанская национальная энциклопедия», 2012

27. Book on the Cyclic Forms of Musical Modes *Kitāb al-Adwār* and Treatise Dedicated to Sharaf al-Dīn on Proportions in Musical Composition *Al-Risāla al-Sharafīya fī'l-nisab al-ta'lifiya* by Ṣafī al-Dīn al-Urmawī 'Abd al-Mu'min ibn Yūsuf ibn Fākhir (d.1294 .D.) [Книга о циклических формах музыкальных ладов *Китаб ал-адвар* и трактат, посвященный Шараф ад-Дину, О пропорциях в музыкальной композиции *Ал-рисала ши-Шарафийа фи'л-нисаб ат-та'лифийа* Сафи ад-Дина ал-Урамви 'Абд ал-Му'мина ибн Йусуфа ибн Фахира] / Ed. (Faksimile) by Fuat Sezgin. – Frankfurt am Main, Institute for History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University, 1984.

28. Farmer, H.G. The influence of Music from Arabic Sources [Влияние музыки из арабских источников] / Studies in Oriental Music. – First Volume: History and Theory. Reprint of writings published in the years 1925-1966. Ed. by E. Neubauer. – Frankfurt am Main: Institute for History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University, 1997. – P.291-326. (The science of music in Islam.Vol.1)

29. Kābous nāmah par L'emir Unsur-Ul-Ma'āli Keykāvous, Ibn Eskandar, Ibn Qabous, Ibn Vushmgir, Ibn Ziār, Prince de la dynastie des Ziārides. [Кабус-нама Амира Унсур-ул-Ма'али Кейкавуса ибн Искандара, ибн Кабуса, ибн Вушмгира, ибн Зиара, принца династии Зиаридов]. Ed. par Saïd Naficy. – Teheran, 1312 H./1933

30. Neubauer, Eckhard. Arabische Anleitungen zur Musiktherapie [Арабские руководства к музыкальной терапии]. / Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften. Bd.6. – Frankfurt am Main: Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften an der Johann Wolfgang Göthe-Universität, 1990. – S. 227-272

31. Neubauer, Eckhard. Arabische Musiktheorie von den Anfängen bis zum 6./12. Jahrhundert. [Арабская музыкальная теория от начал до 6./12 века]. Studien, Übersetzungen und Texte in Faksimile. [Исследования, переводы и факсимиле текстов] / The science of music in Islam. Vol. 3. – Frankfurt a. M., 1998

32. Neubauer, Eckhard. Die acht "Wege" der arabischen Musiklehre und der Oktoechos [Восемь «путей» арабского музыкального учения и октоих] / Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften. Bd.9 – Frankfurt am Main: Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften an der Johann Wolfgang Göthe-Universität, 1994. – S. 373-414

33. Neubauer, Eckhard. Die urbane Kunstmusik im Islam. Eine historische Übersicht [Городская художественная музыка в исламе. Исторический обзор] / Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften. Bd. 20-21. – Frankfurt am Main: Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 2012-2014 – S. 303-398

34. Powers, Harold S. Mode. Modal entities Western Asia and South Asia. Maqam (naghmah-gusheh-avaz). [Лад. Ладовые сущности Западной и Южной Азии. Макам (нагма-гуше-аваз)] / The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. by St. Sadie. Vol. XII. London: Macmillan Publishers Limited, 1980. – P. 376-450

35. Shiloa, Amnon. Music in the World of Islam. A Socio-Cultural Study. [Музыка в мире ислама. Социо-культурное исследование]. – Detroit: Wayne State University Press, 1995.

36. Wright, Owen. The Modal System of Arab and Persian Music A.D. 1250 – 1300. [Ладовая система арабской и персидской музыки 1250- 1300 н.э.]. – London Oriental Series. Vol. 28. – Oxford University Press, 1978.

**АЗ ҲАЁТИ КОНСЕРТӢ / ИЗ КОНЦЕРТНОЙ ЖИЗНИ**

ТДУ: 78.082 (575.3)

**ЯК БАРНОМАИ ХОТИРМОН ВА ДИЛНИШИН  
(мақола-такриз)****Абдуллозода Эмомалӣ Асадулло,  
омӯзгори калони кафедраи таърих ва назарияи мусиқӣ**

