

**ТАДЖИКСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ КОНСЕРВАТОРИИ
ИМЕНИ ТАЛАБХУДЖИ САТТОРОВА**

На правах рукописи

**УДК: 780.61
ББК 85.31 (2 тадж.)
Д-13**

ДАВЛАТЗОДА БАХОДУР ДАВЛАТ

**ТАДЖИКСКИЕ ЩИПКОВЫЕ ХОРДОФОНЫ В СИСТЕМЕ
НАЦИОНАЛЬНОГО АНСАМБЛЕВО-ОРКЕСТРОВОГО
МУЗИЦИРОВАНИЯ:
ЭТНООРГАНОЛОГИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ**

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание учёной степени кандидата искусствоведения

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор
Рахимов Равиль Галимович

Душанбе – 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ИССЛЕДОВАНИЯ.....	10
ГЛАВА 1. ТАДЖИКСКИЙ ФОНОИНСТРУМЕНТАРИЙ: СОХРАНЕ-	
НИЕ ТРАДИЦИИ.....	17
1.1. Таджикский фоноинструментарий в системе общего инструментоведе-	
ния.....	19
1.2. Рубоб и дутор в традиционном инструментальном ансамбле.....	30
1.3. Щипковые хордофоны в таджикской этноорганологии.....	38
ГЛАВА 2. ТАДЖИКСКИЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ АНСАМБЛЬ В	
КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОЙ ДИФФУЗИИ.....	64
2.1. Таджикское традиционное ансамблевое музицирование в постсоветском	
культурном пространстве.....	66
2.2. Специфика организации оркестра в монодийной культуре.....	76
ГЛАВА 3. АКАДЕМИЗАЦИЯ РУБОБА И ДУТОРА.....	98
3.1. Реконструкция таджикского рубоба.....	98
3.2. Тесситурные разновидности таджикского дутора.....	110
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	135
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	141
ОПРЕДЕЛЕНИЯ, ОБОЗНАЧЕНИЯ И СОКРАЩЕНИЯ.....	155
ОСНОВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ.....	162
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	165

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Таджикская инструментальная культура – наследие, уходящее своими корнями вглубь тысячелетий. Традиционная таджикская музыка монодийная, традиционный инструментальный коллектив – ансамбль.

Таджикский этноинструментализм до вступления в советскую формацию развивался как искусство устной традиции [13, с. 81]¹. Жанровая инструментальная система имеет разветвлённую структуру, из которой можно выделить три основных направления:

- фольклор синкретической организации;
- народно-профессиональные жанры – созанда, накш, мавриги, достоны – эпос, а также песни и инструментальные наигрыши;
- профессиональная придворная музыка, включающая Шашмаком [132]² и другие циклические произведения [6; 7; 57]³.

Вышеперечисленные виды таджикской музыки неоднократно становились предметом научных изысканий и исследованы относительно полно. Исключением является инструментальное музицирование, изучение которого пока не выходило за рамки перечисления инструментов и их классификации. Представленная диссертация частично заполняет данный пробел таджикской музыкальной этнографии с органо-логических позиций.

В первой половине XX века, в период советского культурного строительства, не только в Таджикистане, но и во всех национально-территориальных объединениях СССР была предпринята попытка ускоренного перехода от устной традиции к письменному академизму. Согласно но-

1. Устная традиция – передача информации между поколениями устно, по памяти, с соответствующими способами варьирования, оставляющими простор импровизации: «Музыка устной традиции – музыка, сочиняемая вне мысли о записи, исполняемая наизусть и хранящаяся в памяти, не требуя зрительных ассоциаций или знаков».

2. Шашмаком (*тадж.* – шесть макомов) – один из основных жанров классической музыки Таджикистана.

3. Данное подразделение предложено А.Н. Низамовым, но существуют и другие взгляды на структуру таджикской традиционной музыкальной культуры.

вой установке весь известный этноинструментарий должен был пройти реконструкцию, получить 12-ступенную темперацию и тесситурное подразделение при сохранении внешнего облика инструмента. В качестве образца был предложен опыт создания оркестра русских народных инструментов В. В. Андреевым [126]. Организация в 1938 году оркестра таджикских народных инструментов (далее ТОНИ) стало существенным достижением таджикской музыкальной культуры в период становления¹.

Политические процессы на рубеже двух тысячелетий и обретение Таджикистаном независимости внесли свои коррективы, в результате чего бывшая советская республика за короткий срок превратилась в светское государство, признанное мировым сообществом. Повсеместно стали внедряться общемировые научно-технической разработки, а музыкальные цифровые технологии бесконфликтно вошли в таджикскую культуру, став естественной частью национальной музыки. Появились свободные от идеологических приоритетов научные исследования истории таджикской музыки от глубокой древности до наших дней, а благодаря непосредственной государственной поддержке в лице Президента Таджикистана, уважаемого Эмомали Рахмона, были разработаны Государственные программы культурного развития [1; 2; 3; 4], где намечались основные приоритеты.

Одна из тем нового направления – традиционная таджикская музыкально-инструментальная культура, – легла в основу представленной диссертации.

Проблема представленной работы отражена в заявленной теме: «Таджикские щипковые хордофоны в системе национального ансамблево-оркестрового музицирования: Этноорганологическое исследование». Термин «музицирование», вынесенный в заглавие, многократно становился предметом специализированных исследований, и его включение имеет серьёзное

1. В настоящее время коллектив носит название «Оркестр народных инструментов имени Амона Хамдамова».

обоснование – достаточно вспомнить монографию Л.А. Баренбойма [15]¹ – настольную книгу каждого преподавателя музыки, и исследование саратовского музыковеда Н.А. Бергер [91]², где рассматриваются условия применения указанного термина в музыкальной теории и исполнительской практике. Научная новизна темы представленной работы заключена не только в этно-органонологическом³ подходе к исследованию конкретных фоноорудий⁴, но и в анализе глубинных процессов музицирования⁵ на народных инструментах от фольклора и устного профессионализма до письменного академизма.

Таким образом, **актуальность представленного диссертационного исследования определяется следующими положениями:**

– традиционная таджикская музыка многие тысячелетия развивалась как монодийная, а традиционным инструментальным коллективом изначально был ансамбль. Организация оркестрового музицирования в середине XX века и внедрение музыкальных цифровых технологий на рубеже двух тысячелетий потребовали значительного изменения структуры традиционной культурной среды. Решение этих и других проблем нуждались в анализе глубинных процессов диффузии монодии, оркестра и музыкальной диджитальности – разных, но сильных в своей основе музыкальных систем;

– выбор темы диссертации обусловлен необходимостью исследования элементов стагнации музыкально-инструментального пласта традиционной таджикской культуры на фоне развивающегося давления субкультурного

1. Речь идёт о монографии Л.А. Баренбойма «Путь к музицированию».

2. Докторская диссертация «Теория музыки в современной практике музицирования» саратовского музыковеда Н.А. Бергер.

3. Этноорганонология – (*греч.* этнос – народ, органон – орудие, инструмент, логос – учение) – наука о народном музыкальном инструменте, предполагающая комплексный подход к изучению национального инструментария.

4. Фоноорудия – звучащие предметы. В контексте диссертации – фоноорудия музыкальные инструменты, используемые во всех сферах культурной деятельности человека, включающие инструменты досуговые, прикладные, изготовленные из природного материала и др.

5. Термин «музицирование» применяется в диссертации в его энциклопедическом определении: в узком, как «исполнение музыки в домашней обстановке» (фольклор), и в широком, как «вообще игра на музыкальных инструментах».

глобализационного микста, и поиском выходов из существующего положения;

– развитие национального этномузыкального знания потребовало расширения научной сферы изучения музыкальных инструментов, ранее не выходящее за рамки перечисления инструментов в пределах структурной классификации, и разработки нового направления, охватывающего весь существующий комплекс этноорганологических проблем.

Степень изученности темы. Развитая монодия, характерная для таджикской музыкальной культуры, обусловлена специфичностью бытования традиционного сольного и ансамблевого музицирования. В национальном инструментоведении имеются различные, отличающиеся друг от друга точки зрения на историю таджикского инструментализма как с позиций своеобразия традиционной монодии, так и с позиций евроцентризма¹. Несмотря на полемичность затронутой проблемы, исходная предпосылка исследований была неизменной: таджикский музыкальный инструментарий в целом был сформирован в период Зрелого Средневековья, начиная с IX века, и сохранился до настоящего времени без значительных изменений.

Опубликованную научную литературу и другие издания, связанные с избранной темой, условно можно разделить на несколько групп.

К первой группе исследований относятся средневековые письменные памятники.

Известны описания музыкально-исполнительских особенностей щипкового хордофона *рубоб* в трактатах аль-Фараби и Ибн-Сино (IX – X вв.). Выдающийся персидско-таджикский философ и поэт Омар Хайям (XI – XII вв.) восхвалял в рубайатах *рубоб*, *дутор* и *чанг*. Персоязычный поэт, музыкант-суфий Амир Хусрав Дехлави в XIII веке писал, что «... рубоб является

1. Евроцентризм (европоцентризм, западноцентризм) – культурологическая концепция, согласно которой развитие подлинных ценностей науки, искусства, философии и т.д. происходит только в Европе.

самым популярным и предпочитаемым среди суфиев» [98; 9, с. 57]¹. Учёный-музыковед Зайнулобиддин Хусайни в своём музыкальном трактате, датированный XV веком, особо отмечал щипковый *дугтор*, описывая его органологическую специфику. Сохранились средневековые рисунки и фрески, на которых в мельчайших подробностях были изображены музыкальные инструменты (чаще всего щипковые и фрикционные хордофоны и мембранофон *дойра*).

Ко второй группе относятся работы советского периода.

Советский период породил в культуре Таджикистана новые институты, обновилась инфраструктура, созданная в соответствии с политическими приоритетами. Среди многих достижений этого времени можно отметить уже упоминавшуюся организацию таджикского оркестра народных инструментов (ТОНИ, 1938 г.), связавшую две сильные, но разные в своей основе культуры: европейскую (письменную многоголосную) и таджикскую (устную монодийную). К советскому времени относятся и первые, близкие к органологическим, работы, Ф. Шахобова, Ф. Кароматова, С. Галицкой, С. Закржевской и других исследователей.

В третью группу включены исследования постсоветского периода.

Постсоветское время выдвинуло новые персоналии национального музыковедения. Среди них – таджикский музыковед Ф. Азизи, автор многочисленных научных изысканий, впервые охарактеризовавший дифференциацию инструментальной традиции устного профессионализма в контексте таджикского макомата и фольклора [7]. Этномузыковед А. Низамов, известный работами по истории таджикского инструментария, убедительно соотносит влияние щипковых хордофонов на мелодику Шашмакома [57]. В диссертации этномузыковеда Ф. Ульмасова сделана попытка объяснения феномена восточного многоголосия монодийной традиции. На многочисленных приме-

1. Суфизм — направление в исламе, представляющее собой учение очищения сердца от всего, кроме Бога. И в этом процессе очищения музыка играет важную роль и «рубоб находится среди тех инструментов, которые использовались суфиями на пути постижения Всевышнего». Суфии – группа аскетов, отшельников, дервишей и духовных подвижников мусульманства.

рах и доказательствах учёный раскрывает истоки вокально-инструментального музицирования, но очень сдержанно относится к автономности собственно инструментальных жанров [74].

Таджикскому этноинструментарии и инструментальной музыке в контексте Шашмакома посвящена диссертация этноорганолога М. Эшанкулова [107]; исследование таджикской музыки, включающее анализ *дутора*, провёл этноинструментовед С. Худойбердиев [104]; эргономические связи при игре на *танбуре* с ладовой системой Шашмакома затрагиваются в статьях и диссертации исследователя А. Абдурашидова [88]; о ведущей роли *дутора* в эпосе «Гуругли» пишет в своих работах этномузыковед К. Рахимов [100].

Центральной темой работ таджикского учёного-этномузыковеда Н. Хакимова стал историко-стадиальный аспект таджикского коллективного музицирования от древности до раннего средневековья [103]. В сферу научных интересов учёного также вошёл анализ социокультурных функций коллективного музицирования, им же было положено начало создания общего классификатора инструментов и всех известных видов традиционных инструментальных ансамблей. В таджикской музыкальной этнографии имеются и другие константные, а также дискуссионные точки зрения на этноинструментальный феномен таджикской культуры. Есть и другие работы общих и специализированных направлений национальной музыкальной этнографии, включающие материалы по национальным фоноорудиям. На их основе были собраны сведения, необходимые для представленного исследования.

Из многих научных направлений автор представленной диссертации выбрал малоразработанный сектор национальной органологии – щипковые хордофоны дутор и рубоб в системе ансамблево-оркестрового музицирования. В органологическом аспекте данной научной проблемы имеются значительные пробелы, касающиеся этимологии, генезиса и эргономики данных хордофонов, которые в какой-то степени заполняет материал настоящего исследования.

Связь исследования с программами и научными темами. Представленное диссертационное исследование выполнено в рамках реализации Государственных программ подготовки специалистов в сфере культуры и искусства Республики Таджикистан [1; 2; 3; 4], а также в соответствии с научно-исследовательскими программами Таджикской национальной консерватории имени Талабхуджи Сатторова.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ИССЛЕДОВАНИЯ

Основная цель работы – исследование функциональных особенностей таджикских щипковых хордофонов в системе традиционного и современного ансамблево-оркестрового исполнительского искусства.

Для достижения данной цели автор ставит перед собой решение следующих **задач**:

- рассмотреть основные этапы становления таджикского оркестра народных инструментов (ТОНИ) в контексте развития традиционного ансамблевого музицирования;
- дать органологическую характеристику основным параметрам традиционных и реконструированных щипковых хордофонов *дугор* и *рубоб*;
- раскрыть систему отношений «исполнитель-инструмент» в направлениях эргономики и звукообразования на *дугоре* и *рубобе*.

Объект исследования – таджикская ансамблево-оркестровая культура в системе общемузыкальной и локальной инструментальной организации.

Предмет исследования – таджикские щипковые хордофоны *дугор* и *рубоб* в комплексе органологических проблем.

Хронологические рамки исследования частично охватывают эпоху Зрелого Средневековья, начиная с IX века, а также Советский и Постсоветский период культурного развития Таджикистана, начиная с периода организации оркестра таджикских народных инструментов в 1938 году и до наших дней.

Материал по таджикской инструментальной культуре исследования новейшего исторического периода определялся согласно содержанию Указов Президента Республики Таджикистан Эмомали Рахмона по сохранению этнокультуры таджикского народа, а также основополагающего документа «Государственная программа подготовки специалистов в сфере культуры, искусства, издательства и печати Республики Таджикистан на 2018-2022 гг.» [1].

Теоретические и методологические основы исследования. Достижение полного освещения роли инструментального музицирования в культуре любого этноса возможно только при его комплексном рассмотрении в социологическом, культурологическом, педагогическом, психологическом и музыковедческом направлениях. В диссертации применяются все перечисленные виды, но основной акцент сделан на органонологическом аспекте.

Методологическим началом исследования послужили две исследовательских методики: структурная, основанная на органонологическом подходе к изучению фоноорудий, и функциональная, которая опирается на социальную функцию и музыкально-стилистические признаки дифференциации музыкального инструментария.

В основу структурной классификации таджикского этноинструментария был положен метод системного анализа, предложенный Ф. О. Гевартом и В. Ш. Маййоном в конце XIX века для каталогизации известных на то время фоноорудий, и доработанный берлинскими этномузыкологами Э. Хорнбостелем и К. Заксом в 1914 году [86]. К середине XX века данная исследовательская методика прочно вошла в европейскую этнографическую систему, а в начале 1980 годов ленинградский инструментовед И. В. Мациевский развил её до развёрнутой науки «Этноорганологии», добавив к двум основным признакам, характеризующим инструменты (источник звука и способ звукоизвлечения), третий – этнофонию (звучание, репертуар народного инструмента) [54].

Функциональный подход к этноинструментария основан на методах, разработанных выдающимися деятелями музыкальной культуры Г. Берлиозом, Ф. Гевартом, А. Римским-Корсаковым, А. Карсом, Х. Дрегером, которые, в основном, занимались высоким академическим искусством, основанном на возможностях инструментов симфонического оркестра, но часто обращались и к традиционному инструментария. К народным аутентичным инструментам они, к сожалению, относились как к мате-

риалу для реконструкции, а к его репертуару – как черновому материалу, требующему обязательной обработки и аранжировки.

В диссертации применялись оба метода и, кроме особо оговоренных случаев, с использованием академических определений и дефиниций [40]¹.

Кроме общих научных подходов к этноинструментарии в представленном исследовании применялись авторские методики анализа этнических фоноорудий, разработанные Ф. Кароматовым, Ф. Азизи, В. Юнусовой, Ю. Бойко и Р. Рахимовым.

Исследование конструктивных особенностей в контексте исторической эволюции и функциональности этноинструментария проводился в направлении, предложенных инструментоведами В. Беляевым, К. Вертковым, Б. Сарыбаевым, С. Субаналиевым, В. Альбинским и др.

При изучении ярко выраженных элементов монодийного многоголосия, инспирированных конструктивно-исполнительскими возможностями фоноорудий, применялись авторские методики, предложенные исследователями восточных культур С. Галицкой, С. Закржевской, Ф. Ульмасовым, Б. Сарыбаевым, С. Утегалиевой, а также другими представителями национальной музыкальной этнографии.

Источниковедческая база исследования. Основу исследовательской базы диссертации составила систематизация специализированных и общих материалов по заявленной теме, документы государственных архивов, экспозиции традиционных фоноорудий в центральных и периферийных национальных музеях, личные библиотеки таджикских авторов, встречи и беседы с педагогами, исполнителями и композиторами, собственный опыт игры на щипковом хордофоне дутор-бас сольно и в профессиональном коллективе «Дарё», а также многолетняя педагогическая и административно-организационная работа в музыкальных учебных заведениях высшего и среднего звена.

1. Подробный анализ основных инструментальных классификаторов выполнен в 2021 году ведущим этноинструментоведом, профессором РАМ им. Гнесиных М.И.Имханицким [40].

Широко использовались современные информативные системы, среди которых особое место занимают материалы электронных ресурсов локального (CD и DVD-дискография) и удаленного доступа (WWW-сайты).

Опытно-экспериментальной базой исследования стали кафедра народных инструментов Таджикской национальной консерватории им. Т. Сатторова и отделение народных инструментов Душанбинского колледжа искусств им. А. Бобокулова.

Научная новизна диссертации:

- впервые таджикские фоноорудия анализируются в исторической, традиционной и академической проекции;
- впервые таджикский оркестр народных инструментов представлен с позиций диффузии национальной и академической культуры;
- впервые щипковые хордофоны *датор* и *рубоб* рассматриваются в единстве органологических, фонических, исполнительских и эргономических аспектов;
- даётся оценка внедрения в традиционную инструментальную музыку диджитальных технологий, как продукта культурной глобализации.

Положения, выносимые на защиту:

1. Таджикский этноинструментализм – уникальное явление в восточной и общей музыкальной практике, основанное на традициях ансамблевого объединения щипковых, фрикционных и ударных хордофонов, а также характерных мембранофонов и аэрофонов.

2. Организация в Таджикистане оркестрового музицирования на народных инструментах является естественным процессом развития фольклорной, а также устной и письменной профессиональной традиции.

3. ТОНИ объединяет уникальный инструментальный состав, отличающийся от других оркестровых объединений значительным тембровым разнообразием.

4. Основные фоноорудия ТОНИ, *дутор* и *рубоб*, входящие в группу хордофонов, получили реконструкцию, развивающую национальную традицию.

5. В период организации и в процессе становления ТОНИ прошёл путь от ансамблевой синкретичности до оркестрового академизма.

6. Перманентный распад массовых национальных оркестров на мобильные инструментальные группы, близкие к традиционному синкретизму, – неизбежный процесс эволюционного развития таджикского этноинструментализма.

Теоретическая и практическая значимость исследования. Диссертация представляет собой первое комплексное изучение феномена таджикской инструментальной культуры с органонологических позиций.

Материалы исследования могут применяться в классах по специальному инструменту профиля «Струнные щипковые музыкальные инструменты», «Таджикские народные инструменты», «Инструментоведение» и «Методика преподавания на таджикских народных инструментах»; анализ фактурных особенностей репертуара фоноорудий в ансамблево-оркестровой системе – в высшем и среднем звене музыкального образования по дисциплинам обязательной части: ансамбль, история исполнительского искусства, методика обучения игре на инструменте; вариативной части: оркестровый класс, инструментоведение, инструментовка, народное музыкальное творчество, традиционный ансамбль, народное музыкальное творчество и другим предметам, входящих в образовательный цикл.

Основные выводы работы могут быть полезными музыковедам при изучении инструментальной культуры монодийной традиции.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Диссертация соответствует паспорту специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство по п. 15 «История, теория и практика исполнения на музыкальных инструментах», п. 24 «История оркестра», п. 33 «Производство музыкальных инструментов (история, практика)».

Личный вклад соискателя учёной степени заключается в разработке органонологического подхода к таджикскому этноинструментарии с позиций исполнительской и постановочной эргономики, что в музыкальной культуре Таджикистана проводится впервые. Диссертантом также систематизированы основные принципы организации ансамблево-оркестрового музицирования, а также становления академического оркестра народных (национальных) инструментов, объединяющих академизм и традицию в процессе межкультурной диффузии.

При его участии была разработана структурная и функциональная методология анализа таджикского традиционного фоноинструментария, а также выявлены условия их применения в сфере академической образовательной системы. Диссертант впервые описал и дал оценку внедрения в таджикскую инструментальную музыку продуктов культурной глобализации, как негативных, связанных с распространением субкультуры, так и позитивных, представленных современными диджитальными компьютерно-музыкальными технологиями.

Личным вкладом диссертантом является участие в онлайн конференциях и чтениях Международного и Республиканского уровня, которые, судя по задаваемым вопросам, вызывали интерес участников. Сюда же можно отнести опубликование научных статей и исследований в изданиях, в том числе – рецензируемых ВАК при Президенте Республики Таджикистан и ВАК Российской Федерации.

В процессе работы над темой проводилась апробация основных защищаемых положений, заключающихся в подготовке солистов и ансамблево-оркестровых групп Душанбинского колледжа искусств им. А. Бобокулова для участия в международных и региональных конкурсах. Были подготовлены учебные ансамбли и солисты из состава студентов Душанбинского колледжа искусств им. А. Бобокулова, которые стали лауреатами 1-й степени на конкурсах, организованных Министерством культуры Республики Башкортостан и Уфимским государственным институтом искусств им. З. Исмагило-

ва («Урал-Иле», «Йондозкай», «Открытый всероссийский конкурс ансамблей традиционных музыкальных инструментов»).

Изложение и практическое применение результатов диссертации. Работа неоднократно обсуждалась на кафедре истории и теории музыки Таджикской национальной консерватории им. Т. Сатторова.

Основные направления исследования на протяжении ряда лет апробировались в научной, педагогической и музыкально-исполнительской деятельности диссертанта. Его главные положения представлены в докладах и сообщениях на Всероссийских (с международным участием) научно-практических форумах «Бикмухаметовские чтения» (Уфа, 2016), «С. Г. Рыбаков и башкирская традиционная музыкальная культура» (Уфа, 2017), «Газиз Альмухаметов и музыкальная культура Башкортостана (к 125-летию со дня рождения)» (Уфа, 2020); международных конференциях: «К вопросу репертуара оркестра народных инструментов» (Душанбе, 2014), «Классификация музыкальных инструментов Бадахшана» (Душанбе, 2017); в республиканских конференциях «Таджикский щипковый хордофон дутор: этимология, генезис» (Душанбе, 2021), а также в сборниках научных трудов и в изданиях, рекомендованных ВАК.

Публикации по теме диссертации. Основные научные результаты, выводы и положения диссертации отражены в 15 публикациях, из них 5 – в журналах, включенных в перечень периодических изданий, рецензируемых ВАК при Президенте Республики Таджикистан и ВАК Российской Федерации.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения, списка используемой литературы и приложения.

ГЛАВА I. ТАДЖИКСКИЙ ФОНОИНСТРУМЕНТАРИЙ: СОХРАНЕНИЕ ТРАДИЦИИ

Республика Таджикистан (*тадж.* – Ҷумҳурии Тоҷикистон, *перс.* – جمهوری تاجیکستان) – государство, расположенное в предгорьях Памира на юго-востоке Центральной Азии. Географическое положение (на западе и севере граничит с Узбекистаном и Киргизией, на востоке – с Китаем, на юге – с Афганистаном) инспирировало развитость и многообразие этноинструментария. И в настоящее время в таджикской музыкальной среде можно встретить афганский (бадахшанский) и кашгарский рубоб, баян (аккордеон) и другие межнациональные фоноорудия. Таджикистан – единственное персоязычное государство в регионе, но в общей и музыкальной культуре отмечаются близкие связи с Узбекистаном.

Фактурная организация таджикской традиционной музыки – монодия однолинейного типа, устойчивые виды которой иллюстрируются инструментальными наигрышами¹. Их музыковедческий анализ представляет определённую сложность из-за невозможности точной нотной расшифровки и значительных разночтений в процессе применения академической терминологии. Известный музыковед С.П. Галицкая считает, что многие описания монодийных проявлений «... понятны в качестве метафор, но научной дефиницией <...> считаться не могут» [32, с. 196], и предлагает ввести в научное обращение новый понятийный аппарат, основанный на специфических восточных терминах.

Не вдаваясь в терминологическую дискуссию, отметим, что многие проявления монодии не имеют определения и в ряде случаев подменяются

1. Таджикская музыка не единственный представитель монодийного многоголосия. Монодийное мышление свойственно также китайскому этносу («В качестве неотъемлемой части китайской народной культуры фольклорная музыка передается, развивается и эволюционирует в течение тысяч лет, образуя общую эстетическую основу и художественную парадигму, которая включает: – линейное музыкальное мышление, ... – специфику ладового и мелодического слуха» [106, С. 17-18]), и другим народам.

словосочетаниями, часто несущими эмоциональный характер: «примитивное многоголосие» [81], «иллюзивное многоголосие» [48], «линейный кластер» и «подвижный бурдон» [11], «музыка третьей культуры» [96], «многоголосная монодия» и «разноголосое одноголосие» [73], «бурдонная гетерофония» [64], и даже «аккордо-модальная фактура с аккордами, следующими за звуками мелодии» [77, с. 218] и другими.

Разработка темы однолинейного монодийного многоголосия – научное направление, которое не входит в число приоритетов представленной диссертации. Отметим также, что многие дефиниции, даже такие, как определение границ термина «восточная музыка», в нашем исследовании, кроме особо оговоренных случаев, относится к культуре таджиков, а иногда – народов Средней Азии.

В советское время¹ таджикская музыка претерпела значительные изменения, основными из которых явилась государственная политика диффузии не только музыкальных, но и общих культурных проявлений всех республик, входящих в состав СССР, и ассимиляция этноинструментализма в международной системе ранжирного соподчинения (подр. см.: [7]).

После приобретения суверенитета в 1991 году² в отечественном музыковедении стали появляться объективные исследования с применением организологической методологии, которые отметили уникальность таджикского инструментария и его отличие от фоноорудий других этносов.

Основные из них рассматриваются в следующих разделах настоящей работы.

1. В период 1920 по 1924 гг. Таджикистан входил в состав Бухарской Народной Республики, с 1924 года – в состав Узбекской ССР на правах автономии, а с 1929 года приобрёл статус Таджикской Советской Социалистической Республики [116].

2. 9 сентября 1991 года Верховный Совет Таджикистана на внеочередной сессии провозгласил государственную независимость Республики Таджикистан [116].

1.1. Таджикский фоноинструментарий в системе общего инструментоведения

Инструментоведение как наука основывается на результатах деятельности выдающихся энциклопедических личностей, музыкантов-исполнителей, композиторов и учёных, и определяется как «... отрасль музыковедения, изучающая музыкальные инструменты» [28, С. 524-529]. Исходной даты возникновения данной науки не зафиксировано.

Таджикские инструментоведы, как и музыкальные этнографы всего мира, используют в своих работах различные исследовательские методы: в основном – музыковедческие, которые имеют хорошо разработанную теорию. Они применяются, чаще всего, в академической сфере, где инструменты рассматриваются в функциональном контексте, как орудия для воспроизведения авторской музыки. Другие – органонологические, возникли сравнительно недавно и основываются на исследовании конструктивных и фонических особенностей фоноорудий (в основном, народных). Автор представленной диссертации чаще всего обращается к органонологическим исследовательским методам, но в процессе раскрытия темы не отказывается и от других направлений.

В процессе дифференциации таджикских фоноорудий и, в частности, щипковых хордофонов, применялись несколько типов классификации, чаще всего структурных и, реже, функциональных. Первая из них систематизирует инструменты по конструктивно-видовым признакам (источник звука, способ звукоизвлечения, этнофонии), вторая – по ситуативному признаку. Несмотря на то, что анализ классификаторов не входит в число приоритетных исследовательских направлений диссертации, ниже рассмотрим некоторые методы их применения.

Структурные системы. Для того, чтобы определить место таджикских щипковых хордофонов в общем инструментоведении, обратимся к истории.

Одна из старейших структурных классификаций – древнекитайская, где инструменты подразделялись на 8 классов (байин) в зависимости от материала звучащего тела: каменные, металлические, медные, деревянные, кожаные, тыквенные, земляные (глиняные) и шёлковые [106]. В таджикской музыкальной практике нет подобного жесткого подразделения, но в традиционной инструментальной практике встречаются семь из восьми признаков вышеуказанных классов: так, конструкция рубоба и дутора может включать металл (медь) и шёлк в качестве струн, а дерево и тыква для изготовления, соответственно, грифа и резонатора. Кожа изредка применялась в качестве резонатора фрикционного хордофона *гиджак*. Комплексное использование обожжённой глины (сафола) с натянутой кожей особой выделки в качестве резонатора отмечено в конструкции кулябского таблака. Но, к сожалению, в научных работах пока не встречалось сравнительного анализа китайского и таджикского фоноинструментария по структурному признаку.