Дар мақола-такриз барномаи концертии Оркестри симфонии донишҷӯёни Консерваторияи миллии Тоҷикистон ба номи Талабхӯча Сатторов, ки 19 декабри соли 2025 баргузор гардид, мавриди таҳлилу баррасӣ қарор гирифтааст. Муаллиф сатҳи касбӣ, хусусиятҳои барномасозӣ, маҳорати дирижёрӣ ва иҷрои асарҳои композиторони тоҷик, классикони ҷаҳонӣ ва мусиқии муосири киноиро таҳлил менамояд. Дар мақола нақши оркестри симфонии донишҷӯён дар рушди санъати симфонии миллий, ҳамгироии анъанаҳои миллий бо мусиқии ҷаҳонӣ ва саҳми Консерватория дар тарбияи мутахассисони соҳибистеъдод равшан инъикос ёфтааст. Барнома ҳамчун як рӯйдоди муҳими фарҳангӣ ва падидаи хотирмон дар ҳаёти мусиқии кишвар арзёбӣ мегардад.

**КАК ПРОГРАММА ПАМЯТИ И СЕРДЕЧНОЙ ТЕПЛОТЫ  
(статья-рецензия)****Абдуллозода Эмомали Асадулло,  
старший преподаватель кафедры истории и теории музыки**

В статье-рецензии анализируется концертная программа Симфонического оркестра студентов Национальной консерватории Таджикистана имени Талабхуджи Сатторова, состоявшаяся 19 декабря 2025 года. Рассматриваются профессиональный уровень коллектива, особенности программного построения, дирижёрское мастерство и интерпретация произведений таджикских композиторов, мировой классики и современной киномузыки. Особое внимание уделено роли студенческого симфонического оркестра в развитии национального симфонического искусства, интеграции национальных традиций с мировым музыкальным наследием, а также значению консерватории в подготовке высококвалифицированных музыкантов. Концерт оценивается как значимое культурное событие в музыкальной жизни страны.

**AS A PROGRAM OF MEMORY AND HEARTFELT WARMTH**  
(review article)

**Abdullozoda Emomali Asadullo,**  
**Senior Lecturer, Department of Music History and Theory**

The review article analyzes the concert program of the Student Symphony Orchestra of the Talabkhudja Sattorov National Conservatory of Tajikistan, held on December 19, 2025. The author examines the professional level of the orchestra, the structure of the program, conducting skills, and the performance of works by Tajik composers, world classical masters, and contemporary film music composers. Special attention is paid to the role of the student symphony orchestra in the development of national symphonic art, the integration of national traditions with global musical culture, and the contribution of the conservatory to the training of highly qualified musicians. The concert is evaluated as an important cultural event in the musical life of the country.

**Калидвожаҳо:** оркестри симфонӣ, концерт, дирижёр, композиторони тоҷик, санъати симфонӣ, Консерваторияи миллии Тоҷикистон.

**Ключевые слова:** симфонический оркестр, концерт, дирижёр, таджикские композиторы, симфоническое искусство, Национальная консерватория Таджикистана.

**Keywords:** symphony orchestra, concert, conductor, Tajik composers, symphonic art, National Conservatory of Tajikistan.

Рӯзи 19-уми декабри соли 2025, дар арафаи соли нави мелодӣ, дар Толори калони Консерваторияи миллии Тоҷикистон ба номи Талабхӯча Сатторов концерти оркестри симфонии донишҷӯёни консерватория баргузор гардид. Ин барнома яке аз чорабиниҳои бахшида ба ҷашни 35-солагии Истиқлоли давлатии Ҷумҳурии Тоҷикистон маҳсуб меёбад. Он ба як рӯйдоди муҳими мусиқии касбӣ табдил ёфт. Зеро ки аз соли 2014 (ректори онвақта Ф.А.Азизӣ) дар консерватория оркестри симфонӣ таъсис дода шуд ва ин сохтори эҷодӣ-таълимӣ дар баробари студияи операвӣ (2014), шомҳои мақомҳои ва фалакҳои (аз 2014) ҳамасола таваҷҷуҳи хоссаи аҳли ин мактаби олий дода мешавад. Барномаи концерти сатҳи касбӣ, ҷаҳонбинии эҷодӣ ва ҳамгироии анъанаҳои миллии бо мусиқии симфонии ҷаҳониро дар фаъолияти оркестри симфонии Консерватория хеле шаффоф ва арзишманд нишон дод.

Барномаи концерти бо назардошти гуногунрангии жанри ва мазмунӣ тартиб дода шуда, асарҳои композиторони тоҷик, классикони маъруф ва композиторони муосири ҷаҳониро дар бар гирифт. Барнома бо роҳбарии сардирижёр Бахтовар Давлатов<sup>51</sup> омода гардидааст. Он ба шунавандагон таассуроти амиқи бадеӣ бахшид.

---

51. Бахтовар Давлатов – хатмкардаи Консерваторияи миллии Тоҷикистон аз таҳасусҳои дирижёри хор (2021), дирижёри оркестри симфонӣ (2023) ва композитор (2025), Лауреати секаратаи Озмуни ҷумҳуриявии «Тоҷикистон – Ватани азизи ман» (2019, 2020, 2024) мебошад. Имрӯз ӯ ифтихори Консерватория ба шумор меравад.

ВАЗОРАТИ ФАРҲАНГИ ҶУМҲУРИИ ТОҶИКИСТОН  
 КОНСЕРВАТОРИЯИ МИЛЛИИ ТОҶИКИСТОН  
 БА НОМИ ТАЛАБХУҶА САТТОРОВ

Факултети иҷрокунандагӣ  
 Кафедраи созҳои оркестрӣ

## ДАЪВАТНОМА

Консертҳои ҳисоботи  
 Оркестри симфонӣ



Душанбе – 2025

### БАРНОМА

1. «Гардиш», сюитаи инструменталӣ, оҳанги Далер Тиллоев. Дирижёр Бахтовар Давлатов.
2. «Тоҷикистони ман», оҳанги Тобиш Ҳилолӣ, шеърӣ Мухаммад Ғоиб. Яққохон омузгори кафедраи сарояндагии эстради Раҳматулло Каримов. Дирижёр Бахтовар Давлатов.
3. «Суруди истиқлол», оҳанги Абдурахмон Тошматов, шеърӣ Озараҳш. Яққохон солисти Театри давлатии академии опера ва балети ба номи С. Айни Ҳамроҳонов Ҳаётҷон. Дирижёр Бахтовар Давлатов.
4. «Увертюра», аз операн «Достони нур»-и Амрбек Мусозода. Дирижёр магистри курси 1-ум Далер Ҳошимов.
5. «Ракси Венгрия №5», оҳанги Иоганнес Брамс. Дирижёр магистри курси 1-ум Далер Ҳошимов.
6. «Титаник», сюита аз кинофилми «Титаник»-и Чеймс Хорнер. Дирижёр Бахтовар Давлатов.
7. «Ҳизби ваҳдатифар», оҳанги Баҳром Муродализода, шеърӣ Абдуқаҳҳор Қосим. Яққохон-солисти Театри давлатии академии опера ва балети ба номи Садриддин Айни Ҳаётҷон Ҳамроҳонов, Достон Холов ва донишҷӯи курси 3-юм Сирочиддин Чариев. Дирижёр Бахтовар Давлатов.
8. «Ракс», оҳанги Шухрат Ашӯров, аз балети Зол ва Рудоба. Дирижёр Бахтовар Давлатов.
9. «Концерт №3» барои фортепиано ва оркестр (ду қисм), оҳанги Баҳтиёр Убайдзода. Яққанавоз Хунарпешан шоистаи Тоҷикистон, дотсент Ниғона Обидова. Дирижёр Бахтовар Давлатов.

Сардирижёр Бахтовар Давлатов

### Расми 1. Барнома-даъватномаи консертӣ

Консерт бо сюитаи оркестрии «Гардиш»-и оҳангсоз Далер Тиллоев оғоз ёфт. Ин асар бо сохтори мутавозин ва ҳаракати динамикии худ фазои тантанавиро ба вуҷуд оварда, оркестро аз лиҳози ҳамоҳангӣ ва садои хуб муаррифӣ намуд. Дирижёр Бахтовар Давлатов бо ишораҳои дақиқ ва назорати пайвастаи мусиқифаҳмӣ раванди барномаро ба таври муассир пешниҳод намуд.



Расми 2. Огози консерт. Дирижёр Бахтовар Давлатов

Дар идома, суруди «Тоҷикистони ман» (оҳанги Тобиш Ҳилолӣ, шеърӣ Муҳаммад Ғоиб) дар иҷрои омӯзгор яккаҳон Раҳматулло Каримов<sup>52</sup>, бо гармиву самимият садо дод. Ин суруд эҳсоси муҳаббат ба Ватан, ифтихор аз таъриху фарҳанги миллӣ ва рӯҳияи ватандӯстиро таҷассум менамояд.



*Расми 3. Яккаҳон Раҳматулло Каримов*

Асари «Суруди Истиклол» (оҳанги А. Тошматов, шеърӣ Озарахш) дар иҷрои солисти Театри давлатии академии опера ва балети ба номи С. Айнӣ, хатмкардаи консерватория (соли 2021) Ҳаётҷон Ҳамроҳонов хеле воқеӣ садо дод. Овози пурқувват ва баёни бурро ифодаи баланди ҳунари бо ҳамовозии оркестр мазмуни ғоявии асарро пурҷило гардонд.