В Древней Индии инструменты делились на 4 группы в зависимости от конструкции и способа звукоизвлечения. Они имели подразделение на «тата» (*древнеинд.* – натянутый) – струнные, или хордовые; «аванаддха» (*древнеинд.* – покрытый) — ударные, барабаны, или мембранофоны; «сушира» (*древнеинд.* – полый) — духовые инструменты, или аэрофоны и «гхана» (*древнеинд.* – плотный, цельный) — самозвучащие, или идиофоны [10]. Фоноорудия с перечисленными видовыми признаками под разными названиями встречаются и в таджикском музыкальном быту.

Разветвлённая структурная систематизация фоноинструментария в средневековых восточных культурах сегодня известна по сохранившимся трактатам выдающихся учёных-энциклопедистов. Первыми научными инструментальными исследованиями, не потерявшими актуальность и в наши дни, считаются исследования аль-Фараби и Ибн-Сино (IX – X вв.). В них впервые даны не только описания, но и классификации музыкальных инструментов по способу звукоизвлечения [30]. К сожалению, данная тема и по сей день остаётся мало освещённой в современном музыкознании. Не-

смотря на значительный интерес анализ средневековых музыкальных трактатов не входит цели и задачи представленной диссертации, поэтому мы ограничиваемся лишь их упоминанием.

В уже упомянутой выше западноевропейской истории инструментальной музыки исходными считаются монографии Г. Берлиоза и Ф. Геварта [33], увидевших свет в середине XIX века. Несмотря на то, что работы этих учёных базируются на анализе становления и развития оркестровых составов, они послужили основой для утверждения в европейском академическом музыковедении науки «Инструментоведение», от которой позже выделилась «Этноорганологию» – наука о народных музыкальных инструментах.

В 1888 году бельгийский музыковед В. Маийон¹ составил первую этноорганологическую классификацию народных музыкальных инструментов для систематизации экспонатов музея Брюссельской консерватории, взяв за основу методику Ф. Геварта. Все имеющиеся в коллекции музея фоноорудия были дифференцированы по двум признакам – источнику звука (групповой признак) и способу его извлечения (видовой признак). По первому признаку фоноорудия подразделялись на 4 класса: автофонные (или идиофонные – самозвучащие), мембранные (перепончатые), духовые (аэрофоны) и струнные (хордофоны); по второму – на ударные, щипковые, фрикционные и воздушные.

В 1914 году развитую и уточнённую систематику В. Маийона опубликовали Э. Хорнбостель и К. Закс [86], а в 1940 году К. Закс включил в неё пятый класс – электрофоны [87].

Классификатор Хорнбостеля-Закса основан на цифровых индексах, удобных для каталогизации музыкальных орудий как музейных экспонатов. Так, в первую очередь отмечается источник звука (первая цифра). Последующие цифры указывают на конструкцию звукового орудия и материал, из которого он изготавливается. Заключительная цифра отмечает способ звуко-

1. Маийон (Mahillon) Виктор (1841—1924), бельгийский инструментовед. С 1877 года хранитель Музея музыкальных инструментов Брюссельской консерватории.

извлечения. Предложенная классификация оперировала музыкальными инструментами вне их звуковых проявлений (высоты, динамики, длительности, тембра, репертуара), поэтому в процессе разработки и уточнений был добавлен третий признак – этнофония¹ (нумерации пока не имеет).

Доработка классификатора Хорнбостеля-Закса в направлении национально-территориального признака связана с именем одного из первых российских органистов К. Вертковым [29]. Развитие основных принципов, заложенных в структурных классификаторах, было выполнено ленинградским учёным И. Мациевским [52].

Структурная классификация Хорнбостеля – Закса, несмотря на неоднократные попытки ревизии, продолжает оставаться основой многочисленных этноинструментоведческих исследований. Последнее уточнение состоялось в 2017 году фондом МИМО (Musical Instruments Museums Online), обобщившим все известные сведения о музыкальных инструментах мира [137]². В представленной диссертации методика исследования таджикских оркестровых инструментов, включающих щипковый рубоб и дутор, построена по органистическому принципу Хорнбостеля-Закса с уточнениями И. Мациевского.

Функциональные системы. Функциональные классификаторы получили меньшее распространение и, за исключением оркестровых инструментов, связаны с научной позицией их автора. Один из них, немецкий музыковед Х. Дрегер, который, продолжая развивать структурную классификацию, систематизировал музыкальный инструментарий согласно его бытованию в определённых ситуациях. Основной научный тезис, декларируемый учёным, звучит следующим образом: «...наряду с признаками, устанавливаемыми визуально, следует также дать музыкально-акустическую характеристику инструмента. Вопросы, которые <...> необходимо поставить при исчерпывающем исследовании музыкальных инструментов, касаются поэтому трех ком-

1. Этнофония – звучание, репертуар народного инструмента.

2. Изменения МИМО мало коснулись акустических музыкальных орудий, которых на момент последней ревизии насчитывалось уже 54 647 предметных наименований, основное внимание было уделено структуризации пятого класса фоноорудий – «Электрофоны».

плексов: 1) внешней характеристики, 2) звукоизвлечения и 3) характеристики музыкально-акустических возможностей» [82, с. 47].

Как видно из приведённой цитаты, учёный объединяет структурные свойства инструмента в систему комплексов, отдавая предпочтение фоническим признакам.

Подобные функциональные классификаторы используются в научной, образовательной и исполнительской сфере, где чаще всего отмечается подразделение инструментария на оркестровые, обрядовые, прикладные, досуговые и т. д. Наибольшее распространение из них имеет оркестровая систематика, применяемая в учебном инструментоведении и практической инструментовке. В его основу положен перечень фоноорудий симфонического оркестра с дифференциацией на духовые (деревянные и медные) в верхней части партитуры и струнный фрикционный квинтет с унисонным дублированием партий (I и II скрипки, альт, виолончель и контрабас) в нижней части. В середине партитуры записывается партия группы ударных и солирующих инструментов (см. табл. 1.1.).

Таблица 1.1.

Инструменты симфонического оркестра в партитурной системе [49, С. 55-89]:		
<i>Группа инструментов</i>	<i>Подразделение</i>	<i>Названия</i>
Духовые	Деревянные	Флейта, гобой, кларнет, фагот и их тесситурные разновидности
	Медные	Валторны труба, тромбон, туба и их тесситурные разновидности
Ударные и солирующие	Без определённой высоты звука	Треугольник, бубен, малый барабан, тарелки, большой барабан и др.
	С определённой высотой звука	Литавры, ксилофон, колокольчики, челеста и др.
	Солисты	Арфа, фортепиано, солисты, хор и др.
Струнные	Смычковые	Скрипка I и II, альт, виолончель, контрабас

Функциональное подразделение симфонических инструментов вошло в российский научный оборот в XIX веке благодаря работе педагогов Московской и Санкт-Петербургской консерваторий. Одним из них был П.И. Чайковский.

Научно-педагогическая деятельность композитора освещена мало, хотя П. Чайковский не только читал лекции, составлял программы и писал учебные пособия для студентов по основам композиции и практической инструментовки, но и делал переводы из зарубежных источников.

В 1865 году он опубликовал на русском языке работу Ф. Геварта, где были приведены сведения интересующего нас характера: «Оркестр, в том виде как он установился со времен Бетховена, представляет в своем единстве достаточное разнообразие. Каждая из трех групп (имеются в виду духовые, ударные и струнные. – Б.Д.) имеет своих главных представителей, и все части целого объема оркестра заняты одним или несколькими инструментами каждой группы¹» [33, с.157].

Как видно из приведённой цитаты, Ф. Геварт считает венских классиков основоположниками функционального подразделения инструментов симфонического оркестра, сохранившегося и в наше время.

После Ф. Геварта инструментоведением занимались многие музыканты, из которых наибольшую известность получил А.Н.Римский-Корсаков, выпустивший в 1912 году практическое пособие «Основы оркестровки». А в 1925 году все известные материалы по истории оркестрового музицирования были объединены и опубликованы английским композитором, теоретиком и педагогом Адамом Карсом. В его фундаментальном труде «История оркестровки» приводятся сведения об истории симфонических инструментов, формировании ансамблей и оркестров, прослеживается эволюция оркестровых

1. Несколько тяжеловесное определение термина «Оркестр» в переводе П.И. Чайковского связано с русификацией французского текста, принятого в России середины 19 века. Современное определение термина «Оркестр» в диссертации – *«академический коллектив музыкантов, где каждую выписанную из партитуры партию играют несколько исполнителей в унисон»*. Подр. см. главу 2.

стилей в Западной Европе и России с XVI века до начала XX века: «Зарождение оркестра в том виде, в котором он существует и в настоящее время, связано с периодом перехода от полифонической формы к гомофонной и ведёт своё начало с периода деятельности Мангеймской школы и венских классиков, – пишет учёный [44, с.11]. – <...> Первый этап в истории развития современного оркестра, период творческой деятельности Гайдна и Моцарта в качестве оркестровых композиторов, охватывает приблизительно последние сорок лет XVIII века» [44, с.137].

В то же время Ф.Карс не считал партитуру симфонического оркестра застывшей системой, оставляя музыкантам возможность творческого подхода: «Оркестровку каждый композитор воспринимал по-своему. Для великих – она была слугой, для посредственных – помощником, а для бездарных – блестящим нарядом» [44, с.289].

Таковы основные организационные принципы академической и этно-органонологической классификации музыкальных инструментов в современной системе инструментоведения, по которым было организовано академическое оркестровое музицирование в Европе, России, а с XX в. были приняты как основополагающие в Советском Таджикистане.

Принципы организации оркестров народных инструментов. Одним из организаторов оркестра народных инструментов – уникального явления в мировой инструментальной культуре, – был энтузиаст народной музыки В.В. Андреев.

Благодаря его активной деятельности музицирование на русских этнических фоноорудиях из ансамбля устной импровизационной традиции было преобразовано в академический оркестр: «С именем Андреева связано создание оркестров русских народных инструментов. И не только русских, но *национальных оркестров в наших братских республиках*, потому что создава-

лись они по образу и подобию андреевского оркестра¹» [63, с.58] (курсив наш – Б.Д.).

Если организация оркестра русский народных инструментов (далее ОРНИ) хорошо известно благодаря научным исследованиям и преподаванию в музыкальных учебных заведениях курса «История исполнительства на народных инструментах»², то общие принципы внедрения оркестрового музицирования в восточную ансамблево-моноподийную традицию находятся в состоянии разработки.

Ниже рассматриваются некоторые письменные источники советского времени, по которым можно определить основные направления организации оркестрового музицирования в республиках СССР.

Начиная с 1933 года в управления культуры всех Республик Союза началась рассылка циркулярных распоряжений об организации оркестров народных инструментов письменной традиции на основе традиционного инструментария³. В подробных инструкциях отмечалось, что практически все национальные оркестры изначально были сценическими ансамблями, которые выступали в антрактах в фойе, а при необходимости выходили на сцену и музицировали в традиционной манере согласно требованиям сценария⁴. Поэтому было рекомендовано брать данные ансамбли как основу для создания оркестров, расширять их состав за счёт тесситурных реконструкций и дублирования основных партий, и, как центральное распоряжение, поголовно обучать нотной грамоте. Так в музыкальной культуре союзных республик

1 . Данная цитата об ОРНИ андреевского типа, как основоположника народно-оркестрового музицирования, отражает культурную политику Советского государства. В направлениях академизации традиционных фоноорудий конвергентно организовывались оркестры народных инструментов многих этносов независимо от культуры – многоголосной или моноподийной.

2 . Исследованием творчества В.В.Андреева занимались многие учёные, из которых наиболее полными в настоящее время являются труды профессора М.И.Имханицкого [38].

3. Распоряжение было обязательным, и оно выполнялось беспрекословно, часто разрушительно для этнической музыкальной культуры.

4. Некоторые ансамбли были прикреплены к другим бюджетным организациям. Так, казахский ОНИ им. Курмангазы начинал свою деятельность в 1933 году в городе Алма-Ате как домбровский ансамбль при музыкально-драматическом техникуме.

СССР было организовано множество коллективов андреевского направления, часть из которых отмечены в таблице 1.2 (см. табл. 1.2)

<i>Таблица 1.2</i>			
Национальные академические оркестры народных инструментов советского периода¹			
<i>Название кол-ва</i>	<i>Руководитель</i>	<i>Дата организации</i>	<i>Инструменты</i>
Казахский государственный академический оркестр народных инструментов имени Курмангазы	А.К.Жубанов	1933 г. г.Алма-Ата	Домбра, жетыген, шертер, кобыз, сырнай, сыбызгы, дангыр, даулпаз, конырау, шанкобыз, туяктас и др.
Оркестр узбекских народных инструментов	Тохтасын Жалилов, М.М.Миронов, А.И.Петросянц	1936, Ташкент	Дутар и рубаб (прима, альт, тенор), Сато, Гиджак (малый I и II, альт, бас, контрабас), Чанг, Най, кошнай, сурнай, карнай, Дойра, нагора
Оркестр чеченских народных инструментов	Георгий Христофорович Мепурнов (организатор, 1936), Багацаев Рамзан Каимович	1936 г. Грозный	Дечик-пондуро, Иад хьокху-пондар (чеченская скрипка), балалаечный контрабас, национальная гармоника, зурна, доуль (барабан)
Государственный оркестр народных инструментов Республики Дагестан	Пётр Проскурин, Новруз Шахбазов	1938, Республика Дагестан, г. Махачкала	Кумуз, тамур (пандур), чунгур, тар, кеманча, зурна, балабан, диплипито
Оркестр таджикских народных инструментов имени Амона Хамдамова	Александр Степанович Ленский, Амон Султанович Хамдамов	1938, Сталинабад, Тадж-ССР	Дутор и рубоб (прима, альт, тенор, бас, контрабас), гиджак (малый I и II, альт, бас, контрабас), чанг, най, кошнай, сурнай, дойра, нагора, баян, флейта
Оркестр бурятских народных инструментов им. Ч. Павлова	Токтонов Жаргал Фридрихович	1939, Республика Бурятия, г. Улан - Удэ	Топшур, хуур, чанзы, виолончель, ятага, иочин, чанза, лимба, эбэр буре
Национальный оркестр Калмыкии	Карпенко Владимир Викторович,	1988, Республика Калмыкия, г. Элиста	Домбра, товшур, ятха, хучир, хур (сопрано, альт, тенор, бас и контрабас), итиль, хучир, ёчин, бишкур, бюря

1. В таблицу включены материалы «Межрегиональной общественной организации профессионального сообщества деятелей национального академического исполнительского искусства» [125].

Их организация проходила по единой схеме:

– в управление культуры национально-территориального образования СССР высылается приказ из московского Центра о создании оркестра народных (этнических) инструментов;

– на местах набирается группа исполнителей – инструменталистов устной традиции из действующих популярных национальных ансамблей и назначается руководитель, имеющий музыкальное образование;

– состав группы расширяется, по ускоренной методике оркестранты обучаются игре по нотам или по нотно-цифровой системе выписанную партию;

– в традиционный инструментарий включаются тесситурные реконструкции инструментов, проводится их академизация (хроматизация);

– создаётся репертуар из обработок народных наигрышей, позже – оригинальных авторских сочинений и переложений (оркестровки) академической классики.

Нельзя не отметить, что подобная унифицированная академизация встречала сопротивление со стороны этнофоров.

Часть советской музыкальной интеллигенции со своей стороны считала подобную методику проявлением государственной политики тоталитаризма:

«...Важнейшей среди них (идеологических и политических факторов. – *Б.Д.*) была задача укрепления единства государства (в т. ч. включающей многие разноликие регионы и этносы империи) за счет создания общегосударственных (общенародных: народ в этом смысле – все население страны; все едины в едином типе культуры; у всех один общий язык, один общий музыкальный язык и формы его выражения), сфер и проявлений искусства» [51, с. 26].

Но, если вспомнить время (оркестры были образованы в период 1933-1938 гг) и политическую ситуацию в СССР, то не удивительно, что для продвижения идеи унификации всех культур применялись любые, даже репрессивные меры.

После приобретения союзными республиками суверенитета критике стали подвергаться любые изменения в традиционных конструкциях (подр. см. Главу 2 диссертации). Коллективы народных инструментов продолжали появляться, но организовывались по методике, выработанной музыкантами-исполнителями, получивших академическое образование, навыки практического музицирования в учебных ОРНИ и являющихся этнофорами определённого этноса.

Некоторые оркестры нового типа России и их руководители отмечены в таблице 1.3. (см. табл. 1.3).

Таблица 1.3

Национальные академические оркестры народных инструментов постсоветского периода			
<i>Название кол-ва</i>	<i>Руководитель</i>	<i>Дата организации</i>	<i>Инструменты</i>
Оркестр Тувинских национальных инструментов	Балдан Татьяна Туматовна	1991, Республика Тыва, г. Кызыл, Кызылского училище искусств	Игил, дошпулуур, бызанчы, чадаган, хомус, домра, виолончель.
Ногайский государственный оркестр народных инструментов	Кудайбердиев Яхъя Таймасханович	1994, Республика Дагестан, Ногайский р-н, село Терекли - Мактеб	Домбра, шертер, сырнай, шынъ кобыз, такылдак, конъырау, сыбызгы, даулбаз, жынъырдаук, коькирек сырнай, муьйиз, саз сырнай, гитара бас, синтезатор.
Национальный оркестр народных инструментов Республики Башкортостан	Гайзуллин Рамиль Мавлитович, Давлетбаев Линар Талгатович	2002, Республика Башкортостан, Уфа	Курай, думбыра, кылкубыз, йатаган, баян, скрипка, домра, контрабас, синтезатор и др.
Оркестр алтайских национальных инструментов	Мерген Тельденов	2005, Республика Алтай, г. Горно-Алтайск	Комус, шоор, икили, топшуур, жадаган, горловое пение, синтезатор.

Принципы организации чаще всего был следующие:

– энтузиаст народно-инструментальной культуры с академическим музыкальным образованием, в основном, Заслуженный исполнитель на традиционном фоноорудии, обращался в органы управления культурой с идеей создания народно-инструментального коллектива (оркестра);

– в ряде случаев энтузиаст получал моральную и финансовую поддержку, объявлял набор исполнителей, восстанавливал традиционный репертуар, и проводил сценическую апробацию коллектива.

– новый оркестр, благодаря энергичной деятельности руководителя, получал положительную оценку СМИ и этнической части слушателей;

– далее оркестр вписывался в бюджетную филармоническую систему (реже – получал финансирование из негосударственных источников) и начинал активную концертную деятельность;

– в процессе работы оркестр становился базой композиторских и инструментоведческих экспериментов, а также учебной практикой для учащихся и студентов музыкальных учебных заведений.

При сравнении таблиц при всей схожести инструментального состава можно заметить два характерных отличия:

1. В таблице 1.3 отсутствует перечисление тесситурных разновидностей хордофонов (в коллективах, отмеченных в таблице 1.2, они есть). В составе звучат только этнические фоноорудия без изменений (часто без хроматизации, диатонические).

2. Включение в состав коллективов из табл. 1.3 инструментов академической традиции, а также электрофонов (в инструментальных составах, перечисленных в таблице 1.2, электрофонов нет).

Более подробный анализ основных принципов организации таджикского ансамблево-оркестрового музицирования даётся в следующих разделах диссертации.

1.2. Рубоб и дугор в традиционном инструментальном ансамбле

Таджикское традиционное ансамблевое музицирование имеет, как уже отмечалось выше, широко разветвлённую структуру (фольклор и профессиональные жанры устной и письменной традиции). Из всех направлений для представленной диссертации интерес представляет ансамблевый музыкаль-

но-инструментальный фольклор, классифицируемый таджикскими этномузыкологами по территориальному признаку:

- Северный тип (Согдийская область);
- Центральный (Гиссар, Куляб, Гарм);
- Памирский (Горно-Бадахшанская автономная область) [9].

Согласно музыковедческим исследованиям в этих регионах до сих пор сохранились аутентичные признаки ансамблевого музицирования на щипковых хордофонах. Анализ всего этноинструментария отмеченных областей Таджикистана – обширная тема, требующая отдельного исследования, поэтому ниже даётся краткий обзор инструментальной музыки только Северного региона, где и в настоящее время встречаются фоноорудия, описываемые в самых ранних источниках.

В Согдийской области, граничащим с Узбекистаном, наиболее заметна диффузия практически идентичной таджикской и узбекской музыки (различия касались, в основном, языка) – были одинаковы музыкальные инструменты, родственны танцы, исполняемые под аккомпанемент ударного мембранофона *дойра* и щипкового хордофона *дutor* в различных инструментальных сочетаниях. Сближению музыкальных культур содействовал национальный состав населения: в западном и северо-западном Таджикистане проживает много узбеков, а в Юго-восточном Узбекистане – таджиков. Население этих районов говорит и поёт на двух языках – таджикском и узбекском, часто узбекская мелодия исполняется с таджикским тестом и наоборот.

Сегодня сходство двух культур проявляется и в национальных обычаях, в общей музыкальной культуре и, особенно, в традиции этноинструментализма. Многие инструменталисты, не вдаваясь в исторические подробности процесса диффузии, часто не дифференцируют обе культуры, ставя между ними знак равенства. Подробнее этот процесс освещается в специализированных работах [30; 50; 57; 95 и др.].

История не донесла до наших дней подробных описаний функционирования национальных музыкальных групп других регионов, за исключением

перечисления инструментов и, реже, исполняемого репертуара. Этномузыкологи практически не касались принципов организации и деятельности инструментальных составов, отдавая им второстепенную роль сопровождения и/или аккомпанемента пению и танцам. В то же время органыологи считают фоноорудия и музицирование на них характерной чертой музыкальной культуры любого народа, в которой сохранились элементы глубокой древности: «Музыкальные инструменты, их строение (морфология), способ изготовления (эргология), особенности игры на них, жанры и формы инструментальной музыки способны сохранять свою специфику на протяжении целых исторических эпох, пока сохраняются выдвигаемые традицией задачи и условия функционирования», – отмечает И.В. Мациевский [53, с. 3].

К сожалению, морфология и эргономика этноинструментализма – малоразработанная тема в таджикской музыкальной этнографии. Исполнительские свойства фоноорудий пока известны лишь с эмпирических позиций исключительно самих исполнителей, которые неохотно делятся с музыковедами секретами своего мастерства. В то же время в инструментальной культуре любого этноса отмечаются традиции, сохранившиеся практически без изменений в течение тысячелетий¹.

В качестве примера можно привести принципы организации таджикских инструментальных ансамблей во время народных празднеств. Даже в настоящее время в их составах звучат медные аэрофоны *карнаи*, своё постоянное место имеют одно- и двухязычковые тростевые *сурнаи* и ударные мембранофоны *нагора* и *дойра*. Фрески XVI века сохранили изображения не только традиционных щипковых хордофонов, но и исполнителей с характерной эргономикой.

1. «...инструментализм явился мощным идентификационным фактором этнической культуры, порой более устойчивым, консервативным, чем этническое сознание и даже бытовая речь» [53, с. 3]

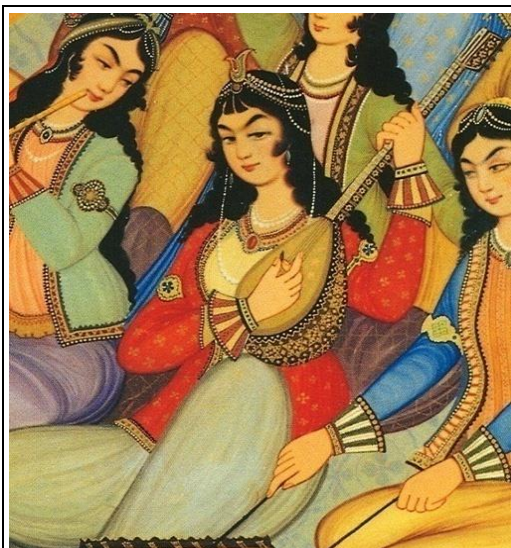


Рисунок 1.1. Персидская девушка, музицирующая на традиционном щипковом хордофоне. Фрагмент миниатюры XVI века [29].

На миниатюре XVI века (см. рис. 1.1) обращает на себя внимание исполнительская эргономика игры на щипковом хордофоне с опорой резонатора на левое бедро и высоко поднятым грифом. Данная постанковка удобна для многочасовой ансамблевой игры в ограниченном пространстве и присуща не только таджикским музыкантам, но и исполнителям на щипковых хордофонах других этносов (подр. см. Главу 3 диссертации).

Нам неизвестна фактурная организация древних инструментальных наигрышей, но можно предположить, что она мало изменилась и представляет собой громогласное звучание карная с пронзительным тембром виртуозного сурная на фоне бурдонирующих хордофонов, организованных регламентированными ритмами *усуля* на *дойре*. Подобные составы практически на генетическом уровне создают у местного населения настроение праздника, но, к сожалению, весьма приблизительно поддаются фиксации средствами академической семиографии из-за характерной мелизматике, микротоновости, метроритмики и темброво-исполнительской специфики и относятся к импровизационным видам музицирования.

Сохранились многочисленные письменные источники конца первого – начала второго тысячелетия, по которым можно сделать вывод, что таджикская инструментальная культура была довольно развитой. До нас дошли имена персоязычных учёных-энциклопедистов, в трудах которых можно

найти упоминания об ансамблево-инструментальном музицировании на щипковых хордофонах.

Известны подробные описания плекторного щипкового хордофона *рубоб* в трактатах аль Фараби¹ и ибн-Сино² (IX – X вв.) [30, с. 76]. где инструмент представляется двухструнным и четырёхструнным с квартовой и секундовой настройкой, имеющий благозвучное тембровое сочетание со звучанием лютни *уд* и хорасанского *танбура*. Другой учёный – персоязычный поэт, музыкант-суфий Амир Хусрав Дехлави³ считал, что «... рубоб является самым популярным и предпочитаемым среди суфиев <...> он использовался ими на пути к постижению Всевышнего...» (цит. по : [9, С. 56-57]). Имеются и другие свидетельства, описывающие более чем тысячелетнюю историю рубоба как инструмента, выступавшего в роли носителя глубоких философских концепций, а также идеалов и чаяний народа. Выдающийся философ и поэт Омар Хайям⁴ оставил множество стихотворных обращений к исполнительницам на струнных щипковых и ударных инструментах *рубоб*, *дутор* и *чанг*⁵.

Щипковый *дутор*, согласно образцам таджикско-персидской поэзии, всегда находился в центре музыкальной культуры таджиков. В историческом процессе развития у этого хордофона изменялись только материалы для изготовления резонатора, грифа и струн, размеры и виды грифа, но количество струн (две) и способ звукоизвлечения – бряцание по всем струнам одновременно, – всегда оставались неизменным. В исторических хрониках и художественных произведениях сохранились сведения о значительном месте ин-

1. Абу Наср Мухаммад ибн Мухаммад аль-Фараби (870-950) – философ, математик, теоретик музыки, учёный Востока. Употребительное сокращение имени — аль-Фараби.

2. Абу Али ал-Хусейн ибн Абдаллах ибн ал-Хасан ибн Али ибн Сино (980-1037) – таджикско-персидский врач, учёный, философ, теоретик музыки и поэт. Известен как ибн Сина или по латинизированному имени *Авиценна*.

3. Амир Хусрав Дехлави (1253-1325) – персоязычный индийский поэт, учёный, музыкант. Писал на таджикско-персидском языке, считается одним из основоположников североиндийской музыкальной традиции *хиндустани*.

4. Гияс ад Дин Абу ль Фатх Омар ибн Хайям Нишапури (1048-1131) – выдающийся персидско-таджикский философ, астроном, математик и поэт. Является автором знаменитых философских рубаи и создателем самого точного на своё время календаря в мире. Известен по краткому имени *Омар Хайям*.

5. Чанг – ударный хордофон, индекс по Хорнбостелю-Заксу – 314.122.

струмента в музыкальной практике таджиков. Средневековый учёный, музыкант-теоретик З. Хусайни, в своём музыкальном трактате, датируемым XV веком, посвятил *дутору* специальный раздел (Глава 16. «О дуторе»), в которой приводит подробное описание не только его конструкции, но и звукоряда.

Археологические и письменные источники донесли до нашего времени информацию о национальных щипковых хордофонах. Чаще всего упоминалась *арфа* (по-таджикски – *чанг*, позже получившая арабское название – *канун*), а также *лира*, *кифара*, длинные лютни – *танбур*, *рубоб* (с фрикционным и щипковым извлечением звука), и короткие лютни с количеством струн от двух до шести [76, С. 152-220]. Иллюстрацией ансамблевого музицирования на хордофонах является настенная живопись городища Хульбук в IX – XI вв. (ныне Куляб, Таджикистан), где изображен женский инструментальный ансамбль, играющий на фрикционных фоноорудиях, близких по конструкции к хордофону *гиджак* [34, С. 95-96; С. 133-134].

Великий таджикский поэт Абулкосим Фирдоуси¹ в знаменитом произведении «Шахнаме» неоднократно упоминает *рубоб* и воспеваает красоту коллективного женского музицирования на нём: «... ансамбль рубобисток из трехсот исполнительниц сопровождал моему пению» [5].