*Расми 4. Яккаҳон Ҳаётҷон Ҳамроҳонов*

---

52. Раҳматулло Каримов – хатмкардаи Консерватория дар соли 2021 мебошад. Ӯ аини ҳол магистратураи соли дуҷуми Консерватория аст.

Қисми навбати барнома ба Увертюраи операи «Достони нур»-и Амирбек Мусозода (либреттои Гулназар Келдӣ) бахшида шуд. Ин операро композитор соли 2021 эҷод кардааст. Мазмунан он ба Нерӯгоҳи барқи обии Роғун бахшида шудааст.

Ба ҳайси як намунаи асари классикӣ «Рақси венгерӣ»-и №5 Иоханнес Брамс интихоб гардидааст. Ин асари машҳури классикӣ дар сатҳи хуби касбӣ бо зухуроти истеъдоди дирижёрӣ магистрант Далер Ҳошимов хеле хуб садо дод<sup>53</sup>.



*Расми 5. Дирижёр магистрант Далер Ҳошимов*

Сюитаи маъруфи «Титаник» аз мусиқии кинофилми ҳамноми Чеймс Хорнер яке аз асарҳои ҷолиби барнома буд. Иҷрои он бо ифодаи нозуки лирикӣ ва шиддати драмавӣ ба шунавандагон эҳсосоти амиқ бахшид ва қобилияти оркестрро дар иҷрои мусиқии синамоӣ муосир нишон дод. Муваффақияти оркестр дар талқини ин асар ба тӯфайли қобилияти дирижёрӣ Бахтовар Давлатов хеле баланд баҳогузорӣ шуд.

Асари миллии «Ҳизби ваҳдатфар»-и оҳанги Баҳром Муродализода, шеърӣ Абдуқаҳҳор Қосим ба фаъолияти Ҳизби халқи демократии Тоҷикистон бахшида шудааст, дар иҷроӣ яккаҳон-солистони Театри давлатии академии опера ва балети ба номи Садриддин Айни Ҳаётҷон Ҳамроҳонов, Достон Холов, донишҷӯи курси дуюм Мутрибшоев Раул ва донишҷӯи курси чаҳорум Ошурмамадов Аминҷон хеле мутантан садо дод. Онро сарояндагон бо оркестр бо овозҳои дорон руҳи қавӣ ва ҳисси ватандӯстӣ хеле таъсирнок иҷро намуданд. Интихоби гуруҳии суруд низ мантиқи хос дошт. Онро шунавандагон бо эҳсосоти ифтихормандӣ қабул карданд.

53. Бояд гуфт, ки Далер Ҳошимов мутахассиси дараҷаи олӣ – трубанавоз соли 2015 консерваторияро хатм кардааст. Аз соли 2015 ин ҷониб дар консерватория ҳамчун омӯзгори кафедраи соҳии оркестрӣ фаъолият мекунад. Ҳамзамон таҷрибаи хуби дирижёрӣ оркестри харбино (аз соли 2016) пайдо кардааст. Ва ниҳоят, баҳри расмӣ гардонидани таҳассуси дирижёрӣ ӯ соли 2025 ба магистратураи консерватория дохил шуда, таҳсил карда истодааст.



*Расми 6. Солистон, хатмкардагони консерватория Ҳаётҷон  
Ҳамрохонов, Достон Холов ва донишҷӯёни курси 3-юм  
Мутрибшоев Раул ва Ошурмамадов Аминҷон.*

Муסיкии зебо зери унвони «Рақс» аз балети «Зол ва Рудоба»-и композитор Шухрат Ашӯров нақши муҳимро дар барнома ишғол намуд. Ин асари дилнишинро сардирижёр Бахтовар Давлатов ҳамчун яке аз намунаҳои лирикии муסיкии давраи соҳибистиклолии кишвар дар барнома ба самъи шунавандагон расонида, рушди жанри бузургҳаҷми классикӣ (балет)-ро дар ин давра бори дигар муаррифӣ намуд. Бояд қайд кард, ки дирижёр-композитор, хормейстер Бахтовар Давлатов баҳри шиносӣ бо асарҳои гуногуни композиторони Тоҷикистон саҳми бузург дорад. Ӯ мекӯшад ҳамасола оркестр ва хорро дар баробари асарҳои классикӣ ва муосири ҷаҳонӣ, бо асарҳои композиторони тоҷик пурра гардонад. Асари «Рақс» аз балети «Зол ва Рудоба»-и Шухрат Ашӯров нахустин бор ҳамчун асари мустақил дар ҳамин барномаи консертӣ садо дод.