Справедливости ради следует отметить, что все вышеперечисленные упоминания об инструментальном и ансамблевом музицировании связаны с так называемым «Светским искусством», что в Средневековье подразумевало «Дворцовое профессиональное музицирование». Исследователи многократно фиксировали письменные свидетельства о том, что дворцовый тип инструментального искусства был непосредственно связан к рекреационным периодом времени, когда правитель и его окружение предавались отдыху после государственных трудов, наслаждаясь звуками мелодичных фоноорудий. Само музицирование представляло собой женский синкретический ансамбль

1. Хахим Абулькасим Мансур Хасан Фирдоуси Туси (940-1020) – таджикский поэт, автор всемирно известной поэмы «Шахнаме» («Книга царей»), считается национальным поэтом в Иране, Таджикистане и Афганистане, известен по краткому имени *Фирдоуси*.

(инструменталисты, танцовщицы и певицы), к тому же в эпоху древности, утверждают многие учёные, музыкальное искусство дворцовой сферы рассматривалось как чисто женское ремесло [36; 76].

Кроме дворцового искусства отмечены ещё два типа таджикского национального ансамбля:

- военные инструментальные ансамблевые традиции, связанные с медными духовыми и ударными инструментами;
- рыцарские инструментальные традиции, где наряду с щипковым хордофоном рубоб звучали: барбат, чанг, най, даф, рог, карнай¹, тарелки [17]².

Исполнители в дворцовые, военные и рыцарские группы синкретического музыкального искусства поставлялись, как правило, из среды местного населения, о чём свидетельствует следующий документ: «... городское население, занятое различными ремеслами, было строго организовано и находилось под непосредственным контролем государства. <...> представители музыкального искусства входили в состав корпорации ремесленников, так как в число традиционных ремесел входило и музыкальное искусство, точнее – его практическая часть» [85³].

Работа музыкантов, а также изготовление инструментария, несмотря на их отношение к видам деятельности развлекательного характера, была чётко организована и законодательно приравнена к работе земледельцев и искусству ремесленников, что известно из следующей записи: «Представители гильдии музыкантов входили в четвертое сословие, состоявшее из земледельцев и ремесленников. Согласно арабским письменным источникам, глава сословия ремесленников назначался непосредственно шахиншахом» [62]. В основополагающем труде по этноинструментарию таджикского музыковеда

1. Карнай – медный духовой, представляющий собой длинный, большого размера инструмент. Имеет общее происхождение и название с академической валторной: *corni* (итал.), *waldhorn* (нем. – лесной рог), *french horn* (англ.) [136].

2. Цит. по: [76, с. 51].

3. Цит. по: [76, с. 41].

Н.Г. Хакимова отмечает, что подобная жесткая регламентация служила не только организационными принципами музицирования, но и стимулировала создание школ искусств определённых традиций: «Сосредоточение многих представительниц музыкального искусства в гаремах царей и вельмож, формирование многовековой женской музыкальной практики указывает не только на высокую исполнительскую культуру, но и на наличие женских исполнительских школ <...>. Были выработаны жанры, формы и исполнительская практика, тесно связанная с сольным и ансамблевым искусством <...> Женская музыкальная практика <...> была доминирующей» [76, с.65].

Имеются и другие письменные документальные свидетельства о музыкальном профессионализме и древности таджикского инструментализма. В общем инструментоведении имеются различные, отличающиеся друг от друга точки зрения на историю таджикского коллективного инструментального музицирования и прогнозов его развития, обзор которых не входит в основные задачи представленной диссертации. Но по имеющимся исследовательским материалам можно сделать вывод, что таджикский музыкальный инструментарий в целом был сформирован в период зрелого (по принятой в таджикской историографии) Средневековья (IX-X вв), и связан с разработками учёных-энциклопедистов аль-Фараби и Ибн-Сино. Упоминания о зарождении персидско-таджикского профессионального ансамблевого музицирования относятся к раннему Средневековью (III-VII векам), а в эпоху Возрождения таджикской культуры и искусства в эпоху Саманидов ансамблевое музицирование как профессиональный вид светского искусства получает особый расцвет [76, с. 275].

Во второй половине 2-го тысячелетия, после второй ренессансной волны (XV век), «золотой век» таджикской культуры подошёл к концу. В XVI веке обострились феодальные междоусобицы, шли непрерывные войны, требующие значительного финансирования. Из-за непомерных налогов экономика пришла в упадок и в XVII-XVIII веках многочисленные ханства оказались раздробленными на мелкие поместья. Выход на мировую арену евро-

пейских государств с развитой экономикой, основанной на достижениях научно-технических революций, послужил началом эпохи колонизации и раздела мира на сферы влияния.

В 1868 году произошло присоединение Средней Азии к Российской империи (Туркестанское генерал-губернаторство): часть Бухарского эмирата отныне находилась под непосредственным контролем России. Впоследствии произошло разделение Горно-Бадахшанской части территории между Таджикистаном и Афганистаном под протекторатом Англии и Российской империи¹. Все эти политические изменения разрушительно подействовали на таджикскую культуру, традиции, как правило, стали игнорироваться, что привело к утрате многих культурных ценностей. В XX веке начались значительные изменения, связанные с вхождением Таджикистана в состав СССР, возникли новые институты, появились новые направления инструментального коллективного музицирования.

В следующих разделах рассматриваются пути сохранения и развития традиционного таджикского инструментализма в этот и последующий исторический период.

1.3. Щипковые хордофоны в таджикской этноорганологии

В первой половине XX века, в процессе вхождения Таджикистана в СССР, началось интенсивное культурное строительство. В сжатые сроки были организованы институты академической музыки: государственная филармония, оперный театр, союз композиторов, симфонические и народные оркестры, сеть музыкальных учебных заведений (ДМШ, ССУЗ, вуз). Возникли новые слои музыкальной культуры, созданные в соответствии с советской культурной политикой. Среди многих достижений этого периода можно отметить организацию оркестра таджикских народных инструментов (далее – ТОНИ, 1938), связавшего европейское многоголосие с таджикской монодией.

1. Подробнее см.: раздел 3.1. «Реконструкция таджикского рубоба».

Одновременно с ТОНИ был организован и другой профессиональный коллектив – макомный инструментальный ансамбль, ныне известный как «Ансамбль макомистов Гостелерадио Республики Таджикистан».



С научного обоснования темы организации ансамбля макомистов и ТОНИ начинается деятельность многосторонней личности – Фазлиддина Шахобова (см. фото 1.1), которого смело можно назвать первым музыковедом Советского Таджикистана¹. Предполагалось, что внедрение элементов музыкальной культуры западно-европейской основы должно было вытеснить национальную музыку, но в результате подобной диффузии возник своеобразный симбиоз «монодийного многоголосия», – термин, ранее неизвестный в истории музыкальной этнографии².

К сожалению, на этом органо-логические направления на этом практически остановились. До настоящего времени в стороне от музыкальной науки остаётся фактурная составляющая традиционных инструментальных наигрышей как сольных, так и ансамблевых, которые, несмотря на академические определения (*остинато*, *гетерофония* и даже *гомофония*), имеют специфичную линейную организацию, даже при возникновении мнимых проявлений гармонической вертикали.

1. Шахобов Фазлиддин (1911-1974) – композитор, музыковед, певец-макомист, непревзойденный исполнитель на танбуре XX века, Заслуженный артист Таджикской ССР (1944), Народный Гафиз Таджикистана (1947), Заслуженный деятель искусств Таджикистана (1967), лауреат Государственной премии имени А. Рудаки (1972) и премии имени Борбада (1990), член Союза композиторов СССР (1942), председатель Союза композиторов Таджикистана (1955-1956).

2. Терминологическое сочетание «монодийное многоголосие» не является общепринятой научной дефиницией. Ряд исследователей, работающих с восточной монодией, предлагает ввести в научное обращение новый понятийный аппарат, основанный на специфических терминах, адекватно отражающих суть явления. Работа в этом направлении пока незавершена (Подр. см.: исследования: Ф.А.Азизи [8], С.П.Галицкой [32], Р.Г.Рахимова [64], С.А.Закржевской [92] и др.

Малоисследована тема ударных (шумовых) фоноорудий без определённой высоты звучания и корпоромузыкальные проявления, которые в лучшем случае рассматриваются как прикладные без связи с какой-либо систематизацией. Не дифференцирована их тембральная составляющая, единичны исследования микроновости мелодики, малочисленны исследования, посвященные пласту ориентального музицирования с применением компьютерных технологий.

Сложность семиографической фиксации синкретической музыкальной культуры – основы таджикского ансамблевого музицирования, изредка упоминается в музыкальной этнографии, но пока не выходит за пределы декларативности. Эти и другие проявления многоликости феномена монодии, выходящие за границы «истинного одноголосия» (термин С.П. Галицкой), рассматриваются далее на примере исполнительства на щипковых хордофонах дутор и рубоб.

Советский период. Советский исторический период был отмечен слиянием культур национально-территориальных образований СССР, и гранди-



Фото 1.2.
Ф. М. Кароматов
(1925-2014)

озными начинаниями, финансируемыми государством. Как правило, все проекты возглавляли учёные, не входившие в открытый конфликт с государственной политикой и оставившие значительный след в музыкальной этнографии в виде научных школ. Ниже рассматриваются яркие персоналии этого времени, включавшие в сферу своих интересов таджикские щипковые хордофоны.

Значительной фигурой таджикского музыкальной этнографии советского и постсоветского является Файзулло Музафарович Караматов (Кароматли, 1925 – 2014) – доктор искусствоведения, профессор, ученый, сыгравший важную роль в становлении национального музыкознания Таджикистана и Узбекистана (см. фото 1.2). Им создана уникальная международно признанная школа, воспитавшая несколько поколений исследователей.

По его методике изучают традиционную музыкальную культуру не только Узбекистана и Таджикистана, но и Башкирии, Казахстана, Туркмении, Азербайджана, Польши, Чехословакии, Германии, США, Судана, Иордании.

Исследование его уфимской ученицы Н.В. Ахметжановой (см. фото 1.3) посвящено башкирской инструментальной культуре, но методы подхода к теме, структура и даже название диссертации «Башкирская инструментальная музыка. Наследие» [90] отражает научное направление, разработанное Ф.М. Кароматовым [95].

Монография «Музыкальное искусство Памира. Одна из основополагающих работ в музыкально-инструментальной этнографии Таджикистана Ф.М. Кароматова – «Музыкальное искусство Памира» [43]¹, была выполнена на основе экспедиционных документов, записанных в кишлаках Горно-Бадахшанской области Таджикской ССР в составе «искусствоведческого отряда»².



*Фото 1.3.
Н.В.Ахметжанова
(Уфа)*

1. Написано в соавторстве с Н.Х.Нурджановым – советским, таджикским этнографом, театроведом, балетоведом, театральным критиком и педагогом, доктором искусствоведения, профессором, Заслуженным деятелем искусств Таджикской ССР).

2. «Искусствоведческий отряд» – термин, предложенный, Н. Нурджановым, соавтором Ф. Кароматова.

Монография содержит подробные расшифровки народных песен и инструментальных наигрышей, ранее неизвестных академическому музыковедению. Здесь впервые даны описания местных фоноорудий, среди которых – самозвучащие *копуз* и *чанг*¹, известный также под названием – *лабчанг* (см. фото 1.4), ударный *дафф*, шипковые *дутор* и *рубоб*². Отдельной строкой выделен аэрофон *най*, впервые упомянут хордофон *баландзиком*, иногда называемый *танбуром*.



Фото 1.4. Музицирование на идиофонах копуз и чанг (лабчанг) [43, с. 11]

Несколько позже эти и другие национальные фоноорудия были классифицированы согласно требованиям структурного классификатора Хорнбостеля-Закса³, но в данной работе Ф. М. Кароматов рассматривает образцы памирского инструментария с позиций своеобразного авторского функционального классификатора (см. табл. 1.4).

Таблица 1.4

Музыкальные инструменты Горного Бадахшана (по Кароматову-Нурджанову):		
<i>№</i>	<i>Местное название</i>	<i>Функциональная классификация</i>
1	Копуз (чангкопуз)	Не классифицирован

1. Возможна неточность. Данный памирский идиофон известен как *чанг-копуз*.
 2. Отметим, что названия инструментов даны в местном диалектном варианте – *рубоб* и *дутор*. В Российском инструментоведении принято писать *рубаб* и *дутар*.
 3. Подробнее см. в диссертации Г. Юссуфи [108].

2	Чанг	Не классифицирован
3	Дафф (дойра)	Не классифицирован
4	Дутор	Райский
5	Рубоб	Райский
6	Баландзиком (танбур)	Райский
7	Най	Адский
8	Джигак (гиджак)	Адский
9	Сетор	Адский

Три из них он определяет, как «адские» (аэрофон *най*, фрикционные хордофоны *сетор* и *джигак-гиджак*¹) и три, как «райские» (щипковые хордофоны – дутор, рубоб, баландзиком-танбур).

По тому, что *най*, *сетор* и *гиджак* учёный относит к «адским», можно предположить сакральность происхождения и функционирования любых звучащих предметов в фольклоре региона. Однако здесь ярко проявляется политическая гибкость исследователя. Прекрасно зная монотеистическую основу адской и райской трактовки инструментария, он делает вывод, который несомненно ждали от него советские функционеры: «К числу «адских» инструментов относят на Памире и сетор, – пишет Ф. Кароматов. – По сравнению с инструментами рая – рубобом и баландзикомом – инструменты ада (за исключением *ная*) встречаются на Памире значительно реже.

Характерно, что джигак, най и сетор – инструменты, заимствованные из соседних стран или других районов Таджикистана, в то время как рубоб и баландзиком являются исконно памирскими...» [43, с. 12]. Учёный знал множество легенд и сказаний, разделяющих памирские фоноорудия подобным образом, но не стал их цитировать².

1. Двухструнный фрикционный *гиджак* бытует у памирских таджиков под названием *джигак* – уточняется в энциклопедических изданиях. Родственный инструмент – *кеманча* [110].

2. Вот одна из легенд разделения инструментов по монотеистическому принципу: «... най, гиджак, и сетор – инструменты *ада*. Их звучание уподобляются крикам помощи мечущих-

Монография писалась в советский период, когда от учёных требовалась демонстрация личного атеизма, видимо поэтому Ф. Кароматов не стал углубляться в религиозную составляющую своего классификатора, сославшись на территориальные особенности распространения инструментов.

В настоящее время подобное подразделение и особенно отнесение дутора и рубоба к «райским» фоноорудиям, выглядело несколько неожиданным, в советском музыковедении было предложено впервые и имело продолжение только в постсоветский период¹.

Для нашего исследования важно включение Ф.Кароматовым памирских щипковых хордофонов (рубоб, дутор, баландзиком-танбур и сетор) в группу основных таджикских фоноорудий.

«Атлас музыкальных инструментов народов СССР». Самая объёмная и серьёзная работа по таджикскому инструментарию советского периода – «Атлас музыкальных инструментов народов СССР» [27].

Выпущенный в 1963 году он, несмотря на некоторые неточности, и в настоящее время представляет не только познавательный, но и историко-научный интерес. Для нашего исследования особенно ценна методика подхода к щипковым хордофонам, основанная на структурном органонологическом классификаторе.

Всего описано 23 таджикских фоноорудия, в том числе – шесть щипковых хордофонов (см. табл. 1.5).

Составители «Атласа...» к систематизации таджикского инструментария подошли творчески: был расширен базовый четырёхклассовый структурный классификатор включением дополнительного класса, названного «Язычковые» или «Гемиидиофоны» (полусамозвучащие). На первый взгляд непо-

ся душ, ищущих успокоения. По преданию архангел Джабраил, создавая эти инструменты, из сострадания желал, чтобы они звучали как можно реже. В противоположность им, рубоб и тамбур, за их мелодичный и гармоничный звук относят к инструментам *рая*» (запись и свободный перевод с таджикского выполнен автором диссертации).

1. К классификации, основанной на эмоциональной и религиозной характеристике Горно-Бадахшанского инструментария, позже обращались многие музыкальные этнографы, в их числе, таджикский музыкальный этнограф Ф.А. Ульмасов.

нятно, почему авторы пошли на такое дополнение, ведь у инструментов этого класса источник звука – упругий язычок из металла, кости, бамбука, что прекрасно вписывалось в класс идиофонов или аэрофонов. Но с позиций современности становится понятной причина выделения этих инструментов в отдельный класс. Середина XX века в СССР – пик популярности и государственной поддержки музицирования на гармониках¹, поэтому, согласно политической обстановке, этот инструмент необходимо было особо отметить, что и сделали составители².

Таблица 1.5

Таджикский этноинструментарий по «Атласу...» (фрагмент).
Щипковые хордофоны:

<i>Подгруппа</i>	<i>Местное название инструмента</i>	<i>Характеристика</i>
Щипковые	Думбрак	Двухструнный инструмент с грушевидным корпусом и длинной шейкой
Щипковые	Дутор	Двухструнный инструмент с большим грушевидным корпусом и длинной шейкой,
Щипковые	Танбур	Трехструнный инструмент с грушевидным корпусом, длинной шейкой и короткой головкой
Щипковые	Сетор	Большой танбур
Щипковые	Чартор (чортор), Панджтор, Шештор (шаштор), Ёздахтор	Соответственно – четырех-, пяти-, шести- и одиннадцатиструнный танбур
Щипковые	Рубоб (рабоб)	Типовое название группы инструментов таджикских рубобов: памирского, афганского, кашгарского и дуланского рубоба

В рамках того же политического заказа все инструменты народов СССР рассматривались в «Атласе...» без учёта функциональности в объединяющем диффузионном ключе. Так, таджикские инструменты постоянно сравниваются с узбекскими: най, кушнай, сурнай, дутор, танбур, рубоб, ги-

1. Подробнее см. работы Г.И.Благодатова [23], А.М.Мирека [55] и М.И.Имханицкого [39].
2. По способу звукоизвлечения язычковые в «Атласе...» подразделяются на щипковые (маультроммели) и пневматические (разновидности гармоник) (27, с. 18). В настоящее время гармоника рассматривается в классе клавишных аэрофонов, а маультроммель – в классе идиофонов [137].

джак, дойра, таблак, нагора [27, с. 5]. Сходство, находятся и среди духовых фоноорудий: «... поперечная флейта ... и инструмент типа зурны бытует в Бурятии, Таджикистане и Узбекистане» [27, с. 6]. Проводится параллель между «среднеазиатским дутаром и азербайджанским и армянским сазом» [27, с. 9] и т.д.

Во вступительном разделе составители высказывают собственное, довольно интересное мнение, которое не прошло проверку временем и кардинально изменилось. Речь идёт о смене направленности национального коллективного музицирования на массовость и масштабность, чему отвечали национальные оркестры: «Существовавшие ранее формы музицирования в виде одиночного исполнительства или игры ансамблями в составе двух-трех музыкантов, *не отвечали уже новым требованиям*. Поэтому во всех республиках и автономных областях стали организовывать *крупные ансамбли и оркестры*» (курсив наш – Б.Д.) [27, с. 12].

Время показало обратное: с приобретением суверенитета практически все постсоюзные республики, включая и Российскую Федерацию, вернулись к традиционному ансамблю. В Таджикистане, например, из многих десятков оркестров народных инструментов остался только один профессиональный¹. Взамен им в массовых количествах стали отмечаться малые инструментальные составы (сольные и аккомпанирующие), работающие в миксте традиции с цифровыми технологиями (подр. см. главу 2, раздел 2.3).

Несмотря на эти и другие незначительные неточности «Атлас...» доносит до наших дней период становления таджикской этноорганологии как науки. Можно только поблагодарить составителей за подробные описания национальных щипковых хордофонов и фотографии исполнителей на них, где современные исследователи смогли бы узнать своих отцов и дедов в молодости (см. фото 1.5 и 1.6).

1. Справедливости ради отметим, что оркестры таджикских народных инструментов сохранились в учебно-музыкальной сфере благодаря требованиям учебного плана.



*Фото 1.5.
Исполнитель на
думбраке
(Таджикистан)
[27, с. 119].*



*Фото 1.6. Ансамбль песни и пляски Горно-Памирской
области (Таджикистан) [27, с. 119].*

Художественный фильм «Я встретил девушку». В советское время для популяризации таджикской инструментальной культуры применялись не только научные и популярные публикации, но и все возможности имеющихся в то время средств массовой коммуникации: газеты, журналы, радио, фильмы (документальные и художественные).

Среди них интерес представляет фильм «Я встретил девушку»¹ режиссёра Р. Перельштейна, вышедший на советские экраны в 1957 году².

В ленте прямо и опосредованно критиковался традиционный жизненный уклад, и в противовес ему показывалась «новый» быт национальной молодёжи: весёлая клубная самодеятельность с массовым хором, постановочные танцы с элементами классического балета и игра на реконструированных народных инструментах.

1. Оригинальное название на таджикском языке «Ман бо духтаре вохурдам».

2. В полном соответствии с политикой диффузии культур фильм явился итогом сотрудничества разнонациональных творческих персоналий советской эпохи: сюжет и песни были написаны поэтом Мирзо Турсунзаде (Таджикистан), композитором был Андрей Бабаев (Армения), исполнителем песен – азербайджанский певец Рауф Атакишев и, позже, Рашид Бейбутов. На роль актёров второго плана были приглашены жители кишлаков, а также артисты Таджикского государственного театра оперы и балета и Государственной филармонии Сталинабада (ныне – Душанбе).

Несмотря на культурно-политическую направленность организации массовых инструментальных составов на реконструированных хордофонах



Фото 1.7. Традиционный таджикский инструментальный ансамбль. Скриншот из фильма «Я встретил девушку» (1957).

уже в первых кадрах фильма показана чайхана, где на небольшой сцене играет традиционный ансамбль в составе: *дойра, гиджак, чанг, най, рубоб* (см. фото 1.7). В процессе развёртывания сюжета в фильме обыгрываются комедийные ситуации с различными национальными фоноорудиями, как традиционными, так и реконструированными.

В финале шумно прославлялись перспективы развития новых культурных направлений. Отметим, что через весь фильм прямо и опосредованно пропагандируется игра на щипковом хордофоне *рубоб*.

Из других направлений пропаганды сольного и ансамблевого исполнительства на национальных фоноорудьях были так называемые «Правительственные концерты», организованных к определённой праздничной дате и многократно просматриваемые художественным советом с участием партийных лидеров культурного направления. В программе концертов обязательном порядке требовалась демонстрация музыкальных образцов дружных 15 союзных республик СССР, которые в финале объединялись вокруг «Старшего брата» – РСФСР. В обязательном порядке прославлялась мудрость партии и руководителей.

Была разработана система поощрения лучших исполнителей, которые имели возможность получать почётные звания Заслуженных и Народных ра-

ботников, деятелей и артистов – наград, не имеющих аналогов в мировой музыкальной сфере.

Всё было политизировано, даже Ф. Кароматов на первых страницах своей монографии был вынужден отразить политический заказ, написав во вступительном разделе, что народ Памира раньше жил замкнутой жизнью, а «Великий Октябрь принёс Памиру грандиозные социально-экономические и культурно-бытовые преобразования, в корне изменившие жизнь народа» [43, с. 5]

Неотступно проводилась политическая линия академизации народной музыки, на которую смотрели как на «черновой» материал, обязательно требующий обработки. Уже в первые годы установления советской власти из бюджета выделялись значительные средства на организацию оркестров народных инструментов – уникального явления в мировой музыкальной практике. В основу организации, как уже отмечалось выше, был положен опыт создания Великорусского оркестра народных инструментов под управлением В.В. Андреева. Любые отклонения получали критические отзывы на всех доступных в то время медиауровнях.

Одновременно поддерживалась работа мастеров по реконструкции этноинструментария и всячески пропагандировался их опыт: «В 1938¹ году был организован Узбекский оркестр народных инструментов, который пользуется как народными типовыми, так и усовершенствованными инструментами системы А. И. Петросянца и С. Е. Диденко» [27, с. 14]. Этот опыт был спроецирован и на состав Таджикского оркестра народных инструментов (ТОНИ), где рубоб с плекторным звукоизвлечением и дутор (бряцающий) занимали центральное место, такое же, как плекторная домра и балалайка с бряцающим звукоизвлечением в андреевских коллективах.

Подробнее эта тема раскрывается во второй главе (раздел 2.2. Специфика организации оркестра в монодийной культуре).

1. Дата в цитате указана неточно. Узбекский оркестр народных инструментов был организован 1936 году.

Постсоветский период. В данном разделе освещается деятельность таджикских музыковедов, работа которых затрагивала проблемы традиционного и реконструированного этноинструментария в органиологическом ключе, в первую очередь – щипковых хордофонов.

Ф.А. Азизи

Из многих таджикских этномузыкологов отметим деятельность Ф.А. Азизова (Азизи) (см. фото 1.8)¹ – знаковой, масштабной фигурой в таджикской музыкальной этнографии. Учёный одинаково глубоко занимается анализом средневековых трактатов, вопросами драматургии таджикской оперы, симфоническим и фортепианным творчеством композиторов Таджикистана. Ею проведены свыше 20 музыкально-этнографических экспедиций по территории Таджикистана, в результате чего удалось описать и ввести в науку ряд профессиональных жанров горных таджиков (Памир и Куляб).

Как этнофор таджикской национальной культуры Ф. Азизи болезненно относится к любым отклонениям от традиции и считает объединяющим фактором Шашмакома щипковый танбур:

«Главный инструмент Шашмакома, – пишет она, – является танбур в его традиционном виде. Вовлеченность канонического музыкального инструмента Шашмакома – танбура в процесс реконструирования, предполагающий соблюдение темперированного строя, предопределяло потерю традиционного макомного строя. В результате в Шашмакоме исчезало важнейшее качество макомотворчества – *танбурное мышление*. В более широком плане – уничтожалось традиционное ладовое мышление, прежнее традиционно музыкальное сознание» [7, с. 18].



Фото 1.8. Ф. А. Азизи

1. Ф.А. Азизи – доктор искусствоведения (2009), профессор Таджикской национальной консерватории [2019], ректор Таджикской национальной консерватории (2013 – 2020), заместитель министра культуры Республики Таджикистан (2006 – 2013), музыковед, известный не только в мире исследователей восточной культуры, но и в общей музыкальной этнографии.

Музыковед отмечает взаимосвязь ладовой организации мелодики Шашмакома с эргономикой игры на инструменте¹ и, в частности, с аппликатурными решениями в исполнительстве на щипковых хордофонах: «Термин *маком* вошёл в науку о музыке как *месторасположение пальцев на грифе музыкального инструмента* <...>, что весьма существенно для понимания сущности Шашмакома, так как фиксируется *тесная связь музыки и инструмента* (курсив наш. – Б.Д.) [7, с. 21]. Подобная эргономическая взаимосвязь мелодики с аппликатурой известна в этноорганологии под термином «Исполнительский комфорт» и является перспективным исследовательским направлением².

Другое наблюдение учёного относится к уникальным проявлениям этноинструментализма ансамблево-инструментальной таджикской традиции: «... тутак (флейтовый аэрофон – Б.Д.) был первоначально единственным музыкальным инструментом в исполнении *фалаки дашти*. До сих пор этот инструмент *не приспособлен к ансамблевому исполнению*» (курсив наш – Б.Д.) [7, с. 28]. Здесь учёный отмечает инструменты, звучащие вне ансамблевой группы, явление – редкое в народной музыкальной культуре.

Ниже представлена таблица, в которой систематизированы музыкальные инструменты и их характеристики, упоминаемые Ф. Азизи в научных трудах. Как видно из перечня, учёный придерживается функционального типа классификации, рассматривая национальные фоноорудия, включающих щипковые хордофоны танбур, барбат, уд и думбру, по национально-региональному принципу в соответствии с ареалом распространения таджикского макомата (см. табл. 1.6).

1. В таджикском музыковедении есть несколько исследований этого направления. В одном из них проводится мысль о двуединстве музыкально-поэтического творчества в лоне таджикско-персидской классики [57].

2. Исполнительская эргономика подробно рассматривается в главе III представленной диссертации. Термин «Исполнительский комфорт» лежит в основе разработок башкирских органологов (подр. см.: [64; 69; 70; 93 и др.], работающих в составе научных сотрудников Уфимской «Лаборатории этноорганологии» [121].

<i>Таблица 1.6</i>		
Музыкальные инструменты в исследованиях Ф.А. Азизи		
<i>№</i>	<i>Название инструмента</i>	<i>Характеристика</i>
1	Танбур	Струнный щипковый арабизированный иранского происхождения
2	Барбат	Древний (доисламский) персидский струнный щипковый
3	Уд	Струнный щипковый (по названию арабизированный) иранского происхождения
4	Думбра	Струнный щипковый инструмент памирских таджиков
5	Гиджак	Струнный смычковый общеориентальный
6	Саго	Струнный смычковый иранского происхождения
7	Тутак	Продольная флейта горных таджиков
8	Дафф	Ударный инструмент памирских таджиков (традиция Фалак)
9	Таблак	Ударный инструмент кулябских таджиков (традиция Фалак)
10	Дойра	Общетаджикский ударный инструмент (традиция Шашмакома)

Ф. Азизи, как последователь своего руководителя Ф. Кароматова, относит себя не к исполнительской, а к музыковедческой категории учёных востоковедов¹. Тем не менее, её разработки довольно объективно выделяют щипковые хордофоны из числа других фоноорудий, как основу для понимания сущности таджикской национальной культуры.

Ф.А. Ульмасов

Фактурная организация национальных наигрышей, затронутая в ряде исследований таджикского этноинструментализма, подробно анализируется таджикским этномузыковедом Ф.А. Ульмасовым [74, 102]. Его разработки,

1. «Макомоведов» – со слов учёного.

как правило, многонаправленные, охватывающие значительный сектор национальной музыкальной этнографии как «вширь», так и в глубину. Из многих научных направлений его диссертационного исследования выделим небольшой сектор, касающийся интересующей нас органо-логической темы.

Отметим, что учёный поддерживает инструментальную классификацию, предложенную Кароматовым-Нурджановым, рассматривая фрикционный гиджак как «дьявольское» фоноорудие. Не вдаваясь в теистические подробности, он объясняет это «... традицией восприятия исполнительских особенностей этого вида инструмента, позволяющие извлекать звуки особенной вибрации, глубокое проникновение во внутризонное пространство звука, воспринимаемые как нечто "дьявольское"» [102, с. 147], то есть с позиций физической акустики.

Несмотря на то, что в научных разработках не приветствуется «терминотворчество», в его трудах часто встречаются авторские дефиниции, характеризующие анализируемый феномен. Так Ф. Ульмасов пишет: «Одна из особенностей смычковых и духовых инструментов заключается в том, что они способны *"тянуть"* извлекаемые звуки примерно так же как при пении, а струнно-щипковые *"дробят звуки"*» (курсив наш – Б.Д.) [102, с. 152]. Для нас интересны такие определения, как «тянуть» и «дробить», определяющие формы звуков не с исполнительской, а со слуховой позиции. Аналогичны этому и другие характеристики. Так, общепринятая дефиниция ансамбля как «группы солистов» у исследователя определяется как «... "штучная" представленность одного типа инструмента» [102, с. 151]. К сожалению, автор не объясняет причины обращения к подобным, довольно своеобразным терминам.

Весьма ценным является довольно глубокий анализ фактурной организации восточной монодии на основе анализа таджикской, узбекской и азербайджанской вокально-инструментальной культуры, куда привлекаются раз-

работки по музыке и других народов Средней Азии¹. Многократно перечисляются наиболее распространённые фоноорудия, которые занимают, по мнению автора, центральное место в музыке Таджикистана: «... струнно-щипковые дутар, танбур, рубаб, думбрак, сетор, панчтор, баландзиком и др. Все они используются в сольном музицировании, вокально-инструментальном и инструментальном...» [102, с. 145].

Инструментальный сектор национальной этнографии учёный рассматривает в непосредственной связи с вокальной и вокально-инструментальной таджикской традиционной музыкой, изредка допуская, что «...структуры музицирования могут быть сугубо инструментальными, без участия певца». Но по каким-то причинам недооценивает мелодическую роль щипковых хордофонов в традиционных наигрышах: «В этом случае функции ведущей партии, как правило, исполняют такие инструменты как струнно-смычковый гиджак и деревянно-духовой най» [102, с.151].

Параллельно с этим в исследовательских работах встречается недооценка проявлений инструментального многоголосия, где Ф.Ульмасов ошибочно допускает только унисон: «Партии инструмента <...> принадлежит роль унисонного сопровождения ведущей линии, которое может иметь разную степень строгости, включая использование элементов так называемого архаического многоголосия (бурдон, параллелизмы и гетерофония) [102, с. 111]. Видимо поэтому в диссертации не рассматривается штриховая и исполнительская эргономика национального этноинструментализма, но и подробно разработанные его научным консультантом С.Галицкой виды монодийного многоголосия: бурдонирование, остинато, гетерофония и своеобразная однолинейная гармонизация, отнесённых исследователем к «архаичному многоголосию».

1 . Ф.А. Ульмасов продолжает направление, разработанное узбекским (позже – новосибирским) доктором искусствоведения, профессором С.П. Галицкой, но почему-то недооценивает своеобразие монодийного многоголосия, относя его к категории архаичных явлений. Так не считают многие учёные, работающие с монодийной фактурой: таджикские (позже – новосибирские) музыковеды М.Н. Дрожжина [37], А.Ю. Плахова [99], а также узбекский (позже – магнитогорский) искусствовед С.А. Закржевская [92] и другие.

Материал, касающийся таджикского фоноинструментария, Ф. Ульмасов классифицирует с позиций функциональной учебно-инструментоведческой и исполнительской практики: «струнно-щипковые, струнно-смычковые, деревянные духовые, ударные» [102, с. 151] (см. табл. 1.7).

Для нашего исследования представляет интерес перечисление в табл. 1.7. восьми таджикских щипковых хордофонов.

Таблица 1.7.

Таджикский этноинструментарий по Ф. Ульмасову		
<i>№</i>	<i>Местное название</i>	<i>Классификация инструмента</i>
1	Танбур	Струнно-щипковый
2	Дутар	Струнно-щипковый
3	Рубаб	Струнно-щипковый
4	Тар	Струнно-щипковый
5	Думбрак	Струнно-щипковый
6	Сетор	Струнно-щипковый
7	Панчтор	Струнно-щипковый
8	Баландзиком	Струнно-щипковый
9	Гиджак	Струнно-смычковый
10	Дойра	Ударный
11	Нагора	Ударный
12	Сурнай	Деревянно-духовой
13	Най	Деревянно-духовой

С. Худойбердиев

Диссертация С. Худойбердиева [104]¹ посвящена дутору в традиционной культуре таджиков и узбеков и выполнена на основе фактологического материала собственных полевых исследований по местам проживания таджикского этноса в период 1984 – 1993 гг. Несмотря на заявленную функциональную направленность, работа довольно близка к структурному этноорганологическому исследовательскому типу.

Ученый последовательно рассматривает все известные на 1994 год конструкции дутора, отдельно выделяя безладковые и ладковые, приводит их региональные названия, постановочные варианты в традиционном исполнительстве. Интерес для нашей диссертации представляют ссылки на исследовательское направление А. Абдурашидова [88], основанного на анализе соотношений конструктивных особенностей щипкового танбура и Шашмакома.

С. Худойбердыев идёт дальше. На многочисленных примерах систематизированных аппликатурных позиций при различной настройке дутора, влияющих на звукоряд и появление вариантов традиционных наигрышей, он делает вывод, актуальный и в настоящее время: «В процессе своего бытования, в творческо-исполнительской практике музыкальный инструмент становится носителем определённых жанров» [104, с. 15].

Отметим этот вывод, к которому будем возвращаться в следующих разделах представленной диссертации.

Г. Юссуфи

В этноорганологическом направлении работает Г. Юссуфи (Юсупова), в основу исследований которой положен материал собственного полевого поиска [108]². Учёный довольно подробно рассматривает 13 фоноорудий горных таджиков, классифицируя их согласно структурной систематике Хорнбостеля-Закса:

1. С. Худойбердиев – кандидат искусствоведения, доцент Худжанского государственного университета имени академика Бободжона Гафурова.

2. В настоящее время Г. Юссуфи проживает в Эстонии, работает научным сотрудником отдела этномузыкологии литературного музея.

«... идиофоны – *копуз* (щипковый идиофон, деревянный), *чанг* (щипковый идиофон, металлическая "челюстная арфа"¹);

мембранофоны – *даф*, *дойра* (односторонний рамный бубен);

хордофоны – *памирский рубоб* (щипковые), *кумри* (щипковые), *баладзиком* (щипковые), *сетор* (щипковые), *рубоб таджикский (афганский)* (щипковые), *рубоб кашгарский* (щипковые), *тор азербайджанский* (щипковые), *гиджак* (смычковые);

аэрофоны – *най* (одионочная флейта с грифными отверстиями)» [108, с. 16] (см. табл. 1.8).

<i>Таблица 1.8</i>		
Музыкальные инструменты Памира по Г. Юссуфи		
<i>Класс</i>	<i>Название инструмента</i>	<i>Характеристика</i>
Идиофоны:	Копуз	Деревянный
	Чанг ²	Металлический (одноименный с традиционным ударным хордофоном)
Мембранофоны:	Даф	Односторонний рамный
	Дойра	Односторонний рамный
Хордофоны:	Памирский рубоб	Щипковый
	Кумри	Щипковый
	Баладзиком	Щипковый
	Сетор	Щипковый
	Рубоб таджикский (афганский)	Щипковый
	Рубоб кашгарский	Щипковый
	Тор азербайджанский	Щипковый
	Гиджак	Фрикционный
Аэрофоны:	Най	Одиночная флейта с игровыми отверстиями

1. Г. Юссуфи опирается на не совсем корректный перевод с английского «Jew's harp» (англ. – еврейская арфа). Это одно из простонародных названий щипкового идиофона в английской традиции, не имеющего отношения ни к арфам, ни к евреям. В международном структурном классификаторе инструмент имеет название *maultrommel* (нем. – барабан для рта). Во Франции известен как *gimbarde* (труба).

2. В памирской традиции идиофон известен как «чанг-кобуз». Возможно, что исследователь скопировал неточное названия идиофонов, как разных инструментов, из монографии Ф. Кароматова [43, с. 11].

Кроме структурного классификатора автор применяет и функциональный анализ разновидностей памирского инструментария, подразделяя их по территориальному признаку: «... сугубо памирских инструментов, отличающихся особой конструкцией, таких как – *кумри, баландзиком, баландмуком, памирский рубоб, сетор, даф*, и инструментов общетаджикской <...> традиции, таких как – *афганский (таджикский) рубоб, кашгарский рубоб, дойра*»¹ [108, с. 16].

Интерес представляет авторское функциональное подразделение инструментального репертуара, где особое место отдаётся сольному музицированию и аккомпанеентам к танцам:

«1) **аккомпанементы к песням** – музыкальный инструмент может сопровождать песни практически всех жанров, во всех их фактурных видах: сольных, сольно-групповых, за исключением плачей – *фалак и марганмаддох*;

2) **музыка для слушания**, не имеющая утилитарных функций и чрезвычайно характерная для различных собраний и обычного времяпрепровождения;

3) **музыка для танцев** – в памирской инструментальной музыке одна из основных форм музицирования. Кроме этого рассматриваются основные формы функционирования традиционной памирской музыки, которые очень тесно переплетены с обрядами, трудовыми процессами. В связи с этим выявляется функциональная закреплённость инструментов за определёнными обрядами» [108, С. 15-16].

Практически безошибочно, хотя и не совсем полно, Г. Юссуфи характеризует фактурную организацию инструментальных наигрышей:

«В качестве основных типов фактурного изложения выделяются бурдонный (диафония с бурдоном) – как наиболее характерный для наигрышей на струнно-щипковых инструментах (*памирском рубобе, баландзико, се-*

1. Здесь же кратко даётся ссылка на народно-академический инструмент аккордеон.

торе), – и гетерофонный (с элементами двух-трёхголосия), присущий наигрышам на струнно-смычковых {гиджак}». [108, с. 24].

Здесь отметим бурдонирование и характерную гетерофонию монодийного типа, к которым мы будем обращаться в следующих разделах, а также присутствие щипковых хордофонов во всех функциональных группах.

К. Рахимов

Щипковый хордофон *дутор*¹ рассматривается в контексте музыкально-исполнительского мышления исполнителя эпоса «Гуругли» в диссертационном исследовании К.С. Рахимова [100].

Автор – этномузыковед исполнительского направления. Вслед за многими исследователями этого ранга, в частности, Н. Хакимовым, С. Худойбердиевым и другими учёными, он подчёркивает, что ритмика, ладовая структура, мелодика сопряжены с эргономикой и спецификой конструкции дутора, поддерживая исследовательскую перспективность «Исполнительского комфорта»: «... именно с грифом музыкального инструмента дутар связана "устная теория" процесса творческой изустной передачи, специфика мышления сказителей эпоса "Гуругли"» [100, с. 210]. Он умело проецирует функцию музыкального инструмента в таджикском макомате (отмеченную Ф. Азизи, А. Абдурашидовым, Н. Хакимовым, С. Худойбердиевым) на эпический жанр «Гуругли». Отметим, что данное научное направление представляет значительный интерес.

Впервые в исследовательской сфере таджикской музыкальной этнографии затрагивается корпоромузыкальный феномен, названный автором «горловой манерой пения»². Данный вид традиционного музицирования описывается без каких-либо подробностей с небольшим уточнением: «Терминология, связанная с обозначением способа вокального звукоизвлечения при

1. Ссылаясь на энциклопедические данные, автор уточняет, что «... в горных долинах республики этот инструмент также известен под названиями "дутори майда", "думбрак", "дуторча"» [100, с.209].

2. Речь идёт о корпоромузыкальном двухголосии *overtone singing* (англ. – обертоновое пение), что не совсем точно определяет механизм звукоизвлечения данного феномена.

исполнении дастанов, требует специального изучения» [100, с. 210]. Сам факт бытования данного явления в таджикской культуре заслуживает особого внимания¹.

В центре основного внимания учёного находится щипковый хордофон *дугор*, именно под его аккомпанемент исполняется в таджикской музыкальной культуре эпос «Гуругли». Других форм его исполнения пока не найдено.

М.Э. Эшанкулов

Значительный интерес для национального этноинструментализма представляет диссертационное исследование таджикского органиолога М.Э. Эшанкулова «Музыкальные инструменты в системе искусства макома» [107]. Трудно искать недоработки в диссертации, выполненной по этноорганиологической методике под руководством одного из её создателей И.В.Мацеевского – все известные сведения об инструментах макомата даны в строгом соответствии со структурной систематикой Хорнбостеля-Закса с необходимым дополнениями – история, конструктивные особенности, способ звукоизвлечения, фотографии исполнителей и др.

Ниже приводится список таджикского этноинструментария, затронутого в исследовании М.Э. Эшанкулова с комментариями, представляющими интерес для нашего исследования (см. табл. 1.9).

<i>Таблица 1.9</i>			
Таджикский фоноинструментарий по М.Эшанкулову			
<i>№</i>	<i>Название инстру- мента</i>	<i>Индекс</i>	<i>Комментарии</i>
1	ДОЙРА	211.311 – 6-811	Контаминация мембранофона и идиофона
2	ЧАНГ	314.122	Иструмент рода цимбал
3	КАНУН	314.122	Щипковая цитра
4	УД	321.311	Предок европейской лютни

1. «Overtone singing» традиционно считается одним из основных видов корпоромузирования монгольских и части тюркских народов. Отметим, что в таджикской музыке данный вид пока обнаружен только в традиции исполнения эпоса «Гуругли».

5	РУБАБ АФГАНСКИЙ	321.321-6	Идентичен одному из видов современного таджикского рубоба
6	РУБАБ КАШГАРСКИЙ	321. 3-6	Состоит из долбленного корпуса круглой формы с натянутой сверху кожаной мембраной и длиной шейки, заканчивающейся отогнутой назад головкой. Идентичен одному из видов современного таджикского рубоба.
7	САТО	321.322	Традиционный смычковый хордофон
8	ДУТОР	321.322	Схож с казахской домброй ¹
9	ГИДЖАК	321.322; 321. 3-71	Смычковый хордофон
10	ТАНБУР	322.211 ²	Древнейший хордофон
11	НАЙ	421.111.12	Поперечная флейта из камыша (<i>камиш най</i>), дерева (<i>егоч най</i>), латуни (<i>мис най</i>), белой жести (<i>биринжи най</i>)
12	КОШНАЙ ³	421.111.1	Двойная тростниковая флейта

Автор перечисляет основные фоноорудия таджикского этноса, вошедшие не только в макомат, но и в основные инструментальные группы от ансамбля до оркестра. Основное внимание в его работе уделяется органо-логической характеристике каждого инструмента, кратко затрагиваются их фоно-характеристики. Несмотря на то, что М. Эшанкулов обошёл вниманием фактурную организацию инструментальных наигрышей и только вскользь затрагивает ансамблево-оркестровую систему музицирования, его диссертация – значительный вклад в национальную музыкальную этнографию.

В заключение раздела отметим, что в современной таджикской органо-логии ведётся большая исследовательская работа. Кроме освещаемых выше диссертаций есть и другие этномузыковедческие исследования, где прямо или косвенно затрагивается таджикский инструментарий.

1. Не совсем корректная характеристика конструкции. Дутор – один из видов древнейшего таджикского хордофона под одноименным названием (подр. См. Главу III представленной диссертации).

2. Автором указан неверный индекс танбура (322.211 – индекс арфоподобных фоноорудий), в то время, как танбур относится к группе шейковых лютен с индексом 321.3.

3. В п/п 4, 5 и 12 даётся неточное названия инструментов (*рубоб* и *кошнай*), надо *рубоб* и *кушнай*.

В большей части работ можно заметить повторяемость – в основном, это характеристики фоноорудий из «Атласа музыкальных инструментов народов СССР» с небольшими дополнениями, а из классификатора Хорнбостеля-Закса чаще всего выделяются таджикские инструменты, имеющие распространение в городской культуре, в пригородах и крупных сельских поселениях. К сожалению, мало разработана тема национальных идиофонов (за исключением маультроммеля *чанг-копуз*, отмечаемых в работах Ф. Кароматова и Г. Юссуфи; а также *кайрок*, *сафаиль* и *занг* в «Атласе...»), хотя это – самая многочисленная группа в народной музыке любого этноса. Редки упоминания о национальных аэрофонах и мембранофонах, практически нет исследований по включению электрофонов в традиционные ансамбли, слабо затронута тема корпоромузичивания (за исключением краткого упоминания горловом двухголосии *overtone singing* в исследованиях К. Рахимова).

Обзор источников по таджикской музыкально-инструментальной этнографии, рассматриваемый в первой главе диссертации, показал следующее:

1. Традиционные таджикские инструменты – наследие, уходящее своими корнями в глубину тысячелетий. Самые древние упоминания о них можно найти в трактатах таджикских учёных-энциклопедистов, где чаще всего описываются три класса фоноорудий: хордофоны (щипковые, фрикционные и ударные), мембранофоны (часто с признаками идиофонов), аэрофоны (тростевые и амбушюрные). Их научная дифференциация не выходила за рамки исследований небольших конструктивных изменений, функциональности и социальной сферы бытования.

2. В советский период в Таджикистане проводился широкоохватный фольклорный поиск, финансируемый государством и возглавляемый учёными, показавшими свою лояльность к государственной политике. В этот период началась активная диффузия национальных культур народов СССР и массовая организация оркестров народных инструментов.

3. Постсоветский период отмечен появлением специальных работ с использованием этноорганологических методов. В исследовательский авангард выдвинулись этнофоры, получившие академическое образование западно-европейского направления, которые смело применяли как функциональные, так и структурные классификаторы национальных фоноорудий, дифференцируя их по монотеистическим, национально-территориальным и даже эмоциональным признакам.

Практически во всех известных письменных источниках отмечается ведущая роль национальных щипковых хордофонов, которые даже в самые неблагоприятные исторические периоды сохраняли традиции изготовления и искусства музицирования.

ГЛАВА 2. ТАДЖИКСКИЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ АНСАМБЛЬ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОЙ ДИФФУЗИИ

С приобретением независимости в 1991 году руководство Республики Таджикистан взяло курс на сохранение национальной культуры. На первое место было поставлено развитие традиционного музыкального искусства: в короткие сроки была организована Таджикская национальная консерватория (2003), прошла реставрация института *устод-шогирд* [8], в научный оборот был включён традиционный профессиональный жанр, один из видов таджикского макома *Фалак*, наряду с шедевром *Шашмаком*, вошедший в Список ЮНЕСКО, как высокий образец нематериального культурного наследия человечества (2021), [6; 7], Президентом Республики Таджикистан были учреждены два праздника высокой духовности – *День Шашмакома* и *День Фалака*, успешно развивалось таджикское музыковедение и исполнительство на народных инструментах.

После успешных экспериментов с инструментальными составами и репертуаром настало время для их научного осмысления. Стали появляться самостоятельные исследования таджикских учёных-органологов, посвященные не только собственно инструментальной культуре, но и комплексу жанровых и стилевых историко-инструментальных научных проблем. Особое внимание было направлено на раскрытие автохтонных черт исполнительства на щипковых хордофонах и их сохранение в процессе современных субкультурных изменений. Из всех научных направлений в диссертации анализируются и развиваются две, имеющих прямое отношение к предмету исследования:

- место инструментального *ансамбля* и его разновидности *унисона* в таджикской музыкальной культуре;
- национальный *оркестр* в системе традиционного инструментального музицирования.

Заявленные термины *ансамбль* и *оркестр* – предметы терминологической полемики, достойные специального исследования, но выходящего за

пределы целей и задач диссертации. Поэтому в представленной работе они трактуются в утвердившихся академических определениях с небольшими дополнениями, связанными с национальной спецификой:

1. **Ансамбль.** Академическая дефиниция термина имеет следующее определение: «**Ансамбль** – (франц. ensemble – вместе) – группа исполнителей, выступающих совместно» [31, С. 170-171]. В диссертации данное определение уточняется заменой слов «исполнителей» и «выступающих» на «солистов» и «музицирующих», и дополнением в виде словосочетания «синкретический жанр», так как таджикский традиционный ансамбль изначально представляет собой «*группу солистов, музицирующих совместно в синкретических жанрах*».

2. «**Оркестр** (греч. ορχήστρα – круглая, позже полукруглая площадка античного театра) – коллектив музыкантов, играющих на различных инструментах» [16, С. 83-97]. Данное определение применимо в равной степени и к ансамблю, и к оркестру, поэтому требует уточнения: «*Оркестр – академический коллектив музыкантов, где каждую выписанную из партитуры партию играют в унисон несколько исполнителей*».

3. Определение «**Унисон** (лат. unus – один и sonus – звук) применяется в диссертации без изменений, как «исполнение мелодии на инструментах или голосами в приму или октаву» [25, С. 731-732].

Основное содержание второй главы – анализ диффузии¹ двух сильных музыкальных культур: ансамблево-инструментальной музыки таджиков, сформированной многовековой системой фольклора и устного профессионализма с одной стороны, с другой – с академизмом и музыкальными наработками в процесса культурной глобализации.

Диффузия в диссертации рассматривается в двух взаимосвязанных проекциях: *оркестровая диффузия* – новое направление развития таджикского этноинструментализма, которое состоялось благодаря государственной

1. Диффузия в диссертации трактуется как взаимное проникновение культурных форм, образцов материальной и духовной подсистем при их соприкосновении (подр. см.: [120]).

политике внедрения в монодийную культуру оркестрового музицирования. С момента установления советской власти были организованы основные институты профессиональной академической музыки: Союз композиторов Таджикистана, симфонический оркестр, государственная филармония, оперный театр; широко развивалась трёхступенчатая сеть музыкального образования (ДМШ – ССУЗ – вуз). С 1938 года и по настоящее время успешно функционирует таджикский оркестр народных инструментов (ТОНИ).

Фактурная диффузия – феномен, вызванный слиянием европейского многоголосия с восточной монодией – двух разных в своей основе культур. Результатом их взаимодействия стало возникновение структурного (реального) многоголосия монодийного (однолинейного) типа (подр. см.: [32]).

2.1. Таджикское традиционное ансамблевое музицирование в постсоветском культурном пространстве

В данном разделе анализируются основные организационные принципы ансамблевого музицирования в современном Таджикистане.

Развитая монодия, характерная для таджикской музыкальной культуры, обусловлена специфичностью бытования традиционного сольного и ансамблево-инструментального музицирования (подр. см. раздел 1.2 диссертации «Рубоб и дутор в традиционном инструментальном ансамбле»). Сохранились многочисленные описания таджикских синкретических групп, состав которых зависел исключительно от желания их организатора обогатить тембровую составляющую в рамках имеющихся финансов, как это иллюстрирует персидская миниатюра с изображением музицирующих девушек в богатом дворце (см. рис. 2.1).



*Рисунок 2.1.
Музыцирующие
персидские девушки.
Фрагмент
миниатюры XVI ве-
ка¹.*

Данная иллюстрация интересна тем, что ни один инструмент, за исключением мембранофона *дойра*, не дублируется.

Это – группа солистов.

Подобные ансамбли встречаются в современном Таджикистане довольно часто. Самый распространённый коллектив – вокалист, танцующая девушка и инструментальный состав, который трудно назвать только аккомпанирующим. Это, как правило, самодостаточная группа в составе ритмообразующей *дойры* и струнных щипковых, дублирующих мелодию песни в своеобразной унисонно-гетерофонной манере. Фактурная организация исполняемой композиции имеет чётко регламентируемую традицию, незначительно изменяющуюся в зависимости от количества музыкантов и класса инструментов: вначале исполнитель на *дойре* уверенно вводит слушателя в ритм песни (*усуль*), через несколько тактов начинает играть инструментальная группа и одновременно в центр выходит танцовщица, которая как бы «разогревает» слушателей, продолжая танцевать перед слушателями до кон-

1. Фрагмент миниатюры персидского художника Мир Сеид Али (предположительно). Тебриз, XVI век [129].

ца пения. Группа работает в полном соответствии с определением синкретизма¹, в нашем случае это – вокал, инструмент и танец (см. фото 2.1).

Данная традиция получила отражение и развитие в современных таджикских вузах и ССУЗах культуры, где элементы ансамблевого синкретизма изучаются в академическом преломлении: зачин – на ударной дойре, далее – вступление музыкального инструмента и танцевальный выход девушек в национальных костюмах. После одного проведения мелодии вступает вокалист (см. фото 2.2).



Фото 2.1. Традиционный ансамбль кишлака Шурча Яванского района РТ [133]. Скриншот видео 2010 г.



Фото 2.2. Учебный ансамбль студентов Душанбинского колледжа искусств им. А.Бобокулова (Вокал, танец, дойра, дутор). Скриншот видео, 2021 г.

Академическая семиография не в состоянии передать все нюансы исполнительской традиции и только намечает основные контуры мелодии. Представленный ниже нотный пример – крайне схематичное отражение реального звучания синкретичного трио (см. нотный пример 2.1).

1. Синкретизм – важнейшая черта фольклора: нерасчленённость и слитность нескольких жанров в одной композиции.

Нотный пример 2.1.

Дил ошики ёр (фрагмент)

Сл. Саади Шерози
Муз. народная

The musical score is arranged in three systems. The first system includes three staves: 'Вокал' (Voice) in a treble clef with a 7/8 time signature, 'Рубоб' (Rubob) in a treble clef with a 7/8 time signature, and 'Дойра' (Doyra) in a double bass clef with a 7/8 time signature. The second system continues the vocal line with a first ending bracket labeled '1.' and the rubob and doyra accompaniment. The third system continues the vocal line with a second ending bracket labeled '2.' and includes the lyrics 'Суб - хи са - хар аз хо - на - и ху -' written below the vocal staff. The rubob and doyra parts continue throughout the system.

Попытка подробной слуховой расшифровки фрагмента партии рубоба примера (тт. 10-12), выполненная автором диссертации, показывает, как мелодическая линия практически исчезает в густой мелизматике (см. нотный пример 2.1-а).

Но даже такая, на первый взгляд подробная запись только приблизительно отражает реальное звучание: трели, глиссандо, триоли и тремоло звучат в непривычном для академизма виде. Морденты всех известных типов могут украшать основной мелодический звук, как за счет основной длительности, так и предыдущей, выглядеть специфическим форшлагом, лишь отдалённо напоминающим академический аналог.

Нотный пример 2.1-а.

Дил ошики ёр. Рубоб (тт. 10-12):



Многое в исполнении этой партии зависит от степени мастерства исполнителя, а традиционная гетерофония допускает своеобразное *rubato*, в котором инструментальная линия может не совпадать с вокальной партией и импровизировать, опираясь на стабильный *усуль* ударной дойры. Фольклористы-исследователи справедливо замечают, что подобная, излишне подробная расшифровка восточной орнаментики превращает нотный текст в своеобразную «зашифровку», сложную для визуального восприятия, но всё же не передающую всех нюансов импровизационной исполнительской техники.

Данный ансамблевый музыкальный жанр бережно сохраняется, изучается и передаётся новому поколению в национальных учебных заведениях Республики Таджикистан, где, согласно основной части учебного плана, учащиеся и студенты приобретают навыки игры в ансамбле и оркестре, а в вариативной – в традиционной (устной) и академической (письменной) манере.

Практическая реализация плана происходит в классах ансамбля, оркестра и специального музыкального инструмента индивидуально в двух направлениях: *устод-шогирд* и по нотной расшифровке, несущей основу и/или даже подробную расшифровку мелодии наигрыша. После индивидуальной и самостоятельной работы с наигрышем студенты объединяются в ансамблевые группы двух видов:

- в соответствии с импровизационной традицией *устод шогирд*, подражая манере и технике игры своему наставнику¹;

- в соответствии с академическими ансамблевыми требованиями, когда все играют наигрыш одновременно строго в унисон, единой аппликатурой, в одной динамике и единым штрихом (допускалась игра с концертмейстером).

Количество участников в подобных группах – неограниченно. В советское время лучшие из них пропагандировались в учебно-просветительских фильмах чаще всего под названием *оркестр*, как это отмечено на фото 2.3 (см. фото 2.3).



Приветствовалось исполнение любой музыки коллективно², отсюда и многочисленные унисоны дутаристов в Таджикистане, унисоны балалаечников в России и другие инструментальные группы, имеющие в основе пись-

1. Занятия по методу *устод шогирд* практикуются в инструментальных классах Таджикской национальной консерватории, где студенты перенимают традиционную манеру исполнителя «с пальцев» этнофора, без применения нотного текста.

2. Жанры сольного музицирования, такие, как *Шашмаком* или *Фалак*, не поддавались исполнению в массовой унисонной манере, видимо поэтому в советское время они входили в академический учебный процесс только в виде общего ознакомления.

менную унисонную традицию. Подобные академические группы чаще всего отражали результаты учебного процесса (фото 2.4) или же элитарный вид музицирования (фото 2.5).



Фото 2.4. Унисон балалаечников РАМ им. Гнесиных

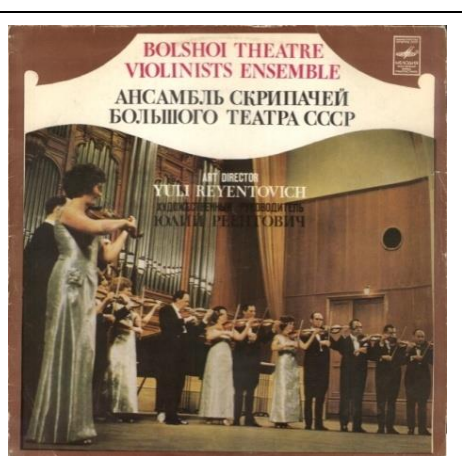


Фото 2.5. Ансамбль (унисон) скрипачей Большого театра

В чём-то схожи с академическим унисоном, на первый взгляд, традиционные однородные инструментальные группы монодийных и многоголосных культур. Однако фактурная организация наигрышей в их исполнении – не унисон, а гетерофония, примеры которой можно найти в музыкальной культуре башкир – этноса, близкого к иранскому субстрату¹.