Дар охир асари мудирӣ кафедраи композитсия ва партитурахонии консерватория, Лауреати озмунҳои байналмилалӣ, омӯзгори калон Бахтиёр Убайдзода Консерт №3 барои фортепиано ва оркестр (дар ду қисм) бори нахуст иҷро шуд. Онро пианинонавоз Ҳунарманди шоистаи Тоҷикистон, дотсент Нигина Обидова бо оркестр дар сатҳи баланди касбӣ ва ҳамоҳангӣ бо оркестр иҷро намуд. Ин асари нави композитор баҳри тақмили техникаи майдаи пианинонавозӣ барои истифода дар ҷараёни таълим хеле мувофиқи мақсад аст. Аз тарафи дигар, қисмҳои он дар алоҳидагӣ яке (қисми I) техникӣ ва дигаре (қисми II) – лирикӣ талқини классикии жанри консертро риоя кардааст. Дар баробари он, зарбу лаҳни тоҷикӣ дар консерт хуб намоён аст. Дар раванди консерт нияти эҷоди қисми сеюми консерти сеюм аз тарафи муаллиф маълум гардид. Умед аст, ки Консерти №3 Бахтиёр Убайдзода яке аз асарҳои репертуарии пианинонавозони ҳам дохили

мамлакат ва ҳам берун аз он мегардад. Дар пешниҳоди хуби касбӣ садо додани асари мазкур саҳми дирижёр Бахтовар Давлатов хеле бузург аст. Ӯ тавонистааст мантиқи композитсионӣ-драматургии асарро дар ҳамоҳангии якканавоз ва оркестр бо маҳорати баланд пешниҳод намояд. Ифтихормандии аҳли толор аз он низ буд, ки муаллиф, якканавоз, оркестр ва дирижёри пешниҳоди устодонаи асар аз аҳли Консерватория ва хатмкардагони ин мактаби олии мусиқӣ мебошанд. Самараи фаъолияти чандинсолаи ин мактаби олий дар чунин иқдомҳо хеле дурахшон ҷило дода, мақоми миллӣ будани онро сарбаландона намудор мегардонад.



*Расми 7. Концерти фортепианои Бахтиёр Убайдзода. Якканавоз  
Ҳунарманди шоистаи Тоҷикистон Нигина Обидова. Дирижёр Бахтовар  
Давлатов*

Концерти Оркестри симфонии Консерваторияи миллии Тоҷикистон ба номи Талабхӯча Сатторов дар солҳои охир дар сатҳи баланди касбӣ баргузор мегардад. Ин концертҳо собит менамоянд, ки сардирижёр барномаҳои хуби мусиқии оркестриро интихоб карда, кӯшишҳои зиёдеро ба харҷ медиҳад, то ки садоҳои хуб, пешниҳоди касбӣ, талқини асарҳои гуногунжанру гуногундавра дар иҷрои оркестри донишҷӯён дар як барнома дар сатҳи баланд садо диҳад. Ин пешниҳодҳо ҳамеша навад. Сардирижёр сабӣ мекунад, ки донишҷӯёни шуъбаи оркестрии консерваторияро ба иҷрои ҳам бо мусиқии классикӣ, ҳам мусиқии муосири ҷаҳонӣ ва ҳам мусиқии композиторони тоҷик шиносонида, ба воя расонад.

Ӯ ин муассисаи олии мусиқӣ дар рушди санъати симфонии миллӣ ва тарбияи мутахассисони соҳибистеъдод нақши муассир дорад. Ӯ

Чорабинӣ ҳамчун як падидаи муҳимми фарҳангӣ дар хотири дӯстдорони мусиқӣ боқӣ хоҳад монд.

## РҶҶХАТИ АДАБИЁТ

1. Азизӣ, Ф.А. Назарияи мусиқӣ. Китоби дарсӣ / Ф.А. Азизӣ. – Душанбе: ЭР – граф, 2021. – 304 с.
2. Азизӣ, Ф.А., Абдуллозода, Э.А. ва диг. Очеркҳои таърихи мусиқии Тоҷикистон дар асрҳои ХХ – аввали ХХІ. Таҳқиқоти илмӣ-мусиқииносии / Азизӣ, Ф.А., Абдуллозода, Э.А. ва диг. – Душанбе: «ЭР-граф». – 2025. – 548 с.
3. Ашӯров, Ш. Балети «Зол ва Рудоба». Партитура. Нотачин Бахтовар Давлатов/ Ш. Ашӯров. – Душанбе: Истеъдод. – 2024. – 166 с.
4. Брамс ,И. Венгерские танцы / И. Брамс. – М.: Музыка, 1985.

## ТАЛАБОТ НИСБАТ БА МАҚОЛАҲОИ ИЛМӢ

1. Маҷаллаи илмӣ «Мутриб» нашрияи Консерваторияи миллии Тоҷикистон ба номи Т. Сатторов (ш. Душанбе) мебошад.
2. Маҷаллаи илмӣ «Мутриб» ба забони тоҷикӣ нашр шуда, мақолаҳо ба забонҳои русӣ ва англисӣ низ пазируфта мешаванд.

**Риоя намудани этикаи чопи мақола дар маҷаллаҳои илмӣ:**

3. таҳияи мақола бо ҳуруфи Times New Roman, ҳачми ҳарфҳо 14 (нақшаҳо 12), ҳошияҳо 2,5 см ва фосилаи байни сатрҳо 1,5 мм;
4. ҳачми мақола: формати А4, бо рӯйхати адабиёту аннотатсияҳо на камтар аз 10 саҳифа ва на беш аз 20 саҳифа;
5. Ҳамаи чадвал, мисоли нотаҳои ва ҳоказо – дар шакли расм. Зернавишти онҳо – *бо рақамгузори ягона, курсив.*
6. Шеърҳо – *бо фосилаи байнисатрии 1,15 курсив.*
7. нишондоди ТДУ (индекси мазкурро аз дилхоҳ китобхонаи илмӣ дастрас намудан мумкин аст);
8. номи мақола;
9. ном ва насаби муаллиф(он) дар шакли пурра;
10. номи муассисае, ки дар он муаллиф(он)-и мақола қору фаъолият менамояд;
11. рӯйхати адабиёти истифодашуда на камтар аз 7 номгӯ адабиёти илмӣ. Ба нашри мақолаҳои бартарӣ дода мешавад, ки ба сарчашмаҳои нашршудаи илмӣ солҳои охир ва манбаҳои муътамад бештар таъяс кардаанд. Номгӯи адабиёти ба муаллиф тааллуқдошта набояд беш аз 25%-и рӯйхати адабиёти мақоларо ташкил диҳад;
12. Иқтибосҳо бо сарчашма дақиқ муқоиса карда шуда, дар охири саҳифа асли онҳо аз ҷониби муаллиф оварда мешаванд.
13. Феҳристи манобеъ дар охири мақола (бо тартиби алифбо – нахуст ба хатти кириллӣ, сипас бо дигар забонҳои хориҷӣ оварда мешавад; осори як муаллиф дар тартиби хронологӣ дарҷ мешавад) бо шуморагузори ва нишон додани маълумоти зер оварда мешавад:
  - а) **барои китобҳо** – ному насаби муаллиф, номи пурраи асар, шаҳр ва соли нашр, теъдоди умумии саҳифаҳо, ба шакли: Қосимова, М.Н. Истилоҳоти қадимаи тоҷикӣ (маълумоти мухтасар) / М.Н. Қосимова. – Душанбе: Сино, 2007. – 172 с.;
  - б) **барои мақолаҳо** – ному насаби муаллиф, номи пурраи мақола, номи маҷмуаи мақолаҳо, китоб, рӯзнома, мақолаи нашр, шаҳр (барои китоб), сол ва шумораи рӯзнома, маҷалла, мисли:
    1. Айнӣ, С. Маънои қадимаи тоҷик / С. Айнӣ // Садои Шарқ. – 1986. – № 8. – С. 48-73.
    2. Ҳошим, Р. Иншои шеър / Р. Ҳошим // Адабиёт ва санъат. – 2021. – 1 январ. – № 1 (2076). – С. 13.
    3. Азизӣ, Ф.А., Абдуллозода, Э.А. Портрети мухтасари композитор Фирӯз Баҳор / Ф.А. Азизӣ, Б.А. Убайдзода // Азизӣ, Ф.А., Абдуллозода, Э.А. ва диг.