Яркой иллюстрацией гетерофонной фактуры мелодики являются наигрыши в исполнении башкирского ансамбля кураистов, где количество участников могло традиционно варьироваться в довольно значительном диапазоне, но манера исполнения всегда одинакова.

1. По мнению современных исследователей, восточно-иранский компонент является базовым в башкирском этногенезе и, несмотря на тюркизацию, он до сих пор определяет этническую идентичность башкир [12].

Звучание подобных групп академические музыканты изначально называли «Несносной какофонией»¹, хотя коренной этнос получал эстетическое удовлетворение не только от их игры, но и от соревновательного принципа. Внутри одной мелодии кураисты находили характерные орнаментальные элементы, дополнительно подчеркивающие своеобразие исполняемого наигрыша. Здесь разрешалось многое – отклонения от основного ритма, уход в верхний или, наоборот, в нижний регистр, появление неожиданных мордентов, трелей и других мелизмов.

Нотный пример 2.2.

Муглифа (дуэт кураистов) [19, № 166, с.260]:

Весело ♩ = 120

I курай

II курай

Сохранилась нотная расшифровка записи игры будущих аксакалов башкирской академической музыки – З.Г. Исмагилова и Г.З. Сулейманова, выполненная Л. Лебединским в 1937 г. Несмотря на явную тенденцию к упрощению и «сглаживанию» диссонансов, в этой расшифровке все же можно обнаружить основные признаки национальной гетерофонной однолиней-

1. «... все играли одно и то же, то есть унисонную общую мелодию... и от одновременной игры получалась несносная какофония» [68, с.211].

ности (см. нотный пример 2.2. Гетерофонный фрагмент в т. 4-5 и 8-9 выделен прямоугольником).

Более крупные ансамбли кураистов, согласно традиции, собирались вокруг одного ведущего исполнителя, чаще всего – учителя-наставника (*башк.* – *остаз*), представителя или основателя определенной школы или, на современных сборных концертах, руководителя, назначенного режиссером мероприятия (см. фото 2.6).



По определенному сигналу все начинали играть какой-то наигрыш или несколько разнохарактерных мелодий в заранее обговоренном порядке. В результате звучал своеобразный кластер, в котором не прослушивались, а скорее, угадывались направления мелодической линии. Основные приемы действия руководителя различны, но они безошибочно понимаются всеми игроками. Это – ауфтакт в начале игры, фиксируемый взмахом головы и инструмента, показ окончания мелодии и переход к следующей мелодии, смена дыхания и, соответственно, выделение фразировочного построения мелодии. К другим приемам относятся элементы театрализации – движение плечами, легкая подтанцовка и другие движения, которые имеются в арсенале у каждого опытного исполнителя.

В советское время предпринимались попытки организации ансамблей (оркестров) других инструментов, чаще всего – унисонов гармонистов (баянистов), но, несмотря на появление многочисленных групп, какого-либо сценического успеха они не добивались¹. Гармонь по своей конструкции солирующий инструмент – иллюстрация эпохи популяризации «генерал-баса»², и её ансамблево-унисонное звучание, в сравнении с группой кураистов, действительно напоминает «несносную какофонию» (см. фото 2.7).



*Фото 2.7. Финал X конкурса гармонистов в Янауле
(Республика Башкортостан, 2019)*

Музыкальная ансамблево-инструментальная культура – сложнейшая система, в которой гармоничное звучание выкристаллизовалось веками. Любые искусственные и особенно ускоренные методики её организации чаще всего не укоренялись, а уходили, оставив после себя след только в научно-исторических исследованиях. В то же время традиционные группы вызывают в слуховой памяти этносов позитивные культурные ассоциации. Таков,

1. Об особенном месте гармоник в советской культуре упоминает и Ф. Кароматов [43].
2. Подр. см. [69].

к примеру, праздничный инструментальный ансамбль отделения народных инструментов Душанбинского колледжа искусств имени А. Бобокулова (см. фото 2.8).



Фото 2.8. Праздничный инструментальный ансамбль отделения народных инструментов Душанбинского колледжа искусств имени А. Бобокулова (дойра, нагора, карнай). Рук. Д.М. Бобобеков 2016 г.

Данные иллюстрации показывают востребованность коллективного музицирования, которое сохраняет этнический колорит даже в условиях культурной глобализации.

2.2. Специфика организации оркестра в монодийной культуре

Истоки организации академического оркестра письменной традиции прослеживаются в европейском инструментальном музицировании с XVI века, но сама фактура «классического» состава симфонического оркестра, как это отмечалось в разделе 1.1 диссертации, начинает формироваться у венских классиков и окончательно устанавливается в партитурах Л. Бетховена (середина 19 века) [101].

Оркестровое музицирование на народных инструментах начинается с 1888 года – даты первого выступления «Кружка балалаечников» под руководством В.В. Андреева и, позже, – «Великорусского оркестра народных ин-

струментов» [39]. После успешного международного турне и многосторонней деятельности В.В. Андреева идёт отсчёт организаций коллективов народных инструментов письменной традиции. Пик их массовости пришёлся на 1920 годы – времени становления культурного ареала народов СССР. Реконструированные домры и балалайки составили уникальный коллектив, аналогов которому не было в мировой истории инструментального музицирования¹.

Материал раздела 2.2. посвящён таджикскому оркестру народных инструментов (ТОНИ), в сжатые сроки прошедшего многовековую историю европейского симфонического оркестра.

Становление и развитие таджикского оркестра народных инструментов (ТОНИ). Организация оркестров народных инструментов связана, как уже упоминалось выше, с политикой молодого Советского государства по ускоренной методике независимо от традиции – монодийной или многоголосной. В качестве основы был взят положительный опыт организации оркестра русских народных инструментов В.В. Андреева (ОРНИ). Становление оркестрового музицирования в Таджикистане – отражение процесса диффузии восточной монодии с академическим многоголосием, инспирированного государственной культурной политикой СССР.

Основной трудностью при создании таджикского оркестрового коллектива были, прежде всего, хроматизация диатонического этноинструментария, освоение многоголосной фактуры и переход от импровизации к партитуре и дисциплине игры выписанных партий. Дополнительной проблемой являлись этнофоры – хранители традиций, которые любые отклонения от этнических основ считали насильственным искажением культуры инструментального исполнительства (что в какой-то степени соответствовало действительности).

1. Несколько обособлено, на первый взгляд, организовывались оркестры народных инструментов Китая, Кореи и других стран Дальнего Востока. Однако их становление, несмотря на кажущуюся оригинальность, шло по тем же советским принципам – от группы солистов ансамблевого импровизационного типа к дублировке партий и, в дальнейшем, к появлению тесситурных разновидностей хордофонов, фактурной организации партитуры и партий европейского оркестрового типа [106].

Местные музыканты, отмечалось в документах, «... не хотели учиться у профессионалов, неверно воспринимали основную линию развития музыкального искусства, *полностью отрицая необходимость постижения музыкальной грамоты и искусства оперного пения*» [94, с. 52] (*курсив наш* – Д.Б).

В этой непростой обстановке в труппе драматического театра, открывшегося в Сталинабаде в 1929 году, появился инструментальный ансамбль из двенадцати человек. Он регулярно выступал в фойе перед началом спектаклей и в антрактах и сопровождал сценическое действие за кулисами, а при необходимости выходил на сцену в национальных костюмах, играя на традиционных фоноорудиях¹. Содержание спектаклей было простым и понятным: в них высмеивались феодально-байские порядки старого порядка, затрагивалась проблема освобождения женщины, освещались новые культурно-политические направления. Данная тематика пользовалась успехом у местного населения и поддерживалась партийно-советским руководством. Ансамбль театра постоянно работал над совершенствованием своего мастерства и расширением репертуара. Первый руководитель группы, заведующий музыкальной частью театра, выпускник Петроградской консерватории И.А. Гитгарц регулярно предпринимал поездки по дальним селениям Таджикистана, где выявлял и приглашал в Сталинабад талантливых исполнителей на традиционных фоноорудиях, записывал народные мелодии и наигрыши.

Результаты его целенаправленной деятельности привели к тому, что сталинабадский коллектив стал основой формирования профессионального национального оркестра, что поддерживалось специальным Постановлением Совнаркома Таджикской ССР от 9 июня 1936 года: «1) Организовать в 1936-1937 году <...> национальный этнографический оркестр в количестве 40 человек, используя все виды национальных инструментов и взяв решительный курс на изучение нотной грамоты» [ЦГА].

1. «...Музыканты перед началом спектакля исполняли какую-либо народную мелодию или отрывки из Шашмакома. В трагические моменты представления, к примеру, связанные со смертью героя, они играли обычно маком "Наво", который отличается своей трогательностью и скорбью», – отмечается в документах [60, с. 36].

С этого времени и ведётся отсчёт истории таджикского народно-оркестрового академизма.

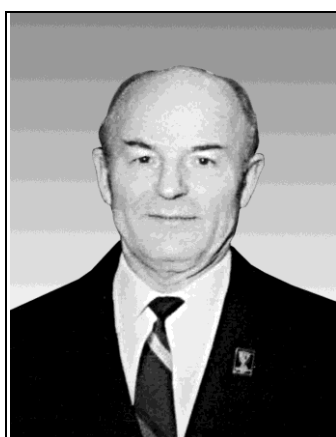


Фото 2.9.
*А.С. Ленский –
руководитель
Таджикского
оркестра народных
инструментов*

После отъезда И. Гитгарца в 1937 году в Белоруссию руководителем оркестра был назначен молодой выпускник Московской консерватории, дирижёр и композитор А. С. Ленский (см. фото 2.9). Все основные достижения коллектива связаны с именем этой сильной, талантливой личности. Именно его усилиями совершился переход от свободного размещения музыкантов на сцене к подразделению на оркестровые группы, им же была доведена до совершенства игра по выписанным партиям – первоначально цифровым, затем – нотно-цифровым¹.

С открытием филармонии (1938) оркестр стал функционировать под официальным названием «Оркестр народных инструментов таджикской государственной филармонии» (см. фото 2.10).



**Фото 2.10. Первый состав оркестра народных инструментов
Таджикской государственной филармонии (1939) [139].**

1. Нотно-цифровая система для игры несложных мелодий и наигрышей на щипковых хордофонах с врезными ладами сохраняется и наше время, в основном, для привлечения к музицированию любителей, незнакомых с нотной грамотой (подр. см.: [47]).

В те годы от коллектива ожидалось многое. Народные инструменты, привычные для слуха местного населения, должны были сыграть роль проводника от устной традиции к академической культуре. Немаловажную роль здесь отводилось репертуару оркестра, построенного на аранжировках любимых песен, мелодий и наигрышей в исполнении известных певцов и инструменталистов.

Однако отсутствие единого темперированного строя у имеющихся инструментов и, как следствие, нечёткая интонация, узкий амбитус звукорядов, слабое звучание одних инструментов и чрезмерно резкий звук других ограничивали их использование. Испытывался дефицит оркестрантов, владеющих даже основами нотной грамоты, поэтому музыканты долгое время играли на слух, используя навыки унисонного ансамблевого музицирования. Первое время «оркестр» был, практически, расширенным составом традиционного ансамбля, музицирующим в гетерофонной манере.

Перед А. Ленским стояла не только сложная, но и в целом противоречивая задача – превратить этнографическую группу хотя бы в подобие оркестра. После серии концертных филармонических выступлений, где в основном звучали народные инструментальные наигрыши и аккомпанементы к песням и танцам в традициях синкретизма, было решено позаимствовать опыт организации оркестров народных инструментов у других союзных республик.

За основу был взят оркестр узбекских народных инструментов, организованный на год раньше (с 1936 года¹), который уже начал работать с инструментами А.Петросянца, специалиста по реконструкции и реставрации среднеазиатских фоноорудий². Несмотря на критическое отношение академических музыкантов к хроматизации народных инструментов А. Петросянец сыграл значительную роль на начальном этапе организации оркестров

1. Ныне – Государственный академический оркестр народных инструментов Узбекистана имени Т. Джалилова.

2. Подр. см.: [61].

народных инструментов в Средней Азии в полном соответствии с циркулярными установками из Центра.

В 1939 году после знакомства с узбекским опытом А. Ленский начинает работать над созданием темперированных разновидностей таджикских хордофонов – центральной группы оркестра. Параллельно совершенствовались тесситурные разновидности струнных щипковых, ударных и фрикционных инструментов (датор, гиджак, чанг и рубоб). Многие инструменты были заказаны в мастерских Таджикистана, Азербайджана и Армении (см.: [56, с. 15]), к работе привлекались местные мастера и свои исполнители. Так, концертмейстер оркестра Амон Хамдамов (будущий художественный руководитель коллектива) реконструировал фрикционный гиджак, а П. Посевян вплотную занимался реконструкцией группы чангов – ударных хордофонов [138, с. 31].

Практически все традиционные инструменты прошли реконструкцию: на основе кашгарского рубоба были созданы рубоб-прима, меццо-сопрано и альт. Другие инструменты (за исключением мембранофона *дойра*) также представляли собой тесситурные реконструкции национальных фоноорудий, сохранивших первоначальную конструкцию и названия.

К концу 1940 года работа по реконструкции инструментов в целом была завершена, и в составе ТОНИ утвердилось шесть разнотембровых групп (см. табл. 2.1).

<i>Таблица 2.1</i>		
Состав Таджикского ОНИ		
<i>Группа</i>	<i>Инструменты</i>	<i>Индекс по Хорнбостелю-Заксу</i>
Аэрофоны	Най, кушнай	421.111.12
Мембранофоны	Дойра, нагора	211.311
Щипковые хордофоны	Плекторный рубоб	321.321-6
Щипковые хордофоны	Бряцающий датор	321. 3-6
Ударные хордофоны	Чанг	314.122
Фрикционные хордофоны	Гиджак	321.322; 321. 3-71

Основная группа, как отмечается в таблице 2-1, состояла из щипковых хордофонов *рубоб* и *дугор*, характерный, ни с чем не сравнимый тембр оркестру придавали ударные и фрикционные хордофоны *чанг* и *гиджак*, а также аэрофоны *най* и *кушнай*. Метроритмику ритмоформулы *усуль* подчёркивали мембранофоны *дойра* и *нагора*.

К началу функционирования ТОНИ относится появление партитур с аранжировками традиционных наигрышей, первоначально копирующих фактурную организацию оркестра русских народных инструментов андреевского типа (ОРНИ), позже – симфонического оркестра. Однако практика показала, что партитура ТОНИ, состоящая из шести групп, не только не отражала трёхгрупповую организацию ОРНИ (плекторные щипковые хордофоны, духовые-ударные-солирующие, бряцающие щипковые хордофоны) или трёхгрупповой симфонический состав (аэрофоны, ударные-солирующие, струнные фрикционные), но и в какой-то мере превосходила их по богатству тембров и особенно оркестровому *tutti*.

Организация и деятельность ТОНИ обусловила возникновение нового ансамблево-оркестрового музицирования в культуре Таджикистана. Следует отметить, что устойчивое функционирование и активная деятельность ТОНИ, как в Советском, так и современном суверенном государстве, явились плодотворной мотивацией для создания прекрасной оригинальной музыки. Композиторы Таджикистана с самого начала охотно писали для ТОНИ. Фонд оркестровых партитур в настоящее время насчитывает свыше 500 наименований. Они были сочинены в разные годы и разными поколениями авторов, их жанровый охват весьма разнообразен. В перечне можно встретить оркестровые обработки народных мелодий и наигрышей, вариации на народные темы, аккомпанементы для солистов, ансамблей и хоров. В списке сочинений таджикских авторов можно было встретить даже рапсодии, токкаты, фантазии, увертюры, сюиты, концерты, поэмы и др. За более чем 80-летнюю концертно-просветительскую деятельность ТОНИ внёс значительный вклад в академическую культуру Таджикистана и, на взгляд автора диссертации, ещё

не до конца исчерпал свой творческий потенциал. Одним из главных достижений коллектива можно считать стандартизацию партитурной записи авторских сочинений для национальных мелодических фоноорудий, в которой используется метод написания акколад, свойственных симфоническому оркестру и ОРНИ. Несмотря академизацию, в звучании оркестра был сохранён национальный колорит таджикского ансамблевого музицирования (см. табл. 2.2).

<i>Таблица 2.2</i>	
Структура акколады партитуры ТОНИ:	
<i>Группа</i>	<i>Инструменты</i>
Аэрофоны	Най пикколо, Най 1 Най 2 Кушнай
Ударные хордофоны	Чанг 1 Чанг 2
Плекторные хордофоны	Рубоб прима Рубоб кашгарский Рубоб афганский
Бряцающие хордофоны	Дутор альт Дутор бас Дутор контрабас
Ударные мембранофоны	Дойра
Фрикционные хордофоны	Гиджак 1 Гиджак 2 Гиджак альт Гиджак бас Гиджак контрабас

В процессе деятельности состав коллектива постоянно видоизменялся, дополнялся и сокращался, в него вводились разнообразные инструменты и, параллельно, убирались дублирующие и однотембровые.

Получила своё завершение графическая фиксация *усуль*¹ таджикской, шире, – восточной ритмообразующей формулы в исполнении на мембрано-

1. Усуль (*араб.* أصول – основы) – ритмическая формула в персидской, арабской и тюркской музыке устной традиции, которая повторяется в течение всего произведения. (подр. см.: [131]).

фоне *дойра* и других ударных национальных фоноорудиях. Благодаря таджикским композиторам многие *усуль* перешли в партитуру ТОНИ, а там получили развитие и утверждение. Основные направления этой работы рассматриваются ниже.

Запись *усуля* – довольно сложная процедура, отражающая только внешнее проявление ритма, оставляя художественное воплощение на усмотрение исполнителя. Исследователи насчитывают десятки видов графических и вербальных фиксаций *усуль*, ведущих начало с IX века [118].

Из вербальных ритмоформул наиболее употребляемы слогоритмы «бум» – нижний тон (равен четвертной ноте) и «бак» – верхний тон (также четверть), удвоенный высокий – «бакка» (две четверти) и «бака» (две восьмые), пауза – «ист» (*тадж.* – «остановка»). Менее распространены «туп», «так», «так-так», «така», используемые тюркскими и индийскими авторами.

Для письменной фиксации *усуль* национальная семиография предусматривает три вида:

1. На «нитке». Применяется в академических исследованиях таджикской музыкальной культуры (см. нотный пример 2.3).

Нотный пример 2.3

Но́тация усуль, приня́тая в академических исследованиях таджикской инструментальной музыки:



Примечание.

Нота, записанная внизу линии, означает глухой звук («бум»), нота, записанная над линией – звонкий (верхний) звук («бак»).

Штили нижних и верхних нот принято писать по-разному: штили нижних нот вниз, верхних нот вверх, штили и нижних, и верхних нот вниз. Реже встречается – штили обеих разновидностей – вверх.

2. В процессе творческой работы таджикские композиторы стали использовать пятилинейный нотный стан стандартного партитурного листа (см. Нотный пример 2.4):

Нотный пример 2.4

Полиритмическое развитие усуль в пятилинейной записи

[144]:

(мет. пал.)

piatti *mf*

2 bonges *mf*

Дойра *mf*

3. В специализированных публикациях для записи усуль предусмотрен четырехлинейный нотный стан (см. нотный пример 2.5):

Нотный пример 2.5

Усуль в четырёхлинейной записи [75, с. 25]:

f

Язык семиографии, как показывают нотные примеры, только частично отражает исполнительские нюансы, тем не менее, приведённые выше образцы нотации усуль до настоящего времени применяются в партитурах и в учебно-образовательной сфере.

С началом политических преобразований 1990-х годов в таджикской оркестровой культуре появились сложности, первоначально касающиеся репертуарной политики и, соответственно, перманентного сокращения аудито-

рии. В дальнейшем начались финансово-экономические проблемы. Не все инструменты первого состава ТОНИ звучат в настоящее время. Из хордофонов в современной партитуре остались только рубоб-прима, гиджак-альт, дутор-альт, дутор-бас и дутор-контрабас [84, с. 53]. К счастью изменения мало коснулись коллективов учебно-педагогической сферы, где почти все тесситурные разновидности щипковых хордофонов ТОНИ изучаются в рамках учебно-педагогического процесса.

Но большие, массовые оркестровые составы, функционирующие в сфере организованного любительства, перестали поддерживаться и стали распадаться на группы из 3-4 исполнителей, в которых смело вводились электрофоны, нехарактерные для национальной культуры (гитара-бас и синтезатор), и инструменты симфонического оркестра группы деревянных духовых (флейта, кларнет); струнных смычковых (скрипка, виолончель, контрабас); ударные (тарелка, малый барабан, бубен, литавры). Практически бесконфликтно в национальные составы вошли баян и аккордеон. Но, несмотря на значительные трансформации, таджикская инструментальная культура продолжает развиваться, не теряя своего колорита.

Оглядываясь на весь сложный исторический путь становления, функционирования и нынешнего развития ТОНИ, следует особо отметить его специфику. В конгломерате народных оркестров этот национальный состав имеет чёткое подразделение инструментальных групп и создаёт неповторимый тембр звучания благодаря миксту струнных-фрикционных (тесситурные разновидности гиджака), струнных щипковых (тесситурные разновидности дутора и рубоба) и струнных-ударных (реконструированный чанг). А когда к ним добавляются духовые (най, сурнай и кушнай), ударные мембранофоны (дойра и кушнагора), то возникает особенный ориентальный колорит, отличающий ТОНИ от всех других оркестровых составов (см. табл. 2-3).

Инструментальные группы ТОНИ



1. Аэрофоны

2. Ударные
Хордофоны3. Группа щипковых
хордофонов

4. Группа народных и академических ударных



5. Фрикционные хордофоны

Культурная глобализация породила распад народных оркестров на небольшие окупаемые, и даже прибыльные составы, руководителей которых привлекало не столько сохранение традиционной мультитембровости, сколько экономическая целесообразность. Многие академические музыканты негативно относятся к превращению культуры в прибыльную отрасль и вытеснение подлинно художественных полотен продуктом шоу бизнеса. Тем не менее, известные композиторы Таджикистана с большим желанием относятся к совместной работе с ТОНИ, продолжая и развивая национальные традиции народно-оркестрового музицирования. Одним из последних «брендов» развития репертуара ТОНИ стал жанр так называемой «оркестровой песни», популярной в Европе ещё с 19 века. Данный вид музыки в национальном преломлении прекрасно воспринимается любой аудиторией независимо от возраста и/или социального происхождения.

В 2008 году оркестр получил именной статус и стал называться «Оркестр народных инструментов имени Амона Хамдамова». Тем самым была дана оценка деятельности А. С. Хамдамова на посту главного дирижёра этого коллектива (1961-1978).

Таджикское ансамблево-оркестровое музицирование в процессе культурной глобализации. Культурная глобализация¹ – одно из неоднозначных направлений социального развития общества. Учёные-музыковеды с тревогой наблюдали за массовым распространением межнациональной, легко воспринимаемой субкультуры². Это направление, основанное на цифровых технологиях, созданных на сэмплах, паттернах и звуковых библиотеках для синтезаторов, стало вытеснять высокую (академическую) и традиционную культуру (фольклор), стандартизируя их многообразие.

Удивительно, что этот разрушительный для национальных культур процесс мало отражён в специализированных исследованиях западноевропейских учёных. В одной из последних защищённых диссертаций [105] подробно рассматривается и даже пропагандируется деятельность по коммерциализации народной музыки. Диссертантом отмечается, что в современных условиях от композитора требуется работа в межнациональных, востребованных шоу бизнесом культурных направлениях: «... в системе координат языковых особенностей Хидаша (современного венгерского композитора – *Б.Д.*) отметим обобщённо-фольклорную интонационность. При этом речь идёт не сколько об авторском претворении именно венгерского фольклора, сколько об обращении к народно-песенному тематизму разных народов, будь то обобщённо-восточные обороты (своего рода *ориентальный Восток* (! –

1. Культурная глобализация – исторический процесс развития и сближения национальных культур на базе общечеловеческих ценностей (подр. см. Приложение 1).

2. Очень болезненно к этому относятся в современном Китае, переживающим экономический и культурный подъём: «... засилие средств и форм пропаганды масскультуры беспокоит все китайское музыкальное сообщество... Люди привыкли к развлекательной и коммерческой музыке и без понимания отвергают национальное оркестровое творчество... Понятно, что, не имея реальной поддержки, народная оркестровая музыка вообще не может конкурировать с поп-культурой. Приходится признавать, что национальная музыка ныне находится в "маргинальной" позиции во многих странах мира» (106, с. 15).

Б.Д.), славянские интонации... В работе подчёркивается, что речь идёт не о детальной разработке и авторском переосмыслении фольклора Китая и Японии, а именно *об аллюзии на народный стиль, каким его может себе представить музыкант европейского происхождения*. Это своего рода "обобщённая Азия"...» [105, С. 20-21] (курсив наш – Б.Д.). Видимо поэтому в последние десятилетия Запад не породил ни одной выдающейся личности, даже примерно приближенной к Бела Бартоку и другим музыкальным этнографам. Западные европейские композиторы в основном занимаются «осовремениванием» музыки академических классиков и национального фольклора (*англ.* – music digest).

В тоже время заметно активизировались учёные стран Дальнего Востока. Некоторые из них, считая глобализацию негативным и даже тупиковым направлением музыкальной культуры, предлагают усилить работу с национальными фоноорудиями: «Освоение традиционных музыкальных инструментов в эпоху глобализации приобретает особую значимость, так как влияние западной культуры подавляет национальные достижения» [97, с. 16].

Однако, параллельно этим и другим противникам субкультурных проявлений, есть и другая группа учёных, которая видела в глобализации и позитивные черты. Они считают, что современные общенациональные направления развития культуры расширяют этнические границы и внедряют новые средства сохранения и передачи музыкальной информации: «Наступил период, когда возникла необходимость в осмыслении правильности выбора пути и преодоления разрыва между академической и компьютерной музыкой, налаживанием мостов между народной и академической педагогией» [71, с. 410]). Вхождение таджикского этноинструментализма в общемировой процесс культурной глобализации, инспирированной диджитальным продуктом научно-технической революции и внедрением цифровых технологий во все социально-экономические сферы, внесло свои коррективы в развитие национальной музыки.

В число основных приоритетов выдвинулись четыре основных направления развития традиционной культуры:

1. *Экономическая целесообразность*. Бóльшая часть музыковедов и исполнителей старшего поколения, воспитанная на бюджетном финансировании, отрицательно отнеслась к превращению музыкальной культуры в окупаемую и даже прибыльную отрасль.

2. *Массовое распространение электрофонов*¹. Широко рекламируемый музыкально-компьютерный софт привлекает предприимчивую молодёжь возможностью на первый взгляд легкого заработка и создания музыкальных композиций так называемого этно-электронного направления (или этно-техно, этно-транс, фольк-фьюжн и др.), не имея музыкального образования и даже без элементарных знаний нотной грамоты².

3. *Доминирующая роль ударной группы инструментов*. В это направлении традиционная таджикская музыка вписалась бесконфликтно, благодаря веками откристиллизированной дисциплине метро-ритмического сопровождения практически всех музыкальных композиций.

4. *Государственная политика руководства научными исследованиями, не ограничивающая тематику*. В результате таджикский этноинструментализм стал смело развиваться как вширь, так и вглубь без чьего-либо субъективного регламентирования.

Последнее направление инициировало массовую, часто необоснованную критику пройденного пути, которая коснулась ансамблево-оркестрового музицирования на реконструированных фоноорудиях, а также их унификации и академизации.

Ревизия началась с выступлений ведущего российского (советского) органиолога И.В. Мациевского, который отметил негативные составляющие в

1. Электрофоны – 5-й класс фоноорудий по структурной систематизации [137].

2. Это простейшая программа «Band-in-a-box», позволяющая создавать несложные аккомпанементы, и профессиональный «Cubase» фирмы *Steinberg*. Обе программы имеют интерфейс, понятный практикам-любителям, не владеющих даже основами музыкальной грамоты.

организации оркестрового музицирования на народных инструментах: «Унификация инструментария, исполнительской техники, строя, гармонии, оркестровки, типа партитуры, жанров, музыкальных форм, типов функционирования, музыкального образования и способов обучения и т. д. сегодня особенно активно поддерживается благодаря усилению и развитию бюрократии, типовых форм нормирования работы и основных ее акцентов, отчетности, оценочных стереотипов, вхождения в заранее заготовленные универсальные схемы, способы решения и вписывания в трафареты. *В эпоху своего рода бюрократической революции. Но как быть с искусством?»* [51, с. 27] (курсив наш – Б.Д.). Но в то же время учёный не отрицал уникальность и эффективность подобного оркестрового симбиоза в особых условиях государственности, считая это явление «... особым конгломератом мировой культуры» [51, с. 27].

Критика не обошла и деятельность мастера А. Петросянца, внёсшего значительный вклад в создании тесситурного семейства оркестровых народных инструментов Средней Азии в 1930-е годы. Ему стало вменяться искажение традиционного этноинструментария и однотипность оркестровых хордофонов: «...в процессе усовершенствования приняли участие, к примеру, такие одиозные фигуры, как армянин А. Петросянец и украинец С. Диденко, сконструировавшие оркестровые хордофоны для всех республик Средней Азии: "вам – такие, вам – такие, а вам – такие". В результате грифные хордофоны, составившие основу многих национальных оркестров, отличаются друг от друга только формой корпуса и материалом резонансной деки (дерево или кожа), а туркменский оркестр вообще позаимствовал группу гиджаков у узбекского» [24, С. 49-50].