- Очеркҳои таҳрихи мусиқии Тоҷикистон дар асрҳои XX – аввали XXI. Таҳқиқоти илмӣ мусиқиишиносӣ. Китоби 1. – Душанбе: Эр-граф, 2025. – С. 26-27.
4. Азизӣ, Ф.А. Асосҳои мусиқии классикии тоҷик. Китоби 1. Таърих. Китоби дарсӣ / Ф.А. Азизӣ. – Душанбе: Истеъдод, 2021. – 400 с;
14. тарҷумаи номи мақола, аннотатсия ва калидвожаҳо бо се забон (тоҷикӣ, русӣ ва англисӣ), аннотатсия дар ҳаҷми на камтар аз 15 сатр (аз 130 то 150 калима) ва калидвожаҳо аз 7 то 10 вожа;
15. Дар баробари пешниҳоди шакли электрони мақола пешниҳоди шакли чопии он дар як нусха ҳатмӣ мебошад;
16. Мақолаи аспирант /докторанти PhD/, унвонҷӯ танҳо бо тавсияи роҳбари илмӣ/мушовири илмӣ қабул карда мешавад;
17. Мақолаи магистрант танҳо бо ҳаммуаллифӣ бо номзад/доктори илм қабул карда мешавад;
18. Маълумот дар бораи муаллиф(он) бо се забон (тоҷикӣ, русӣ ва англисӣ);
19. нишон додани манбаи иқтибос дар қавси чаҳоркунча [5, с. 75];
20. Маълумотномаи антиплагиати мақолаи бо забонҳои русӣ ва ё англисӣ таҳияшуда талаб карда мешавад;
21. Мақолаи ба маҷалла воридшуда аз ҷониби ҳайати таҳририяи маҷаллаи илмӣ «Мутриб» дар муддати 30 рӯз баррасӣ мегардад;
22. Дар мақола аз тарафи муаллиф ё муаллифон бояд имзо гузошта шавад;
23. Дастнавис бояд бодикқат хонда шуда, бидуни ғалат пешниҳод гардад. Дастнависҳое, ки бидуни риояи талаботи мазкур таҳия шудаанд, баррасӣ намешаванд.
24. Ҳайати таҳририя дар ҳолатҳои зарурӣ ҳуқуқ дорад мақоларо кӯтоҳ, таҳриру ислоҳ кунад ва ё ба муаллифон ҷиҳати ислоҳ баргардонад;
25. Муаллифон пас аз саҳифабандии мақола онро хонда, ризояти худро барои чоп ба таври хаттӣ тасдиқ мекунанд;
26. Масъулияти ақида ва муҳтавои мақолаҳо бар дӯши муаллифони онҳост.

**Нишонии мо:** 734025, шаҳри Душанбе, кӯчаи Ҳусейнзода, 155, Консерваторияи миллии Тоҷикистон ба номи Т. Сатторов, ҳучраи 53, идораи маҷалаи илмӣ «Муириб». Тел.: (+992 37) 227 60 29, 227 40 03.

Шохиси (индекси) обуна дар феҳристи «Почтаи тоҷик» -77755

Сомонаи мо: <https://konservatoriya.tj/tj/majallai-mutrib>; E-mail: [mutrib-2022@gmail.com](mailto:mutrib-2022@gmail.com)

Маҷалла дар Вазорати фарҳанги Ҷумҳурии Тоҷикистон 29-уми декабри соли 2025, таҳти №451/ МҶ-97 аз нав ба қайд гирифта шудааст.

**ТРЕБОВАНИЯ К НАУЧНЫМ СТАТЬЯМ**

1. Журнал «Мутриб» издается Таджикской национальной консерваторией имени Т. Сатторова (г. Душанбе).
2. Журнал выходит на таджикском языке; к публикации также принимаются статьи на русском и английском языках.