Стал подвергаться критике и сам принцип хроматизации реконструированных народных инструментов. И если в период организации ТОНИ это считалось революционным прорывом, то в сфере современной музыкальной этнографии хроматизация стала считаться негативным проявлением: «... первое требование, предъявляемое к усовершенствованному инструменту – хро-

матический темперированный звукоряд. Каким бы ни был звукоряд традиционного инструмента <...> он непременно приводится в соответствие с европейским академическим стандартом» [24, с. 46].

Тем не менее, пока в музыковедческой среде велась полемика, касающаяся оценки советского периода развития таджикской музыки, практическое музицирование интенсивно формировалось согласно отмеченным выше принципам культурной глобализации (экономическая целесообразность, распространение электрофонов и доминирование ударных фоноорудий). Доступность к современным музыкальным наработкам благодаря СМИ и музыкально-цифровому продукту стимулировали появление массовых окупаемых и даже прибыльных инструментальных составов, включающих 3-4 артистов, использующих в своём арсенале звучание традиционных фоноорудий в цифровом обрамлении.

Группы с эффектными и часто нелепыми названиями возникали и исчезали десятками и сотнями, «на-плаву» оставались только коллективы, имеющие в составе музыкантов-профессионалов (см. табл. 2.4).

<i>Таблица 2.4</i>			
Современные группы, использующие традиционный инструментарий с компьютерными технологиями			
<i>Название коллектива</i>	<i>Дата создания</i>	<i>Руководитель</i>	<i>Этноинструментарий</i>
ВИА «Садои Сугд» Согдийского УК	2004	Анвар Касимов	Най, дутор, рубоб, тар, саз, канун, уд, танбур, таблак, дойра
Инструментальная группа «Садо» ГФТ	2012	Саидали Сангов	Дутор, дутор бас, рубоб, рубоб бадахшанский, саз, най, канун, тар, дойра
Инструментальная группа «Навои Аджам»	2015	Сироджиддин Джураев	Кахом, гиджак, най, танбур, сато, уд, дутор, рубоб, дойра

ВИА «Авесто»	1998	Джасур Халилов	Кахом, най, думбра, рубоб бадахшанский, сетор, саз, гиджак, танбур, сато, таблак, дойра, даф
ВИА «Ориё» КТР РТ	2008	Караматулло Мухаммадрофи	Най, думбра, рубоб, рубоб бадахшанский, саз, таблак, дойра
Инструментальная группа «Садои Худжанд»	2002	Акмал Ахмедов, Хайрулло Дадабоев	Карнай, сурнай, дойра
			и другие ¹

Их массовость и мобильность создавали конкуренцию дорогостоящим акустическим коллективам квалифицированных специалистов, а в чём-то даже превосходили его по звуковому результату. На фоне простейшего аккомпанемента из трёх и даже двух аккордов со световыми и лазерными эффектами, фейерверками, видео- и фотоэкспозициями на экране, необычными и даже гротескными костюмами, подтанцовкой с элементами театрализации, национальные мелодии и наигрыши в исполнении на традиционном фоноинструментарии имели востребованность у молодёжного слушателя. Немногочисленные музыковедческие исследования этого музыкального направления справедливо отмечали их сходство с синкретическим искусством и высказывали предположение о развитии национальной традиции, но уже на более высоком уровне и с использованием новейших научных разработок (подр. см.: [70; 112]).

Имеющийся стандарт GM из 128 образцов, заложенный в банк любого компьютерного музыкального устройства [135], позволял с успехом создавать как солирующие, так и ансамблевые музыкальные композиции с минимальным ущербом для тембра (см. табл. 2.5).

¹ Обращает на себя внимание, что практически во всех коллективах присутствуют щипковые хордофоны *датор* и *рубоб*, а также мембранофон *дойра*.

Таблица 2.5

**Инструменты General MIDI,
применяемые в национальных аранжировках**

<i>№ стандарта MIDI</i>	<i>Инструмент GM</i>	<i>Этнический аналог</i>
16	Dulcimer	Чанг
41	Violin	Сато, гиджак
76	Pan flute	Най
80	Ocarina	Тутак
106	Banjo	Дутор, танбур
107	Shamisen	Канун
110	Bagpipe	Сурнай
118	Melodic Drum	Дойра

Начались первые, пока ещё робкие попытки создания сэмплов звучания этнических фоноорудий, выходящих за пределы списка этой таблицы. В ряде случаев синтезированный тембр был практически неотличим от акустических аналогов. Параллельно изобретались сэмплы электронной музыки, звучания которых не имело аналогов в акустическом инструментарии. На место главного помощника современного композитора сегодня вышел многофункциональный синтезатор, потеснивший фортепиано в качестве клавира, а вместо коллектива музыкантов для апробации – собственная студия звукозаписи. В такой обстановке автор даже средней квалификации получал возможность создания востребованных композиций и прослушивания своих сочинений без привлечения дорогостоящих профессиональных хоров и оркестров.

Примеры из современной практики этномузицирования показывают, что на первый сценический план выходит экономически окупаемый и даже прибыльный солист (вокалист и/или инструменталист), выступающий под так называемую «минусовку» – электронный аккомпанемент. В акустических аккомпанирующих составах остались наиболее эффектные в звуковом и ви-

зуальном отношении фоноорудия, чаще всего это – ударные (дойра) и струнные со звукоснимателем или микрофоном: рубоб бадахшанский, дутор бас, канун, гиджак, сато и др. (см. фото 2.11).



Фото 2.11. Ансамбль народных инструментов Душанбинского колледжа искусств им. А.Бобокулова. Рук. – преп. Шарифов Х.О. Скриншот видеоклипа, 2021 г.

Традиционные аэрофоны пока привязаны к микрофону, но развитие технологий позволяет рассчитывать на модернизацию и этой инструментальной группы.

Новый вид массовой субкультуры уже внедрил в национальную этносферу значительный пласт электронной (компьютерной) музыки, сохраняя и развивая традиционный инструментализм на новом уровне (подр.см.: [35]). На одном уровне с этнической музыкой субкультурного направления стали возникать группы высокопрофессиональных музыкантов, которые довольно успешно играли на этнографических образцах традиционных инструментов в манере, близкой к аутентичному звучанию. Это – одно из элитарных направлений культурной глобализации, доступных академическим музыкантам, которые отражают, а точнее, пропагандируют свой взгляд на глубинные корни этномузицирования, имеющих перспективу.

В Таджикистане этим с успехом занимаются творческие группы, как независимые, так и учебные, которые за короткое время завоевали успех в мировой музыкальной культуре. К ним смело можно отнести учебные кол-

лективы Душанбинского колледжа искусств им. А. Бобокулова и Таджикской национальной консерватории им. Т. Сатторова.

В этом направлении работает студенческий ансамбль «Навруз» (най, рубоб, дутор, дойра и др.) и традиционный ансамбль «Дойра» (Дойра, дутор и аккордеон), руководитель Раджаб Ашуров, из Согдийской области, кишлак Гусар (см. фото 2.12 и 2.13).

Исследования творчества этих групп пока ведутся в виде накопления эмпирического материала. Его научное осмысление находится в начале пути и имеет тенденцию к положительной оценке многих проявлений культурной глобализации.

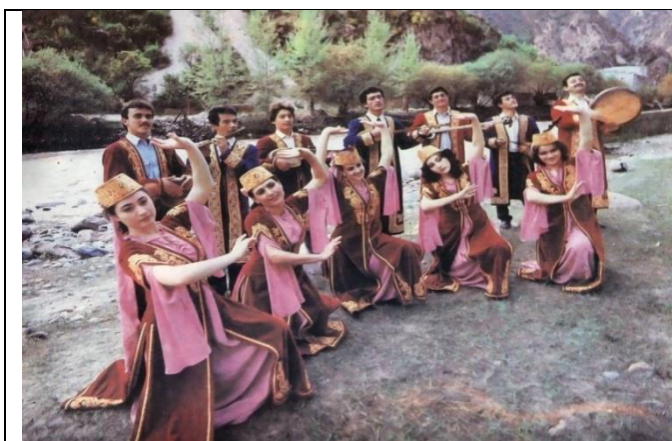


Фото 2.12. Студенческий ансамбль «Навруз» Таджикского национального университета



Фото 2.13. Традиционный ансамбль «Дойра» (дойра, дутор и аккордеон). Согдийская область Таджикистана, кишлак Гусар

Подводя итоги второй главы отметим следующее:

1. Любая национальная музыкальная ансамблево-инструментальная культура – сложная система. Она развивает и изменяет происходящее, убирая

искусственные и ускоренные методики, сохраняя только те, которые вписываются веками выкристаллизованную культурную гармонию. Диффузия (временами насильственная) сильных культур – монодийной, многоголосной и цифровой, породило в XX веке появление ТОНИ и его многочисленных аналогов, XXI век выдвинул ансамбли нового направления, выросших на слиянии традиции и межнациональной диджитальной субкультуры.

2. В конгломерате народных оркестров бывшего СССР ТОНИ имеет чёткое подразделение инструментальных групп и создаёт неповторимый тембр звучания благодаря миксту фрикционных, плекторных и ударных хордофонов с аэрофонами и мембранофонами. Известные композиторы Таджикистана с большим желанием относятся к совместной работе с ТОНИ, продолжая и развивая национальные традиции народно-оркестрового музицирования.

3. Диффузия таджикского этноинструментализма не только с советским, постсоветским и общемировым процессом культурной глобализации, а также внедрением цифровых технологий во все социально-экономические и культурные сферы, породило массовый распад народных оркестров на небольшие группы, широко востребованные современным этносом.

4. Данный процесс перехода коллективного инструментального музицирования от небольших ансамблей к оркестру и возврат к малым составам в какой-то степени отражает диалектическое развитие музыкальной культуры в философском контексте.

ГЛАВА 3. АКАДЕМИЗАЦИЯ РУБОБА И ДУТОРА

Развитая монодия, характерная для таджикской музыкальной культуры, обусловлена бытованием традиционного сольного и ансамблево-инструментального музицирования. Появление оркестра таджикских народных инструментов (ТОНИ), организованного по принципу оркестра русских народных инструментов «андреевского типа» (ОРНИ), потребовало освоения многоголосной фактуры, хроматизации диатонического этноинструментария и перехода от импровизации к партитуре и дисциплине игры выписанных партий. Подробный анализ всех инструментов ТОНИ – довольно объёмная задача, поэтому в представленной диссертации рассматриваются только *дуртор* и *рубоб* – два традиционных фоноорудия, входящих в оркестровую группу щипковых хордофонов. В данной главе инструменты рассматриваются в исторической проекции с позиций академической реконструкции и исполнительства.

3.1. Реконструкция таджикского рубоба

Рубоб – щипковый хордофон, входящий в группу основных мелодических инструментов ТОНИ. По структурному классификатору рубоб относится к чашечным шейковым лютням, звук извлекается плектром (медиатором), индекс – 321.321-6 [78, с. 253].

Этимология¹ и генезис² рубоба

В музыковедческой литературе инструмент известен под различными написаниями (рубоб, рубаб, рабоб), в диссертации применяется название «Рубоб», бытующее в традиционной и академической музыкальной культуре

1. *Этимология* в представленной диссертации трактуется как «основное значение слова, само происхождение слова» [127].

2. В диссертации термин *генезис* (от греч. – genesis) применяется в контексте происхождения, истории зарождения и становления музыкального инструмента (подр. см.: [18].

Таджикистана и зафиксированное в «Музыкальной энциклопедии» [67, С. 741-742].

Инструмент имеет среднеазиатский генезис и объединяет группу хордофонов весьма с разнообразной конструкцией. Из них в современной таджикской музыкальной культуре наиболее распространены кашгарский рубоб [*rubobi qoshghari*], памирский рубоб [*rubobi pomiri*] и афганский/бадахшанский рубоб [*rubobi afghoni*]. Это разные по форме, количеству и качеству струн и тембру инструменты с единым принципом звукоизвлечения – плекторным.

Рубоб кашгарский получил своё название по одному из регионов бывшего Восточного Туркестана – Кашгара, ныне относящегося к Синьцзян-Уйгурскому автономному району Китая. Одно из ранних документальных свидетельств бытования инструмента нами найдено в «Путевых записках» члена Российского Географического Общества Н.Л. Зеланда. Учёный подробно перечисляет десять кашгарских музыкальных инструментов (не считая ударных), которых зафиксировал в 1870-е годы: «... число музыкальных инструментов в Кашгарии довольно значительно: 1) *дютар* (дудор – Б.Д.) есть лютня в виде полугруши с двумя витыми струнами. <...> 5) *рабоб* (у индусов сарчи) – шестиструнная лютня. <...> Кроме того, употребляют барабаны» [117].

Н. Зеланд, по первой профессии врач, описывает инструменты довольно субъективно, с рядом неточностей, но благодаря фотографу экспедиции Э. Чапману до нас дошли несколько уникальных фотоснимков рубоба и исполнителей на нём. На одном из них изображены три яркендских дервиша. В руках среднего можно разглядеть хордофон с основным признаком кашгарского рубоба – двумя характерными выступами, направленными к резонатору. Как видно из снимка, инструмент с 1873 года и до нашего времени практически не претерпел изменений (см. фото 3.1).

Кашгарский рубоб был завезён в Таджикистан, вероятно, ещё в древние времена караванами по маршруту, служившего отправной точкой северного

отрезка Великого Шелкового пути (ныне – Памирский маршрут трансатлантической сети международных дорог [26, С. 5-9]).



Фото 3.1. Э.Чапман. Дервиши. В центре дервиш с кашгарским рубобом. Яркенд. 1873 [117].

Не вдаваясь в подробности отметим, что странствующие дервиши, сопровождающие караваны, были активными проводниками не только религиозных канонов, но и игры на инструментах: «... в число религиозных ритуалов дервишей входят чтение молитв, сопровождающееся киванием головы или качанием тела, а также «сама»¹ – обряд, включающий пение песен, танцы и *игру на музыкальных инструментах*» (курсив наш – Б.Д.) [113].

Вполне возможно, что кашгарский рубоб с символическими рогами на грифе перед резонатором² стал музыкальным инструментом таджикского народа благодаря деятельности дервишей (см. фото 3.2).

1. Неточное название. Надо «само».

2. Рог – исламский признак силы, победы и успеха.

Сегодня кашгарский рубоб бытует как в традиционном ансамбле, так и в ТОНИ. Он сохранил статус мелодического инструмента и, благодаря особому тембру, доминирует в камерных составах – вокал, кашгарский рубоб, дойра и др. Несмотря на своё бытование и обретения статуса ведущего мелодического инструмента именно в *таджикской* культуре до сих пор сохранено имя его происхождения – *кашгарский*, видимо, как знак уважения к соседям.



Фото 3.2 Зарисовка камлания кашгарских дервишей с применением струнных и духовых инструментов: «Дервиши – нищенствующие музыканты в Кашгаре. 1870-е» [117].

При включении кашгарского рубоба в состав ТОНИ его конструкция не претерпела никаких изменений даже в тесситурных видах, за исключением хроматизации. Традиционный инструмент имеет пять струн, из которых первая и вторая – металлические двойные (парные) настраиваются в унисон, третья – жильная (капроновая). Каждая пара состоит из двух струн одинако-

вой толщины, настроенных в унисон. Благодаря этому тембр кашгарского рубоба яркий и звонкий.

Рубоб памирский имеет локальное распространение, чаще всего встречается, как видно из названия, в высокогорном Памире. Традиционно относится к числу «райских» фоноорудий (термин Ф. Кароматова). О его происхождении бытуют многочисленные легенды и сказания, одна из которых указывает на божественное происхождение инструмента: «... архангел Джабраил, выточив чашу из райского дерева туби, натянул на нее шкуру лошади, а струны сделал из оленьих кишок. Так был создан рубоб. Когда Джабраил заиграл на нём, издаваемые прекрасные звуки вдохнули душу в глину, из которой возник человек. Пробудившись, человек взял этот райский инструмент. С тех пор традиция его изготовления неизменна на протяжении тысячелетий» [122].

Рубоб памирский применяется при пении изустных циклических полотен «Фалака-Мадхия» – ведущем жанре профессиональной традиционной памирской музыки, где является обязательным аккомпанирующим инструментом. Его функция – бурдонирование с выделением ладовых устоев.

Рубоб афганский также известен под названием *рубоб бадахшанский* (rubobi badakhshoni). Двойное название имеет, по всей вероятности, из-за распространения в Бадахшане, разделённого в 1868 году на две части: афганский Бадахшан и таджикский Бадахшан [109], где и бытует под двумя названиями. Отличие заключается только в том, что таджикский Бадахшан, расположенный по правому берегу реки Пяндж (Таджикская часть), в настоящее время является своеобразным «заповедником» аутентичной музыкальной культуры [7, С. 33-40]. Бадахшанский вид *рубоба* распространён на всей территории Таджикистана. Его своеобразный бархатный тембр открывает ему путь во все виды ансамблевого музицирования, от традиционного до диджитального, профессионального концертного или любительского досугового.

Как уже упоминалось выше, государственная культурная политика СССР была направлена на унификацию народно-оркестрового музицирова-

ния в республиках Средней Азии по образу и подобию ОНИ великорусского типа. При данном подходе упрощалась централизация руководства, единым становилось методическое обеспечение пособиями по игре на оркестровых инструментах, облегчалось обучение региональных студентов в центральных музыкальных вузах Москвы и Ленинграда (подр. см.: [138]).

Подобная стандартизация подвергалась значительной критике из-за появления однотипных оркестров народных инструментов (ОНИ), которые отличались друг от друга только названиями. Всё чаще звучали замечания по поводу организации этого процесса, связанного со спецификой устройства многонационального государства, каким были СССР и его приемник Россия: «Важнейшей среди них была задача укрепления единства государства (в т. ч. включающей многие разноликие регионы и этносы империи) за счет создания общегосударственных (общенародных: народ в этом смысле – все население страны; все едины в едином типе культуры; у всех один общий язык, один общий музыкальный язык и формы его выражения), сфер и проявлений искусства. Консолидировать разрозненные группы одним образом мысли и выражения, интегрировать их искусством как формой единого самовыражения, единого строя становится важной задачей культурной политики в формировании сильного государства» [51, с. 26].

Действительно, в начале организации ТОНИ создавались практически новые инструменты, объединяемые в тесситурные группы, больше удобные для копирования наработок ОРНИ. Но в процессе многолетней апробации стал намечаться возврат к традиционному инструментарию. Так, бадахшанский рубоб сохранил аутентичную конструкцию без оркестровых вариантов (хотя и был хроматизирован), а на основе кашгарского рубоба сначала были созданы рубоб-прима, рубоб меццо-сопрановый, рубоб альтовый, но в настоящее время в ТОНИ остался только кашгарский рубоб-прима. Вместе с другими хордофонами (гиджак-альт, дутор-альт, дутор-бас, дутор-контрабас) он и в настоящее время входит в современную партитуру ТОНИ (подр. см.: [84, с. 53]).

Не касаясь подробностей организации ОНИ других национальных образований СССР отметим, что таджикский ОНИ в середине XX века был близок по своему составу узбекскому ОНИ возможно потому, что большая часть оркестрантов первоначально играла на реконструированных инструментах А. Петросянца, который жил и работал в Ташкенте [61]. Эти и другие примеры унификации не только инструментария, но и общей культуры, неоднократно подвергались справедливой критике со стороны этнофоров и представителей движения этнического возрождения и этнической экологии: «Выступая против этнической унификации оно (движение «этнического возрождения» – *Б.Д.*) справедливо ратует за всестороннее развитие наций, за сохранение их самобытного искусства, за интеграцию на базе дифференциации» [92, с. 2].

Эти и другие высказывания учёных как нельзя лучше подтверждают интерес к рубобу, не угасающий и в настоящее время.

Эргономика игры на рубобе

В данном разделе «эргономика» («эргономия») трактуется как термин одноименной научной дисциплины, изучающей взаимодействие артиста-исполнителя и его музыкального инструмента с целью оптимизации исполнительского процесса (подр. см. [134]). Дополним только, что в терминологический комплекс эргономики входят общая и традиционная постановка, исполнительские позиции, часто связанные с аппликатурными решениями, а также все характерные методы, способствующие удобству игры на инструменте («исполнительский комфорт») для наиболее полного раскрытия художественного образа исполняемого произведения.

Игровая традиционная постановка при игре на рубобе, как и многих среднеазиатских щипковых хордофонов основана на формуле взаимодействия «исполнитель-инструмент» в положении стоя. Ниже рассматривается сравнительная таблица эргономики таджикского рубоба и азербайджанского тара близких по постановочным характеристикам (см. табл. 3.1)

Взаимодействие «исполнитель-инструмент» в положении стоя



*Илл. 1. Таджикский рубоб.
Традиционная постанова при игре стоя
(2019)*



*Илл. 2. Азербайджанский тар.
Традиционная постанова при игре
стоя (1980) [128]*

На илл. 1 табл. 3.1 при игре на рубобе в положении стоя эргономика «исполнитель-инструмент» полностью соответствует традиции: упор на правый локтевой сустав, слегка приподнятый гриф, легкий прижим инструмента к груди, – в то время как во время игры тело, плечи и руки остаются свободными.

На илл. 2 табл. 3.1 приведена в чём-то уникальная, высокая игровая позиция при игре на таре знаменитого азербайджанского артиста Рамиза Кулиева, где инструмент имеет опору на ключичную, грудную и плечевую область правой руки со сдвигом к середине корпуса. Высокое положение инструмента продиктовано национальной эргономической традицией «исполнитель-инструмент», удобством игры и свободой всего исполнительского аппарата.

Векторы основных нагрузок отмечены на рисунке 3.1 (см. рис. 3.1).

Векторы нагрузок на таджикском (кашгарском) рубобе при игре в положении стоя:



Примечание:

1. Вектор основной нагрузки "А" ~ 60%, компенсируется прижимом деки резонатора к груди и поддержкой снизу;
2. Вектор нагрузки "В" на кисть левой руки ~ 30%, компенсируется поддержкой ладони левой руки;
3. Вектор нагрузки "С" вправо от исполнителя ~

10%, компенсируется локтевым суставом правой руки и, частично, кистью левой руки.

Отметим, что для игры на инструменте в этом положении требуется длительная подготовка, которая в таджикской традиционной педагогике устод-шогирд (*тадж.* – «учитель-ученик») имеет несколько авторских методик. Однако, при игре в оркестре нотной партии с многочасовыми репетициями допустима эргономика «исполнитель-инструмент» в позиции сидя, с различным положением ног.

Обращает на себя внимание, что при закидывании правой ноги на левую, правое бедро приподнимается, благодаря чему расширяется площадь опоры и возникает относительная устойчивость инструмента без необходимости значительного подъема грифа вверх.

Подобная постановочная эргономика практикуется у многих исполнителей независимо от этнического происхождения ног (см. табл. 3.2).

Исполнители на банджо (илл. 1 табл. 3.2) закидывают правую ногу на левую, получая опору и необходимую свободу для рук. Несколько неестественный подъем грифа, возможно, был вызван не столько исполнительской

необходимостью, сколько требованиями фотографа (гриф инструмента выходил за кадр вправо, что нарушало пропорции снимка).

Положение ног при игре сидя		<i>Таблица 3.2</i>
		
<p><i>Илл. 1. Ансамблевая игра на банджо. Постановка ног при игре сидя</i></p>	<p><i>Илл. 2. Ансамблевая игра на рубоб-приме. Композитная постановка ног при игре сидя</i></p>	<p><i>Илл. 3. Ансамблевая игра на казахской домбре. Постановка ног при игре сидя</i></p>

Казахские домбристы из оркестра им. Курмангазы (илл. 3, табл. 3.2) не просто закидывают правую ногу, но даже утрируют это.

Длительная игра с закинутой правой ногой часто утомляет исполнителей (нарушается кровообращение, и нога «затекает»), поэтому в качестве дополнительного атрибута, не связанного с улучшением или изменением акустических параметров инструмента, всё чаще применяются специальные подставки (см. илл. 3, табл 3.2, артист ТОНИ справа). Благодаря этому исполнители могут больше внимания уделять художественному образу, а не физиологическим проблемам.

Качественная игра на инструменте в первую очередь включает в себя управление звуком. Традиционные эргономические условия «исполнитель-инструмент» направлены на ровную динамику во всём диапазоне инструмента, а также на «сглаживание» переходов с одной струны на другую и/или при смене позиции на грифе. При этом исполнитель ориентируется на свой слух,

усиливая или уменьшая давление на звучащую струну. Акустические замеры с применением технических средств иллюстрируют зонную слуховую специфику – этот интереснейший феномен исполнительства.

На схеме 3.1 приведены графические иллюстрации звучания гаммы *D-dur*. Исполнителю на рубобе было дано задание сыграть гаммообразную последовательность ровным звуком без *crescendo* и *diminuendo* с максимальной (см. 1. Max) и минимальной (см. 2. Min) громкостью (см. схему 3.1).



Слуховое восприятие звучания отметило чёткое выполнение задания, последовательность в обоих случаях звучала ровно без динамических всплесков. Общий динамический диапазон рубоба отмечен в секторе 40 - 70 дб. По сравнению с динамикой симфонического оркестра это примерно *ppp - tr.*

И если слуховое восприятие отметило ровность звучания, то акустические замеры, выполненные диссертантом с применением доступных опций программы «Adobe Audition», показали следующее:

1. При игре гаммы *D-dur tremolo* минимальной громкостью динамическая шкала относительно сглажена и располагается в секторе 40 - 50 дБ (*ppp* - *pp*), переход с одной струны на другую и смена позиций малозаметны. Динамические всплески отмечаются при игре звуков «а», «с_{is}», «fis₁» и «а₁».

2. При игре гаммы *D-dur tremolo* максимальной громкостью динамические скачки заметны при переходе со второй струны на первую и достигает максимума 70 дБ (*mp*) на звуках «Е», «C_{is2}» и «D₂».

Схема 3.1 показывает значительные расхождения слухового восприятия с данными акустических опций программы «Adobe Audition». Это иллюстрирует сложнейшее взаимодействие природы слухового восприятия с исполнительским искусством, где эргономика «исполнитель - инструмент» требует отдельного исследования, выходящего за границы задач представленной диссертации.

Применение цифровых технологий в процессе музицирования не всегда приводит к положительным результатам. Так, попытка применения компьютерной конвертации Wave – MIDI для помощи в работе по расшифровке полевых записей пока заканчивается неудачей.

В процессе данной работы диссертантом была проведена компьютерная конвертация аналоговой записи наигрыша «Гулрез» в цифровую с нотным интерфейсом при помощи программы «Amazing MXF» (см. нотный пример 3.1, строка 1).

Как показывает нотный пример 3.1 (см. строку 1) результат конвертации выглядит практически нотным кластером из-за специфического призвука плектра (медиатора), придающего звучанию струн особый тембр.

Для слушателей этот призвук – необходимая национальная особенность инструмента. Однако программа-конвертер «Amazing MXF», как и другой аналогичный компьютерный продукт, не смог выделить полезный сигнал из общего звучания, и восприняла призвук медиатора как помехи. От всего этого свободно слуховое восприятие, легко дифференцирующее любые

сигналы. Данная конвертация – один из вариантов цифровой расшифровки (нотации) народной мелодии, пока делающей свои первые шаги.

Нотный пример 3.1

**Фрагмент нотного интерфейса
наигрыша «Гулрез» в исполнении на рубобе после конвертации
(строка 1) и в слуховой расшифровке (строка 2):**

The image displays two musical staves. The top staff, labeled 'строка 1', shows a highly complex digital transcription of a Rubab piece. It features a 4/4 time signature and is filled with dense, multi-measure rests and numerous accidentals, with many notes appearing as black dots. The bottom staff, labeled 'строка 2', shows a much simpler audio transcription of the same piece. It also has a 4/4 time signature and consists of a few clear, spaced-out notes. A tempo marking '♩ = 84' is placed between the two staves.

Пример показывает неудачный вариант расшифровки, поэтому в настоящее время слуховая расшифровка наигрышей на рубобе (даже схематичная) пока остаётся основной и привычной для академической сферы.

Материал данного раздела является одной из первых попыток эргономического анализа игры на таджикском рубобе с применением инструментально-диджитальных средств и отражает некоторые направления работы национальной этноорганологии.

3.2. Тесситурные разновидности таджикского дутора

Дутор – традиционный щипковый хордофон, входящий в основную группу солирующих и аккомпанирующих инструментов ТОНИ. Согласно систематике Хорнбостеля-Закса, относится к классу хордофонов, индекс – 321.3-5 [78, с. 252].

Этимология и генезис дутора

Название музыкального инструмента «дутор» соответствует языку оригинала, принятому в Таджикистане, Узбекистане, Иране и Афганистане. В

Туркмении бытует название «дутар». В Таджикистане «датор» с коротким грифом может иметь название «думбра»¹. Несмотря на древность происхождения и длительный путь развития, название инструмента сохранило свою первоначальную форму, состоящую из двух простых таджикско-персидских слова «ду» (دو – «два») и «тор» (تار – «струна») (подр. см.: [83, с.428-429]). В свободном переводе инициирована его характерная особенность – «музыкальный инструмент, имеющий две струны».

В представленном разделе диссертационного исследования инструмент рассматривается в контексте традиционной и академической культуры Таджикистана со следующими параметрами: «... состоит из корпуса грушевидной формы (выдолбленного из тутового дерева или склеенного из 9 дощечек), переходящего непосредственно в длинную шейку с грифом, с 13-14 надвязными ладами (в основном с хроматическим звукорядом). Имеет 2 струны (шелковые или кишечные). Головка дутара и дека иногда инкрустируются костью или перламутром. Звук слабый, нежный. Более простой вид дутара, распространенный в горных районах Таджикистана, не имеет фиксированных ладов» [114].