**Соблюдение публикационной этики научных журналов:**

3. Статьи принимаются в редакторе Word, шрифт Times New Roman размер (кегель) 14 (таблицы 12), поля 2,5 см, межстрочный интервал 1,5 строки;
4. Объем статьи: не менее 10 и не более 20 страниц компьютерного текста формата А4, включая список литературы и аннотации;
5. Все таблицы, нотные примеры и др. – в виде рисунка, их названия – *единой сквозной нумерацией, межстрочным интервалом 1,5 курсивом.*
6. Стихи – *полуторным межстрочным интервалом, курсивом.*
7. Индекс УДК (данный индекс можно получить в любой научной библиотеке);
8. Название статьи заглавными буквами по центру текста;
9. Ф.И.О. автора(ов)
10. Название организации, где работает(ют) автор(ы);
11. Основной текст статьи не менее 10 страниц (исключая схемы, рисунки, таблицы, диаграммы, аннотации и список литературы);
12. Список литературы не менее 7 наименований. Статьям, где использованы авторитетные, а также наиболее поздние научные издания отдается предпочтение. Допускается использование не более 25% научных публикаций автора(ов).
13. Цитаты точно сверены с источником, и в конце страницы автор приводит ссылки на их оригиналы.
14. Список литературы, на которую даются ссылки в тексте, приводится в конце статьи (в алфавитном порядке – сначала на кириллице, затем на иностранных языках; произведения одного автора даются в хронологическом порядке, начиная с более ранних), с нумерацией и указанием следующих выходных данных:
  - а) **для книг** - фамилия, инициалы автора, полное название книги, город и год издания, общее число страниц, например: Қосимова, М.Н. Истилоҳоти қадимаи тоҷикӣ (маълумоти мухтасар) / М.Н. Қосимова. – Душанбе: Сино, 2007. – 172 с.;
  - б) **для статей** – имя автора, полное название статьи, название сборника статей, книги, газеты, место издания, город (для книги), год и номер газеты, журнала, например:
    1. Айнӣ, С. Маънои калимаи тоҷик / С. Айнӣ // Садои Шарқ. – 986.–№ 8.–С. 48-73.
    2. Ҳошим, Р. Иншои шеър / Р. Ҳошим // Адабиёт ва санъат. – 2021. – 1 январ. – № 1 (2076). – С. 13.
    3. Азизӣ, Ф.А., Абдуллозода, Э.А. Портрети мухтасари композитор Фирӯз Баҳор / Ф.А. Азизӣ, Б.А. Убайдзода // Азизӣ, Ф.А., Абдуллозода, Э.А. ва диг. Очеркҳои таҳрихи мусиқии Тоҷикистон дар асрҳои ХХ – аввали ХХ1. Таҳқиқоти илмӣ мусиқишиносӣ. Китоби 1. – Душанбе: Эр-граф, 2025. – С. 26-27.

4. Азизӣ, Ф.А. Асосҳои мусиқии классикии тоҷик. Китоби 1. Таърих. Китоби дарсӣ / Ф.А. Азизӣ. – Душанбе: Истеъдод, 2021. – 400 с.
11. Перевод названия статьи, аннотации и ключевые слова приводятся на трех языках (таджикский, русский, английский), аннотация в объеме 15 строк (от 130 до 150 слов), ключевые слова 7-10 слов;
15. Статьи принимаются в печатном и электронном варианте;
16. Статьи аспиранта /докторанта PhD/, соискателя принимаются к рассмотрению с рекомендацией научного руководителя /научного консультанта;
17. Статья магистранта принимается к рассмотрению только в соавторстве с кандидатом наук/доктором наук;
18. Информация об авторе(ах) приводится на трех языках (таджикский, русский и английский);
19. Ссылки на литературу в тексте обязательны и оформляются следующим образом: [5, с. 75], где первая цифра – номер источника в списке литературы, вторая – номер страницы;
20. Следует нумеровать таблицы, схемы, диаграммы и рисунки;
21. Предоставить справку об антиплагиате (статьи на русском и английском языках);
22. Статья рассматривается редакцией в течение 30 дней;
23. Статьи должны быть обязательно подписаны автором, а при наличии нескольких авторов - всеми соавторами.
24. Рукопись должна быть внимательно прочтена и представлена без ошибок. Рукописи, оформленные без соблюдения данных требований, рассматриваться не будут.
25. Редакционная коллегия оставляет за собой право при необходимости сокращать статьи, подвергать их редакционной правке и отсылать авторам на доработку.
26. Авторы читают готовую верстку статьи и в письменном виде подтверждают свое согласие на публикацию.
27. Ответственность за подбор, точность фактов, цитат и данных несут авторы опубликованных материалов.

**Наш адрес:** 734025, г. Душанбе, ул. Хусейнзода, Таджикская национальная консерватория им. Т. Сатторова, 155, каб. 53, редакция научного журнала «Мутриб». Тел.: (+992 37) 227 60 29, 227 40 03.

Подписной индекс в таджикском каталоге «Почтаи тоҷик» -77755

Наш сайт: <https://konservatoriya.tj/tj/majallai-mutrib>; E-mail: [mutrib-2022@gmail.com](mailto:mutrib-2022@gmail.com)

Журнал был перерегистрирован в Министерстве культуры Республики Таджикистан 29 декабря 2025 года под номером 451/МҚ-97.

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

**МУТРИБ**  
**МАҶАЛЛАИ ИЛМӢ**  
**НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ**  
**2025, № 2 (8)**

Нишонии мо:  
ш. Душанбе, к. Хусейнзода 155  
Телефонҳо: 227 07 20, 227 60 29,  
[www.conservatoriya.tj](http://www.conservatoriya.tj)  
E-mail: [tjconservator@mail.ru](mailto: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 № 01/26.

Мачалла дар Нашриёти  
«Истеъдод» чоп шудааст.  
шаҳри Душанбе, х. Рӯдакӣ – 36.