В Таджикистане бытуют даторы, которые могут значительно отличаться от этого описания, так как народные инструменты не имеют общепринятого стандарта. Каждый мастер делает инструмент по-своему, используя любые композитные материалы: корпус-резонатор может изготавливаться из цельного куска дерева методом долбления из тутовника, гриф из урюка, а дека из ореха, но допустимо весь инструмент изготавливать из тутовника. В настоящее время встречаются корпуса даторов, склеенные из двух, из четырех, а некоторых из десяти – двенадцати пластин-клёпок [72, с. 71].

Настройка струн – по квартам, иногда по квинтам. Размеры колеблются от 750 мм (памирский датор) до 1200-1300 мм (таджикский, узбекский и ки-

1. Подробному описанию датора посвящено исследование С. Худойбердиева [104], где последовательно рассматриваются все его известные разновидности, включающие безладковые и ладковые конструкции, аппликатурные позиции в традиционном исполнительстве и их влияние на становление репертуара.

тайский). Звукоизвлечение пальцевое: по всем струнам указательным и/или большим пальцами (бряцание), возможна игра пальцем по одной струне.

Традиционный дутор. Дутор, как уже отмечалось выше, является популярным инструментом в Таджикистане. Этнофоры предпочитают импровизационную игру на дуторе, передающуюся от учителя к ученику методом *устод-шогирд*. В академической сфере партия традиционного дутора нотируется в скрипичном ключе октавой выше его звучания. По написанию первая струна – «d¹», вторая струна – «а», по звучанию – октавой ниже. Полный диапазон по написанию от «а» до «а²», а по звучанию – октавой ниже (см. табл. 3.3).

Строй традиционного дутора		<i>Таблица 3.3</i>
<p><i>Дутор традиционный</i></p>  <p><i>Строй по написанию (по звучанию октавой ниже)</i></p>	<p><i>Дутор традиционный</i></p>  <p><i>Диапазон по написанию (по звучанию октавой ниже)</i></p>	

Современный концертный дутор близок по конструкции к традиционному, но отличается более тщательной выработкой деталей: корпус-резонатор грушевидной формы также собран из десяти-двенадцати клепок, сверху на корпус приклеивается дека (в середине деки находится голосник – круглое отверстие). Над декой, ближе к грифу, установлен панцирь, который предохраняет корпус от царапин в процессе игры. В нижней части корпуса расположены две кнопки (шпильки) для закрепления струн. На деке устанавливается подставка с двумя прорезями для струн. Подставка располагается ровно посередине натянутых струн (см. фото 3.3).



*Фото 3.3. Дутор традиционный.
На фото – Джураев Сироджиддин – музыкальный
руководитель ансамбля «Шашмаком» Комитета
по телевидению и радиовещанию при правительстве
Республики Таджикистан*

Гриф из цельного куска дерева прикрепляется к верхней части корпуса, особое внимание уделяется металлическим ладам, которые изготавливают из твердого, прочного дерева или панциря животного происхождения. Лады тщательно шлифуются сверху и по краям, чтобы не мешать движению пальцев руки. На грифе размещается от 20 до 24 ладов.

Головка (верхняя часть грифа) служит для закрепления колков и натяжки на них струн. На месте соединения головки с грифом размещен верхний порожек с двумя углублениями для струн. Струны наматываются поворотами колка на валик [14, с. 7].

На дуторе, как уже упоминалось выше, играют приёмом бряцания по всем струнам одновременно указательным и большим пальцами правой руки вниз или вверх. Возможно и игра пальцами по первой струне.

В академической сфере для обозначения штрихов была разработана следующая система сокращений (см. табл. 3.4).

<i>Таблица 3.4</i>	
Обозначение штрихов при игре на дуторе:	
<i>Название штриха</i>	<i>Обозначение</i>
Игра кистью по всем струнам одновременно	К
Игра указательным пальцем	У
Игра большим пальцем	Б
Удар кистью или пальцами вниз	V
Удар кистью или пальцами вверх	Λ

Вторая струна чаще всего остается открытой и служит органичным пунктом (бурдоном), сопровождающим традиционную мелодию, исполняемую на первой струне (см. нотный пример 3.2).

Нотный пример 3.2

Традиционный наигрыш на дуторе «Наво ва ракс» (фрагмент):

[45, с. 36]

Как видно из примера, первая струна задействована как мелодическая, а вторая – как бурдон, но в некоторых авторских композициях встречается мелодизация и второй струны.

Место инструмента в традиционных ансамблях – соло и аккомпанемент, в академических составах чаще всего применяется как солирующий для цитирования народных мелодий.

По аналогии с домрово-балалаечным составом ОРНИ андреевского типа было создано семейство тесситурных разновидностей дутора – прима, се-

кунда, альт, тенор, бас и контрабас, которые вошли в состав ТОНИ. Первоначально применялись все перечисленные инструменты, но в процессе апробации из партитуры были исключены дуторы прима, секунда и тенор. Прима и секунда ныне встречается только в учебных партитурах. Фактурная организация партии этих инструментов повторяет ОРНИ как составом, так и репертуаром: дутор-прима, как правило, ведёт мелодическую партию и оркестровую педаль, реже, метроритмическую поддержку партии альта; секунда и альт – ритм и, реже, мелодию и педаль; бас и контрабас в оркестре ведут партию в полном соответствии со своим названием (см. нотный пример 3.3).

Нотный пример 3.3

«Ах вы сени, мои сени» (фрагмент).

Группа оркестровых дуторов в учебной партитуре:

Инструментовка А. Левиева

[46, с. 12-13]

Allegretto

Дутор прима
Дутор секунда
Дутор альт
Дутор бас
Дутор к-бас

mf *f* *mf* *f* *mf* *f*

В представленном фрагменте вариаций на тему русской народной песни «Ах вы сени» дутор-прима ведёт основную мелодическую линию, имити-

руя звучание балалайки примы, а в такте 5 переходят на аккомпанемент. Дутор-бас и контрабас первоначально исполняют басовую партию, а со второй половины такта 5 начинают вести основную тему в низком регистре в соответствии с требованием вариации. Дутор-секунда выполняет функцию ритмического аккомпанемента, а дутор-альт со второй половины 5-го такта переходит от аккомпанемента к поддержке основной темы в среднем регистре.

В процессе развития и накопления репертуара в профессиональных составах из партитуры были исключены дутор-прима и дутор-секунда. Остались только наиболее употребляемые тесситурные разновидности: альт, бас и контрабас (см. нотный пример 3.4).

Нотный пример 3.4

«ЛАБ ЧУ КАНД».
Таджикская народная мелодия
(фрагмент партитуры ТОНИ)

Обработка Т.Сатторова
Инструментовка М.Давлатова
[142]

Allegretto

Дутор
альт

Дутор
бас

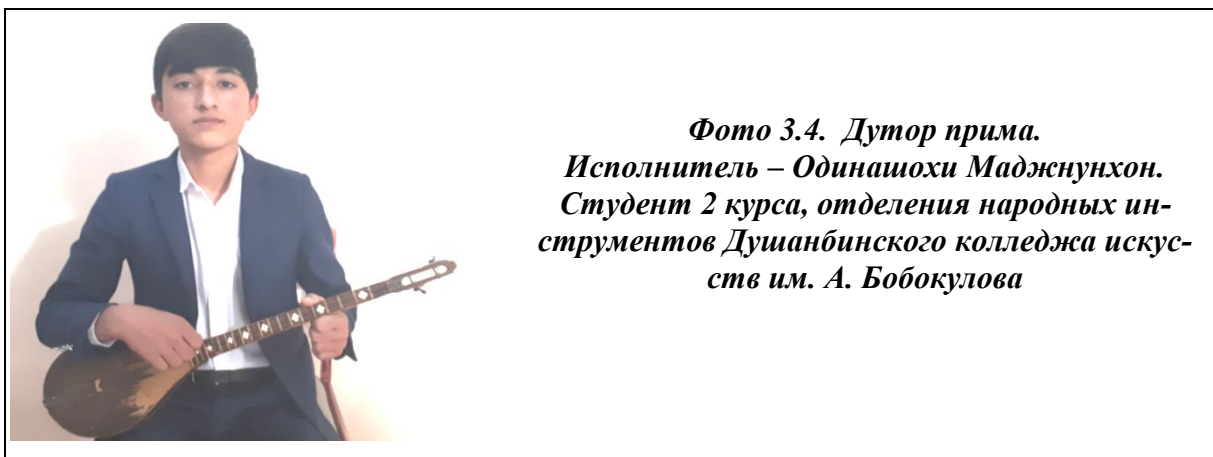
Дутор
к-бас

Как показывает фрагмент обработки таджикской народной песни «Лаб чу канд» фактура исполняемых партий довольно значительно отличается от

предыдущего примера вариаций на русскую народную тему и представляет собой симбиоз устной национальной традиции с академическим симфонизмом. В представленном примере партия дутора-альта буквально цитирует традиционный наигрыш (мелодия с бурдоном), а партия дуторов бас и контрабас близка к оркестровой фактуре виолончели и контрабаса в симфоническом оркестре (контрапункт).

Остальные разновидности дутора в настоящее время представляют интерес с учебно-исторических позиций и изучаются в образовательных учреждениях Таджикистана по дисциплине «Таърихи навозандаги дар созҳои халки» («История исполнительства на народных инструментах») [84]. Ниже рассматриваются их органонологические признаки.


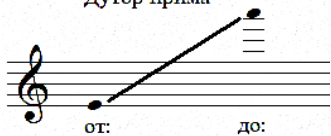

Дутор прима. Ансамблево-оркестровая реконструкция инструмента – дутор прима, – имеет все органонологические характеристики пропорционально уменьшенного традиционного дутора (см. фото 3.4).



Самый высокий по звучанию представитель дуторного семейства.

Нотируется в скрипичном ключе. Две жильные (капроновые) струны инструмента настраивают в кварту. Первая струна a^1 , вторая струна e^1 . Полный объем звучания, от e^1 до a^3 . «Рабочий» диапазон звучания от e^1 до f^3 (fis^3) (см. табл. 3.5).

Строй дутора примы

<p style="text-align: center;"><i>Дутор прима</i></p>  <p style="text-align: center;"><i>Строй по написанию и звучанию</i></p>	<p style="text-align: center;">Дутор прима</p>  <p style="text-align: center;"><i>Диапазон по написанию и звучанию</i></p>
 <p style="text-align: center;"><i>Наиболее употребительный диапазон по написанию и звучанию</i></p>	

Несмотря на небольшие размеры имеет яркое, звонкое звучание, не имеющего аналогов в семействе подобных фоноорудий.

В настоящее время дутор-прима редко используется в оркестре и в основном применяется как солирующий в учебном процессе. Это – реконструированный инструмент, изначально предназначенный для ансамблево-оркестрового музицирования. Специального репертуара у дутора примы нет, поэтому в образовательном процессе используют переложения произведений, написанных для других инструментов (часто – для русской балалайки).

Фактурная организация его репертуара, как правило, мелодия с бурдонном, но встречаются примеры с мелодически развитым бурдоном в сочетании с оборотами, присущими монодийному многоголосию (см. нотный пример 3.5).

Нотный пример 3.5

«Кахдарави» [45, с. 13]



Дутор секунда. Дутор секунда – реконструированный ансамблево-оркестровый инструмент, в традиционной культуре иногда применяется при отсутствии оригинального образца (см. фото 3.5).

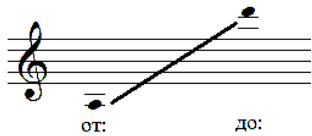
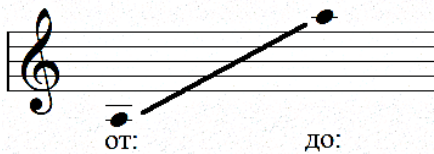


*Фото 3.5. Дутор секунда.
Исполнительница – Баротова Мадина,
студентка 2 курса отдела народных
инструментов Душанбинского колледжа
искусств им. А. Бобокулова*

По звучанию занимает в партитуре средний регистр, нотируется в скрипичном ключе. Две жильные (капроновые) струны инструмента настраивают в кварту. Первая струна d^1 , вторая струна a . Полный диапазон звучания, от a до d^3 , наиболее употребительный – от a до a^2 . (см. табл. 3.6).

Основная ансамблево-оркестровая функция дутора секунды – аккомпанемент, но в настоящее время – ознакомление по циклу дисциплин профиля «Струнные щипковые музыкальные инструменты». Для этого инструмента не написано ни одного оригинального произведения, поэтому в учебной сфере на нём исполняются переложения традиционных наигрышей и авторских опусов. Имеет больше учебно-историческое, чем практическое значение.

Строй дутора секунды

<p style="text-align: center;"><i>Дутор секунда</i></p>  <p style="text-align: center;"><i>Строй по написанию и звучанию</i></p>	<p style="text-align: center;"><i>Дутор секунда</i></p>  <p style="text-align: center;"><i>Диапазон по написанию и звучанию</i></p>
 <p style="text-align: center;"><i>Наиболее употребительный диапазон по написанию и звучанию</i></p>	

Дутор альт. Альтовый дутор – ансамблево-оркестровый инструмент, реконструированный для ТОНИ. В традиционной культуре применяется в случае отсутствия оригинального дутора (см. фото 3.6).



Фото 3.6. Исполнительница на дуторе альт Мухиддинова Сарвиноз. Уч-ся 5 класса Республиканской средней специальной музыкальной школы-интернат имени М. Атоева.

В партитуре занимает средний регистр, нотруется в скрипичном ключе и звучит октавой ниже написанного.

Две жильные (капроновые) струны настраивают в кварту. По написанию первая струна – a^1 , вторая струна e^1 , по действительному звучанию пер-

вая струна а, вторая струна е. Полный объем звучания по написанию от e^1 – до a^3 , по действительному звучанию от e – до a^2 . Наиболее употребительный объем звучания, по написанию от e^1 – до e^3 , по действительному звучанию от e – до e^2 (см. табл. 3.7).

Таблица 3.7	
Строй дутора альт	
<p>Дутор альт</p>  <p>Строй по написанию (по звучанию октавой ниже)</p>	<p>Дутор альт</p>  <p>Диапазон по написанию (по звучанию октавой ниже)</p>
	<p>Наиболее употребительный диапазон по написанию (по звучанию – октавой ниже)</p>

Ансамблево-оркестровая функция дутора альт – ритмо-гармонический аккомпанемент (см. нотный пример 3.6). Соло встречается редко.

Нотный пример 3.6

Партия дутора альт



Как показывает нотный пример 3.6 фактурная организация представленного фрагмента – характерный образец монодийной однолинейности: параллельные ритмически организованные квартеты.

Дутор тенор. Теноровый дутор создан на основе традиционного дутора. Внешний вид его остался неизменным, только в современных реконструкциях используются композитные материалы: вместо надвязных подвижных ладков установлены ладки из дерева или эбонита, струны жильные (капроновые), колки механические (см. фото 3.7).



Звукоряд инструмента хроматизирован, что даёт возможность исполнять не только традиционную музыку, но и авторские академические сочинения. По звуковому объёму занимает низкий и часть среднего регистра оркестровой партитуры, нотируется в скрипичном ключе и звучит октавой ниже написанного.

Две жильные струны инструмента настраивают в кварту.

По написанию первая струна – d^1 , вторая струна – a , по звучанию октавой ниже. Полный диапазон звучания по написанию: $a - d^3$, по звучанию октавой ниже. Наиболее употребительный диапазон по написанию: $a - a^2$, по звучанию – октавой ниже (см. табл. 3.8).

Оркестровая функция дутора тенорового – соло и аккомпанемент. Из-за акустических особенностей лучше всего звучит на фоне *pianissimo* всего оркестра.

Диапазон дутора тенорового

<p style="text-align: center;">Дутор теноровый</p>  <p style="text-align: center;"><i>Строй по написанию (по звучанию – октавой ниже)</i></p>	<p style="text-align: center;">Дутор теноровый</p>  <p style="text-align: center;"><i>Диапазон по написанию (по звучанию – октавой ниже)</i></p>
<p style="text-align: center;">Дутор теноровый</p>  <p style="text-align: center;"><i>Наиболее употребительный диапазон по написанию (по звучанию - октавой ниже)</i></p>	

Несмотря на то, что динамические возможности инструмента имеют значительные ограничения, теноровый дутор, благодаря своему специфическому звучанию и штриховым возможностям, находит широкое применение в сольной исполнительской практике и в составах камерных ансамблей.

Дутор бас. Басовый дутор – ансамблево-оркестровый и солирующий инструмент (см. рис. 3.3). Его точнее было бы назвать не дутор бас, а рубоб бас по двум причинам:

1. На дуторе басы и на дуторе контрабасы играют плектром (медиатором) как на рубобе, а не пальцами как на дуторе;
2. Вся штриховая основа игры заимствована от рубоба.

Дутор бас по звуковому объему занимает нижний регистр партитуры ТОНИ. Нотируется в басовом ключе, в среднем регистре – в теноровом ключе, в высоком – в скрипичном.

Четыре струны дутора бас настраивают по квинтам по аналогии с виолончелью. Первая струна а, вторая струна d, третья струна G и четвертая

струна С. Первая струна жильная (капроновая), три других – металлические, витые.

Полный объем звучания от С – до а². Наиболее употребительный объем звучания от С – до е² (см. табл. 3.9).

<i>Таблица 3.9</i>	
Диапазон дутора бас:	
<p><i>Дутор бас</i></p>  <p><i>Строй по написанию и звучанию</i></p>	<p><i>Дутор бас</i></p>  <p>от: до:</p> <p><i>Диапазон по написанию и звучанию</i></p>
 <p>от: до:</p> <p><i>Наиболее употребительный диапазон по написанию и звучанию</i></p>	

Оркестровая функция дутора бас – басовая партия в низком регистре, когда необходим его характерный тембр (см. нотный пример 3.7).

Нотный пример 3.7

«Фасли гул» (фрагмент). Партия дутора бас [143]:

Allegretto



mf




Как показывает пример 3.7 фактура партии довольно виртуозная с большим количеством синкоп и мелизмов. В композициях современных таджикских авторов партию дутора баса в ансамблево-оркестровом *tutti* дублирует виолончель. В сольном репертуаре учебного процесса много места занимают переложения авторских опусов для виолончели (строй и диапазон идентичны).

Дутор бас входит в учебный план музыкальных учебных заведений как специальный инструмент, для него разработана методика преподавания, опирающаяся на классический репертуар виолончели.

В национальных композициях играет значительную роль, таджикские композиторы часто обращаются к нему как к солирующему инструменту. В репертуаре оригинальные сочинения, такие, как «Тарабобод» (для дутора баса и фортепиано), «Навои шомгохи» (для дутора баса и фортепиано), «Концерт для дутора-бас и камерного оркестра» (все указанные сочинения выполнены композитором Т. Сатторовым).

Дутор контрабас. Дутор контрабас – ансамблево-оркестровая разновидность дутора (см. рис. 3.4). По игровой функции ближе к рубобу, как и дутор бас, из-за звукоизвлечения плектром (медиатором). В партитуре занимает самый низкий регистр. Партия, в основном, нотируется в басовом ключе, реже – в теноровом. При написании в басовом ключе звучит октавой ниже написанного. Теноровый ключ чаще всего употребляется для исполнения переложений сольных сочинений для контрабаса. Четыре струны дутора контрабаса настраиваются по квартам аналогично смычковому контрабасу симфонического оркестра. Строй по написанию: первая струна *g*, вторая струна *d*, третья струна *A* и четвертая струна *E*. По звучанию – октавой ниже: первая струна *G*, вторая струна *D*, третья струна *A₁* и четвертая струна *E₁*. Полный объем звучания по начертанию от *E* – до *c³*, по действительному звучанию от *E¹* до *c²*. Наиболее употребительный объем звучания по начертанию от *E* – до *g¹*, по действительному звучанию от *E₁* до *g* (см. табл. 3.10).

Диапазон дутора контрабас

<p><i>Дутор контрабас</i></p>  <p><i>Строй по написанию (по звучанию октавой ниже)</i></p>	<p><i>Дутор контрабас</i></p>  <p><i>Диапазон по написанию (по звучанию октавой ниже)</i></p>
 <p><i>Наиболее употребительный диапазон по написанию (по звучанию октавой ниже)</i></p>	

Ансамблево-оркестровая функция дутора контрабас – партия баса в самом низком регистре (см. нотный пример 3.8).

Нотный пример 3.8

Скерцо (фрагмент) [140]. Партия дутора контрабаса:

Allegretto



В настоящее время всё чаще партия дутора контрабаса дублируется оркестровым гиджаком контрабас, который, в свою очередь, дублируется или заменяется струнным симфоническим контрабасом.

Дуторы в составе своей тесситурной группы создают неповторимый красочный и легкий аккомпанемент в низком и среднем регистре, но в высоком, смешиваясь с другими оркестровыми фонооудиями, теряют характерные тембровые особенности. Вся группа занимает объём более 5 октав: от E_1 до f^3 октавы (см. табл. 3.11).



Подводя итоги данному разделу отметим, что группа оркестровых дуторов является основной и самой многочисленной по тесситурным разновидностям. Со времени организации (1938 г.) и по настоящее время была значительно сокращена – из 6 разновидностей сохранились только 3 (альт, бас и контрабас).

Эргономика игры на дуторе

Постановочная эргономика при игре на тесситурных ансамблево-оркестровых разновидностях дутора соответствует формуле взаимодействия «исполнитель-инструмент» в положении сидя, и базируется на обобщенных примерах практического музицирования на национальных щипковых хордофонах, близких по постановке к таджикскому рубобу. Данное научное направление затрагивается в этноорганологии впервые, находится в начале разработки, пока не имеет устоявшихся дефиниций и предполагает дальнейшую разработку.

При игре на тесситурных разновидностях дутора – примы, секунды, альты и тенора, – предполагается посадка исполнителя на переднюю половину сидения с выдвинутой вперед левой ногой. Резонатор располагается на правом бедре, гриф – на кисти левой руки между большим и указательным пальцами.

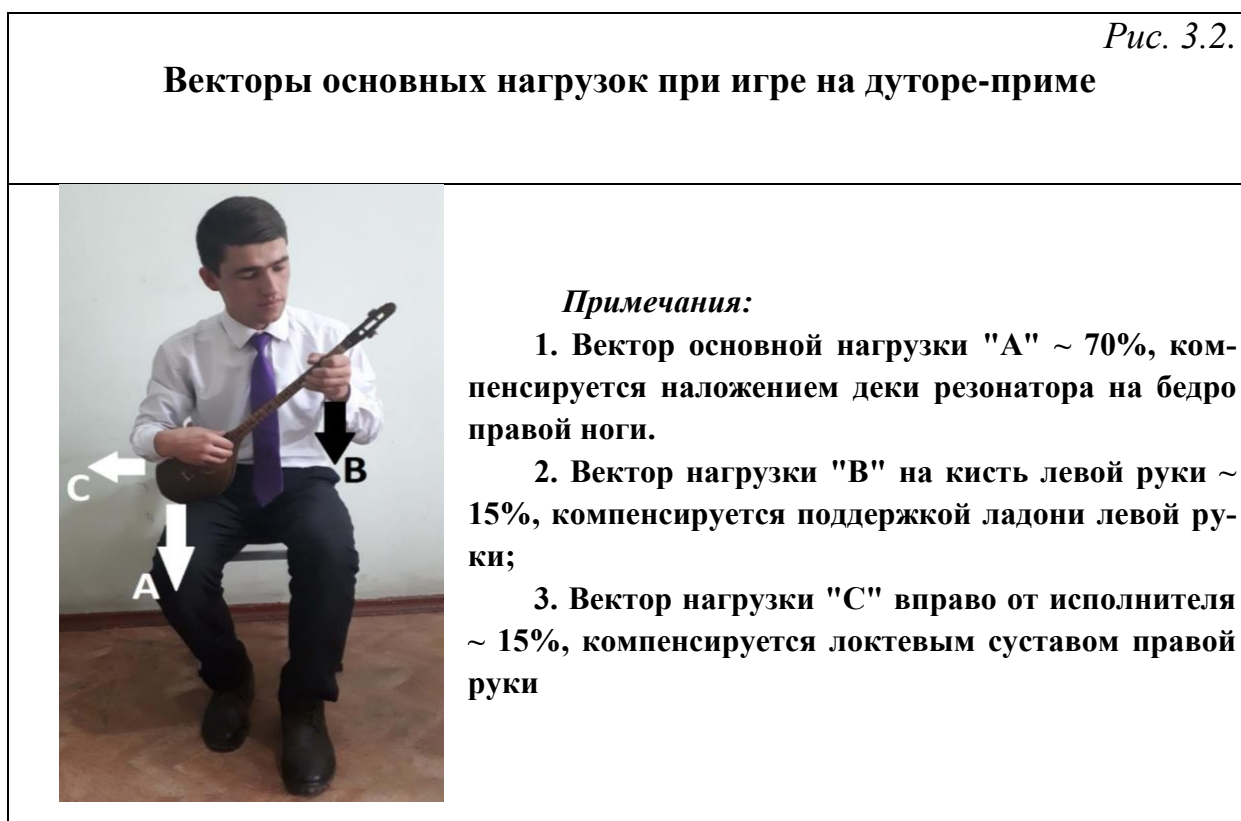
На таджикских оркестровых дуторах играют движением кисти правой руки с зацепом струн указательным и большим пальцем. Основные исполни-

тельные штрихи – *tremolo*, а также два вида *pizzicato*: одинарное и двойное (см. фото 3.4 и 3.7).

Посадка и постанова исполнителей на дутор-бас и дутор-контрабас, также как и вся штриховая основа, несколько отличается от других тесситурных разновидностей (см. рис. 3.3 и 3.4).

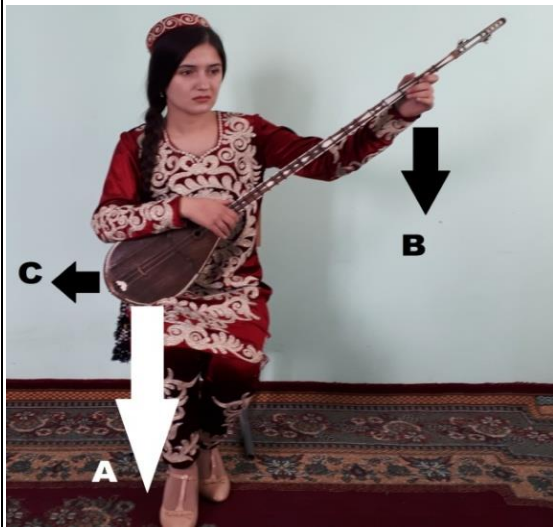
Векторы нагрузок при игре на оркестровых разновидностях дутора

1. Векторы основных нагрузок при игре на дуторе-приме по формуле «исполнитель-инструмент» в положении сидя отмечены на рисунке 3.2 (см. рис. 3.2).



2. Векторы основных нагрузок при игре на дуторе-теноре (а также на секунде и альте) по формуле «исполнитель-инструмент» в положении сидя отмечены на рисунке 3.3 (см. рис. 3.3).

Векторы основных нагрузок при игре на дуторе-тенор



Примечания:

1. Вектор основной нагрузки "А" ~ 75%, компенсируется наложением деки резонатора на бедро правой ноги.

2. Вектор нагрузки "В" на кисть левой руки ~ 15%, компенсируется поддержкой ладони левой руки;

3. Вектор нагрузки "С" вправо от исполнителя ~ 10%, компенсируется локтевым суставом правой руки.

3. Векторы основных нагрузок при игре на дуторе-бас в положении сидя отмечены на рисунке 3.4 (см. рис. 3.4).

Векторы основных нагрузок при игре на дуторе-бас



Примечания:

1. Вектор основной нагрузки "А" ~ 60%, компенсируется наложением деки резонатора на бедро правой ноги. В качестве дополнительной поддержки используется поддержка резонатора локтевым суставом (вектор «D» ~ 20 %) и захват плечом правой руки (вектор «С» ~ 10 %).

2. Вектор нагрузки "В" на кисть левой руки ~ 10%, компенсируется поддержкой ладони левой руки.

4. Векторы нагрузок при игре на дуторе-контрабас в положении сидя отмечены на рисунке 3.5 (см. рис. 3.5).

Векторы основных нагрузок при игре на дуторе-контрабас



Примечания:

1. Вектор основной нагрузки "А" ~ 70 %, компенсируется упором специального штыря-ножки, а также наложением верхней части деки резонатора на бедро правой ноги.

2. Вектор нагрузки "В" на кисть левой руки ~ 20 %, компенсируется поддержкой ладони левой руки

3. Вектор нагрузки "С" вправо от исполнителя ~ 10 %, компенсируется прижимом локтевого сустава правой руки к корпусу исполнителя.

Для обобщения эргономических результатов все векторы нагрузок сведены в единую таблицу (см. табл. 3.12).

Таблица 3.12

Сводные данные векторов эргономической нагрузки при игре на тесситурных разновидностях оркестрового дутора

<i>Разновидность дутора</i>	<i>Вектор «А»</i>	<i>Вектор «В»</i>	<i>Вектор «С»</i>
Дутор-прима	70 %	15 %	15 %
Дутор-тенор	75 %	15 %	10 %
Дутор-бас	60 %	10 %	10/20 %
Дутор-контрабас	70 %	20 %	10 %

Основная нагрузка на исполнительский аппарат, как показывают данные таблицы, ложится на вектор «А» – удержание веса резонатора, значительно меньшая нагрузка ложится на кисть и локтевой сустав левой руки,

удерживающей гриф (вектор «В»). Уход инструмента вправо (вектор «С» и «D») – наименьшая нагрузка, которая компенсируется композитными методами.

Исторические иллюстрации, найденные в свободном доступе, отмечают некоторые индивидуальные, редко встречающиеся приёмы фиксации игрового положения инструмента.

Так вектор «А» чаще всего компенсируется упором резонатора на бедро правой ноги (реже левой) (см. табл. 3.13).

<i>Таблица 3.13.</i>		
Виды компенсации векторов «А» и «В»:		
		
<p><i>Илл. 1. Компенсация вектора «А» уложением резонатора на коленный изгиб правой ноги в исполнении на лютне (17 век).</i></p>	<p><i>Илл. 2. Компенсация вектора «А» подъёмом бедра правой ноги при игре на русской традиционной домре (гравюра 1768 г.)</i></p>	<p><i>Илл. 3. Компенсация вектора «В» уложением грифа рубоба на левое бедро (2010 г.)</i></p>

Вектор «В» чаще всего компенсируется усилием мышц левой руки при удержании локтевого сустава на весу (табл. 3.13, илл. 1), упором на бедро левой ноги (табл. 3.13, илл. 2), изредка – простым уложением грифа на бедро левой ноги (табл. 3.13, илл. 3).

Вектор «С» и «D» компенсируется композитными методами, из которых чаще всего применяется закидывание правой ноги на левую с упором инструмента на правое бедро (см. раздел 3.1, табл. 3.2, илл. 3).

Подобная игра в какой-то степени нарушает кровообращение и ноги часто «затекают», поэтому исполнители часто применяют специальные подставки и перевязи различного вида (см. табл. 3.14).

Таблица 3.14

Компенсация векторов «А» и «В» ножной подставкой и перевязью



Илл. 1. Игра на русской домре с ножной подставкой



Илл. 2. Игра на гитаре с ножной подставкой



Илл. 3. Компенсация векторов «А» и «В» применением перевязи при игре на башкирской мандолине

В свободном доступе можно встретить иллюстрации неудобной эргономики при игре на щипковых хордофонах. Причин может быть несколько, но самых распространённых из них следующие:

1. Постановочная необходимость;
2. Выявление художественного образа;
3. Начальный период освоения инструмента (см. табл. 3.15).

Неудобная эргономика



Илл. 1. Отклонение от традиционной постановки, вызванное замыслом художника (рис. 1870 г.)¹



Илл. 2. Утрированное неудобство, вызванное выявлением художественного образа



Илл. 3. Неудобства начального периода обучения

Туркестанский дутарист (см. табл. 3.15, илл. 1) иллюстрирует редкую по своему неудобству и в чём-то уникальную эргономику «исполнитель-инструмент», не встречающуюся в традиционной игре на дуторе. Это наводит на мысль об «искусственности» сюжета, где натурщик волей знаменитого художника В. В. Верещагина запечатлён поющим и аккомпанирующим себе на традиционном дутаре в низкой позиции положения «стоя». На взгляд автора диссертации здесь эргономичнее была бы игра в положении «сидя» или игра с перевязью через плечо, как это показано в таблице 3.14 (см. табл. 3.14, илл. 3). На неестественность постановки указывает также неудобное (вывернутое) положение кисти правой руки и приподнятое плечо, что практически не встречается в этнической традиции.

1. В.В.Верещагин. Дутарист. По каталогу Третьяковской галереи – «Узбек поющий» (1870). Из туркестанской серии.

Исполнитель на домре (см. табл. 3.15, илл. 2) несколько утрированно наклоняется к грифу инструмента, практически касается струн лицом, что противоречит академической постановке, но, видимо, является необходимостью для выявления художественного образа исполняемого произведения.

На фото 3 показана постановка, свойственная начальному этапу освоения инструмента (см. табл. 3.15, илл. 3). Несмотря на шуточный сюжет фотографии можно отметить все этапы «приспосабливания» к инструменту и поиску индивидуальных исполнительского комфорта внутри академической постановки (постановка рук, ног, игра с подставкой и др.).

В заключение Главы 3 можно сделать следующие выводы:

1. Щипковые хордофоны *рубоб* и *датор* в Таджикистане – универсальные фоноорудия, широко востребованные в досуговых, оркестровых и ансамблево-диджитальных сферах музицирования как письменной, так и устной традиции.

2. *Рубоб* и *датор* сохраняют традиционную конструкцию, звукоизвлечение и репертуар, проходя своеобразную «консервацию» в неблагоприятные исторические периоды и возрождаясь при появлении востребованности.

3. Постановочно-исполнительская эргономика *рубоба* и *датора* имеет глубокую многовековую традицию.

4. Приоритетным направлением современного таджикского этноинструментоведения является расширение сотрудничества с мировой и российской органонологической системой.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таджикские народные музыкальные инструменты – объект многих исследовательских направлений. Национальным фоноинструментарием занимаются не только этноорганологи, но и историки, археологи, этнографы, а также учёные других специальностей. Научные разработки подтверждают основополагающий тезис, что древнейшие слои таджикской инструментальной культуры, в отличие от других видов искусств, сохраняют свою первозданность, консервативность и крайне незначительно реагируют на эволюционные и революционные историко-экономические процессы.

Сохранности таджикских фоноорудий во все времена способствовало проживание коренного этноса в традиционной среде, глубокие связи родственных объединений, а также стремление к самодостаточности и довольствованию минимальными средствами к существованию. Статистические данные показывают, что более 70% таджиков относятся к так называемому загородному населению и менее 30% – к городскому, что в какой-то мере способствует сохранности уникальных звучащих предметов [123].

Появление в национальной культуре 5-го класса музыкальных инструментов – «электрофонов» – стало неизбежным процессом, связанным с научно-техническим прогрессом, общественно-политическими изменениями и с транснациональной диффузией. В процессе глобализации культуры таджикский этноинструментализм в очередной раз нашёл перспективные пути сохранения исполнительского искусства.

Академизация народной инструментальной музыки явилась одним из перспективных, но в какой-то степени деструктивных направлений «перевода» монодийного языка устной традиции на универсальный письменный. Это проявилось в конструкционных изменениях фоноорудий, их хроматизация и появление тесситурных разновидностей, не имеющих аналогов в народной музыке. Из-за невозможности семиографической фиксации всех нюансов импровизационной исполнительской культуры её нотная запись представляла собой крайне упрощённое отражение, в результате чего в музыкальной эт-

нографии к ним сложился ошибочный подход как к черновому материалу, обязательно требующего обработки. Представленная диссертация не претендует на решение всех возникающих органо-логических проблем и сознательно сужает предмет исследования, выделяя из всей многочисленной инструментальной группы только этнические щипковые хордофоны *дугор* и *рубоб*.

I. Основные научные результаты диссертации

В результате проведённого исследования были получены следующие результаты и сделаны следующие выводы:

1. Таджикский этноинструментализм – уникальное явление в восточной и общей музыкальной практике, основанное на традиции ансамблевого объединения щипковых, фрикционных и ударных хордофонов, а также характерных мембранофонов и аэрофонов [2-А].

Развитая монодия, характерная для таджикской музыкальной культуры, обусловлена специфичностью бытования традиционного ансамблево-инструментального музицирования. Сохранились многочисленные описания таджикских синкретических групп с минимально необходимым составом: вокалист, танцующая девушка и инструментальный ансамбль, состоящий из ритмообразующей дойры и щипковых хордофонов, дублирующих мелодию песни в своеобразной унисонно-гетерофонной манере.

Коллективное музицирование сохраняло этнический колорит даже в оркестровой организации, а также в процессе внедрения цифрового продукта культурной глобализации.

2. Организация в Таджикистане оркестрового музицирования на народных инструментах является закономерным процессом развития фольклорной, а также устной и письменной профессиональной традиции [5-А; 15-А].

Появление в 1938 году Таджикского оркестра народных инструментов (ТОНИ) – отражение процесса диффузии восточной монодии с академиче-

ским многоголосием, инспирированного государственной культурной политикой СССР.

Решение основной проблемы создания оркестрового коллектива в монодийных условиях требовало, прежде всего, академизации инструментальной культуры, что включало хроматизацию диатонического этноинструментария и изготовление тесситурных разновидностей струнных щипковых и фрикционных инструментов (датор, рубоб, гиджак и чанг), освоения многоголосной фактуры, перехода от импровизации к партитуре и дисциплине игры оркестровых партий. Практика пройденных десятилетий дифференцировала инструментарий первого состава ТОНИ, исключив из него дублирующие и малохарактерные для традиционной музыки (прима, секунда, меццо-сопрано, тенор). После реконструкции национальный оркестр стал новым институтом музыкальной культуры Таджикистана.

3. ТОНИ объединяет уникальный инструментальный состав, отличающийся от других оркестровых объединений тембровым разнообразием, где щипковые хордофоны *датор* и *рубоб* занимают ведущие позиции [3-А; 4-А].

В конгломерате народных оркестров бывшего СССР ТОНИ создаёт неповторимый тембр звучания благодаря миксту хордофонов: плекторных (тесситурные разновидности датора и рубоба), фрикционных (тесситурные разновидности гиджака) и ударных (реконструированный чанг). При подключении к ним солирующих духовых (най, сурнай и кушнай) и ударных мембранофонов (дойра и нагора) возникает особенный национальный колорит, отличающий богатством тембров ТОНИ от всех других оркестровых составов.

4. Основные фоноорудия ТОНИ, *датор* и *рубоб*, входящие в группу хордофонов, получили развитие (хроматизацию и тесситурную реконструкцию) не искажающее национальную традицию [5-А; 14-А].

Датор и рубоб, согласно сохранившимся свидетельствам таджикско-персидской науки и поэзии с XI-X веков и до наших дней, всегда находились

в центре музыкальной культуры таджиков. Это – универсальные фоноорудия и сегодня, широко востребованные в ансамблевых, оркестровых, культурно-досуговых и ансамблево-диджитальных сферах музицирования.

Постановочно-исполнительская эргономика рубоба и дутора имеет глубокую многовековую традицию. Она практически не изменилась в реконструированных тесситурных вариантах (за исключением дутор-баса и дутор-контрабаса), сохранилась в период перестройки общественно-политической формации Таджикистана в конце XX века, и получила развитие в процессе культурной глобализации.

5. В период организации ТОНИ в сжатые сроки прошёл путь от ансамблевой синкретичности до оркестрового академизма [2-А; 11-А].

Развитая монодия, характерная для таджикской музыкальной культуры, обусловлена бытованием традиционного сольного и ансамблевого музицирования синкретических групп. В советское время была предпринята попытка замены монодийного синкретизма академическими видами музыкальной культуры, где ТОНИ отводилась роль связующего звена. Основанный на базе театрального коллектива и исполняющий традиционный репертуар в унисонно-гетерофонной манере, ТОНИ первое время выполнял поставленную задачу, но в процессе перехода от импровизации к дисциплине игры выпитых партий и от энтузиазма к профессиональной работе, превратился в новое образование – оркестр народных инструментов, не имеющего аналогов в мировой музыкальной культуре.

Практика деятельности ТОНИ показала, что музыкальная ансамблево-инструментальная культура – сложная система, в которой гармоничное звучание выкристаллизовывается веками, а любые искусственные и ускоренные методики её организации без государственной поддержки исчезают и/или заменяются на более прогрессивные. Так получилось и в Таджикистане, где унисонно-гетерофонный ансамблевый синкретизм, параллельно и практически независимо сосуществовавший с академическим оркестром, в процессе культурной глобализации не только сохранился, но и получил развитие бла-

годаря внедрению цифровых музыкальных технологий. На этом этапе когда-то массовое народно-оркестровое музицирование развития не получило и перешло в разряд элитарных.

6. Перманентный распад массовых национальных оркестров на мобильные инструментальные группы субкультурного направления – тенденция культурного глобализма XXI века [1-А].

Распад первоначально массовых народных оркестров на мобильные инструментальные группы, в основе которых были *рубоб* и *датор*, не стал разрушением таджикской инструментальной культуры. Благодаря появлению цифровых технологий, появилась возможность развития традиции и выход в межнациональное пространство с обогащённым этноинструментарием.

Исследование показало, что таджикская музыкально-инструментальная культура адекватно реагировала на требования времени и появление новых технологий, не теряя своего этнического колорита и своеобразия. Оркестр народных инструментов (1938 г.) и новый вид массовой субкультуры (начало XXI в.) внедрили в этносферу значительные пласты оркестровой и электронной музыки, которые сохраняли и развивали инструментальное музицирование на новых уровнях.

II. Рекомендации по практическому использованию результатов

В процессе исследования были отмечены значительные диффузионные процессы, оказывающие влияние на музыкальную культуру современного Таджикистана. С одной стороны, прослеживается бережное отношение к традиционной инструментальной культуре, с другой, хаотично развивается практически неуправляемое субкультурное направление, часто подавляющее традицию легко воспринимаемым межнациональным диджитальным продуктом.

В представленной диссертации неоднократно отмечалось, что необходим тщательный отбор перспективных направлений, основные из которых следующие:

1. Расширение и поддержка ранее нехарактерного для таджикской ансамблевой традиции народно-оркестрового академического профессионализма;

2. Продолжение работы над внедрением в таджикский этноинструментализм диджитальных наработок культурной глобализации и расширение сфер влияния на них путем поддержки наиболее перспективных направлений применения таджикских щипковых хордофонов.

3. Разработка учебно-методических пособий по методике преподавания игры на традиционных фоноорудиях и работы с музыкально-компьютерными технологиями в творческих учебных заведениях среднего и высшего звена Таджикистана;

4. Необходимо значительно увеличить инвестиции в воспитание и образование молодёжи и всячески содействовать инновационным технологиям развития традиционной музыкальной культуры. Для чего необходимо поддерживать научные исследования и практические конкурсно-фестивальные мероприятия по отбору и поощрению национальных музыкально-инструментальных групп и солистов, применяющих в своём творчестве основные национальные хордофоны.

5. Постоянно углублять и расширять международные культурные контакты на основе взаимного и равноправного межэтнического обмена, подчёркивая сходство и взаимозаменяемость традиционного музыкального инструментария. Первые шаги в этом направлении уже сделаны: установлены связи с органами управления культурой Узбекистана и проведены совместные мероприятия с Башкортостаном, которых разрабатывались и апробировались в процессе работы над диссертацией.

Раскрытие особенностей таджикской инструментальной музыки и проецирование результатов предпринятого исследования в научную, традиционную и академическую музыкальную сферу является необходимым условием сохранения мировой культуры во всём её многообразии и уникальности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

I. Нормативно-правовые документы

1. Государственная программа подготовки специалистов в сфере культуры, искусства, издательства и печати Республики Таджикистан на 2018-2022 гг. (ПП РТ №549 от 29 июля 2017 г.).
2. Государственная программа развития искусства Шашмаком, Фалак и традиционной школы устод-шогирд в Республике Таджикистан на 2017-2021 гг. (ПП РТ №159 от 1 апреля 2017 г.).
3. Государственная программа развития профессиональной музыки в Республике Таджикистан на 2011-2015 гг. (ПП РТ №322 от 1 июля 2010 г.).
4. Государственная программа развития учреждений культуры в Республике Таджикистан на 2021-2025 гг. (ПП РТ №115 от 3 апреля 2021 г.).

II. Научные исследования

5. Абулкосим, Фирдавси. Шохнома / Фирдавси А. – Душанбе: Ирфон, 1961-1964. (на таджикском языке).
6. Азизи, Ф.А. Фалак – основа профессионального музыкального творчества горных таджиков / Ф.А. Азизи // Музыковедение. – 2009. – №2. – С. 33-40.
7. Азизи, Ф.А. Маком и фалак как явления профессионального традиционного музыкального творчества таджиков / Ф.А. Азизи. – Душанбе: Адиб, 2009. – 398 с.
8. Азизи, Ф.А. Внедрение принципов народной педагогики в систему музыкального образования / Ф.А. Азизи // Бикмухаметовские чтения. К 70-летию со дня рождения Ш.М. Бикмухаметова. Сб. ст. Всеросс. научно-практической конф / Сост.: А.А. Хасбиуллина. – Уфа : Изд-во БГПУ, 2017. – С. 45-49.
9. Азизова, Ф. Шашмаком и рага (Краткий компаративистский анализ) / Ф. Азизова. – Душанбе : Матбаа, 1999. – 166 с.

10. 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.
11. Альмеева, Н.Ю. Гетерофонная фактура (опыт анализа архаического многоголосного пения татар-кряшен) / Н.Ю. Альмеева // Судьбы традиционной культуры: сб. ст. и мат. памяти Л. Ивлевой / Н.Ю. Альмеева. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. – С. 195-220.
12. Аминев, З.Г. Древнеиранский компонент в традиционной культуре башкир / З.Г. Аминев, Л.А. Ямаева // Панорама Евразии. – 2011. – №1 (7). – С. 41-47.
13. Асафьев, Б. Основные черты творчества устной традиции в музыке // О народной музыке. – Ленинград : «Музыка» Ленингр. отд-ние, 1987. – С. 81-89.
14. Асилов, М. А. Школа игры на дутаре / М.А.Асилов, Ф.Н.Васильев. – Ташкент : Укитувчи, 1977. – 120 с.
15. Баренбойм, Л.А. Путь к музицированию. 2-е изд., доп. / Л.А. Баренбойм. – Ленинград: Сов. композитор. Ленингр. отд-ние, 1979. – 352 с.
16. Барсова, И.А. Оркестр // Музыкальная энциклопедия в 6 томах / И.А.Барсова. – Москва : Советская Энциклопедия, 1973. – Т. 4. – С. 83-97.
17. Бартольд, В.В. К вопросу о феодализме в Иране / В.В. Бартольд // Сочинения. Т. VII. – М.: Наука, 1971. – С. 371 – 373.
18. Баш, Л.М. Современный словарь иностранных слов. Толкование. Словоупотребление. Словообразование. Этимология / Л. М. Баш, А. В. Боброва, Г. Л. Вечеслова и др. – 2-е изд., стереотип.. – Москва : Цитадель, 2001. – 927 с
19. Башкорт халык йыр / Сост. : Х. Ф. Ахметов, Л. Н. Лебединский, А. И. Харисов. – Уфа: Башкнигоиздат, 1954. – 328 с. (на башкирском и русском языке).

- 20.Беляев, В.М. Очерки по истории музыки народов СССР / В. М. Беляев. – М.: М., 1962. – 300 с.
- 21.Беляев, В.М. Руководство для обмера народных музыкальных инструментов / В. М. Беляев. – М.: ГМИ, 1931. – 63 с.
- 22.Берлиоз, Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке / С доп., предисл. и примеч. Рихарда Штрауса; Перевод, ред., вступит. статья и коммент. С.П. Горчакова. – Ч. 1 / Г. Берлиоз. – М. : Музыка, 1972. – 307 с.
- 23.Благодатов, Г. Русская гармоника / Г.Благодатов. – М.: 1960. – 182с.
- 24.Бойко, Ю. Е. Куда идти народным инструментам? // 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 / Ю.Е. Бойко. – 2015. – Т. 207. – СПб, 2015. – С.45-68.
- 25.Вахромеев, В.А. Унисон // Музыкальная энциклопедия в 6 томах / В. А. Вахромеев. – Москва: Советская Энциклопедия, 1973. – Т. 5. – С.731-732.
- 26.Великий Шелковый Путь. Под редакцией Н. Амиршохи. – Душанбе: ТНЭ, 2017. – 152 с.
- 27.Вертков, К.А. Атлас музыкальных инструментов народов СССР / К.А. Вертков, Г.И. Благодатов, Э.Э. Язовицкая. – Москва: Музгиз, 1963. – 434 с.
- 28.Вертков, К.А. Инструментоведение // Музыкальная энциклопедия в 6 томах / К.А. Вертков. – Москва: Советская Энциклопедия, 1973. – Т. 2. – С. 524-529.
- 29.Вертков, К.А. Русские народные музыкальные инструменты / К.А. Вертков. – Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1975. – 280 с.
- 30.Вызго, Т. С. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки / Т.С.Вызго. – Москва: Музыка, 1980. – 191с.

31. Гаккель, Л.Е. Ансамбль // Музыкальная энциклопедия в 6 томах / Л.Е. Гаккель. – Москва: Советская Энциклопедия, 1973. – Т. 1. – С.170-171.
32. Галицкая, С. П. Монодия: проблемы теории / С.П.Галицкая, А.Ю.Плахова. – М.: Academia, 2013. – 320 с.
33. Геварт, Ф.О. Руководство к инструментровке / пер. с фр. П.И. Чайковского (1865) / Ф.О. Геварт // Чайковский П.И. ПСС. – Т. III. – М.: ГМИ, 1961. – С. 11-360.
34. Гулямова, Э.Г. Музыкальные инструменты в живописи Хульбука / Э.Г. Гулямова // Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: история и современность. – Душанбе: Дониш, 1990. – С. 95-96; 133-134.
35. Давлатзода, Б. Д. Таджикский фоноинструментарий и культурная глобализация: сохранение традиции // Манускрипт. Научный журнал / Б. Д. Давдатзода, Р. Г. Рахимов. – Т. 12. – Вып. 12. История. Философия. Искусствоведение. – М.: Грамота, 2019. – С. 249-252.
36. Дамасский, Н. История. Кн.1-2. Ред. Б. Веселовского // ВДИ, 1960, № 3, С. 248-276; № 4. – С. 208-248.
37. Дрожжина, М.Н. О роли традиционных инструментов в опусах композиторов молодых национальных композиторских школ / М.Н. Дрожжина // Вестник музыкальной науки. – Новосибирск. – 2017. – № 4 (18). – С. 63-67.
38. Имханицкий, М. И. Становление струнно-щипковых народных инструментов в России / М. И. Имханицкий. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. – 367 с.
39. Имханицкий, М.И. У истоков русской народной оркестровой культуры / М.И. Имханицкий. – Москва : Музыка, 1987. – 185 с.
40. Имханицкий, М.И. Нужна ли принципиально новая классификация музыкальных инструментов? / М.И. Имханицкий // Музыкальная академия. 2021. № 2. – С. 168–185.

41. Кабилова, Б.Т. История музыкальной культуры Таджикистана в 1917-1957 годы / Б.Т. Кабилова. – Душанбе: Дониш, 2020. – 272 с.
42. Каримов, С. С. Фалак. Практический учебник / С.С. Каримов. – Душанбе : СИМЭТ, 2019. – 400 с.
43. Кароматов Ф.М., Нурджанов Н.Х. Музыкальное искусство Памира. Книга первая / Ф.М. Кароматов. – М.: СК, 1978. – 182 с.
44. Карс, А. История оркестровки / А. Карс; Под ред. М. В. Иванова-Борецкого, Н. С. Корндорфа; [Предисл. Н. Корндорфа] / А.Карс. — М. : Музыка, 1990. – 302 с.
45. Курбониён, К. Савти Сомон / К. Курбониён. – Душанбе : Истеъдод, 2020. – 232 с. (на таджикском языке).
46. Левиев, А. Пьесы для дуторного и рубобного ансамбля / А. Левиев. – Ташкент : Изд. лит.и искусства им. Г.Гуляма, 1971. – 56 с.
47. Линник, В.Н. Самоучитель игры на башкирской думбыре. По нотной цифровой системе / В.Н.Линник, Р.Г.Рахимов. – Уфа: ООО Вагант, 2004. – 48 с.
48. Маклыгин, А.Л. Музыкальные культуры Среднего Поволжья / А.Л. Маклыгин. – Казань: КГК, 2000. – 311 с.
49. Мальтер, Л.И. Таблицы по инструментоведению / Л. И. Мальтер. – Москва : Музыка, 1966. – 105 с.
50. Маслов, А.Л. Иллюстрированное описание музыкальных инструментов, хранящихся в Дашковском этнографическом музее, в Москве: с 137 рисунками в тексте и 3 таблицами // Материалы и исследования по изучению народной песни и музыки. С музыкальными приложениями и иллюстрациями / Труды музыкально-этнографической комиссии, императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии / А. Л. Маслов. — М., 1909. — Т. II. – С. 207 – 269.
51. Мациевский И. В. К проблеме определения понятия «народные музыкальные инструменты» // Русские народные музыкальные инструменты в современной культуре России Всероссийская научно-практическая кон-

- ференция 30–31 января 2014 года, Санкт-Петербург. – Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2015. – Т. 207. – СПб, 2015. – С. 21-30.
- 52.Мацевский, И. В. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования (к насущным проблемам этноинструментоведения) / И. В. Мацевский // Актуальные проблемы современной фольклористики; сост. В. Е. Гусев. – Ленинград : Музыка, 1980. – С. 143–170.
- 53.Мацевский, И. В. Инструментальная музыка и этноисторическая идентификация: самосознание и традиция / И. В. Мацевский // В пространстве музыки. – СПб.: РИИИ, Т.2, 2013. – С. 3-19.
- 54.Мацевский, И. В. Формирование системно-этнофонического метода в органологии // Методы изучения фольклора / И. В. Мацевский. – Ленинград, 1983. – С. 54–63.
- 55.Мирек, А.М. Гармоника. Прошлое и настоящее. Научно-историческая энциклопедическая книга / А.М. Мирек. – М.: Интерпракс, 1994. – 534 с.
- 56.Музыкальная жизнь Советского Таджикистана. – Выпуск 1. Ответст. редактор Н. Х. Нурджанов. – Душанбе, Дониш, 1974. – 174 с.
- 57.Низамов (Низами) А.Н. История таджикской музыки / А. Н. Низамов (Низами). – Душанбе, 2014. – 301 с.
- 58.Низамов, А. Суфизм в контексте музыкальной культуры народов Центральной Азии / А. Н. Низамов. – Душанбе: Ирфон, 2000. – 296 с.
- 59.Низомов, А. Таърих ва назарияи Шашмаком (История и теория Шашмакома) – Душанбе: «Адиб». — 2006. — 504с. (на таджикском языке).
- 60.Нурджанов, Н.Х. История таджикского советского театра (1941-1957) / Н. Х. Нурджанов. – Душанбе : Дониш, 1990. – 404 с.
- 61.Петросянц, А.И. Инструментоведение / А.И.Петросянц. – Ташкент: Изд. лит. и искусства им. Г. Гуляма. 1990. – 136 с.
- 62.Пигулевская, Н.В. Города Ирана в раннем средневековье / Н.В. Пигулевская. – Москва ; Ленинград : Изд-во Акад. Наук СССР, 1956. – 366 с.

63. Попонов, В.Б. Русская народная инструментальная музыка / В.П. Попонов. – Москва: Знание, 1984. – 112 с.
64. Рахимов, Р. Г. Фактура башкирской инструментальной монодии. Фольклорное исследование / Р.Г.Рахимов. – Уфа : Узорица, 2001. – 130 с.
65. Рахимов, Р.Г. Этноорганология – новое направление башкирской музыкальной этнографии / Р. Г. Рахимов // Ватандаш, № 2, 3, 2021. – С. 133-140.
66. Римский-Корсаков, А.Н. Основы оркестровки : с партитурными образцами: из собственных сочинений / А. Н. Римский-Корсаков. – Берлин-Москва-СПб : Рос. муз. изд. – XIV, – Т. 1, 1913. – 180 с.
67. Рубоб. Музыкальная энциклопедия : В 6 т. Т.4. – М. : «СЭ», 1978. – С. 741-742.
68. Рыбаков, С.Г. По Уралу, среди башкир // Башкирия в русской литературе / С. Г. Рыбаков. – Уфа, Башкнигоиздат, 1965. – Т.3. – С. 164-222.
69. Сагадеева, Р.Г. Конструктивные особенности гармоника в контексте теории генерал-баса / Р. Г. Сагадеева // Вестник ЧЕЛГУ, 2014. – С. 168–173.
70. Сагитов, Р.Р. Концертмейстерское искусство башкирских баянистов в контексте культурной глобализации // Педагогические традиции и инновации в образовании, культуре и искусстве. мат. межд. науч.-прак. конф. / Р.Р. Сагитов. – Уфа: Изд-во БГПУ, 2016. – С. 408–411.
71. Сагитов, Р. Р. Баян и цифровые технологии в башкирской музыкальной культуре // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение : Вопросы теории и практики Р.Р.Сагитов. – Тамбов : Грамота, 2016. № 11 (73). – С. 129–133.
72. Ташматова, А. Каталог музея музыкальных инструментов / А. Ташматова. – Ташкент: ФАН, 2006. – 120 с.
73. Трёмбовельский, Е.Б. Монодийно-гетерофонная природа мышления // Советская музыка. 1989, № 3. – С. 52–64.

74. Ульмасов, Ф.А. Унисонное музицирование в системе восточной монодии / Ф.А. Ульмасов // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2016. № 3 (47). – С. 102–108.
75. Фахриев, Ш. Школа для дойры : Для муз. Школы / Ш. Фахриев. – Душанбе : Ирфон, 1984. – 96 с.
76. Хакимов, Н.Г. Музыкальная культура таджиков. – В двух томах. – Том II. История музыкального инструментария таджиков / Н.Г. Хакимов. – Худжанд, 2004. – 605с.
77. Холопов, Ю.Н. Гармония: Теоретический курс: Учебник / Ю.Н. Холопов. – СПб.: Издательство «Лань», 2003. – 544 с.
78. Хорнбостель, Э. Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка / Ч. 1. / Ред.-сост. И. В. Мациевский / Э. Хорнбостель, К. Закс. – М. : Советский композитор, 1987. – С. 229-261.
79. Хусайни, М.З. Конуни илми ва амалии мусики [Канон теории и практической музыки]. Редактор А. Раджабов / М.З. Хусайни. – Душанбе: Дониш. – 1987. – 366 с. (на таджикском языке).
80. Центральный Государственный Архив РТ, Ф. 385, Оп.1, Д.151, Л. 26-28.
81. Чекановска, А. Музыкальная этнография. Методология и методика / А.Че кановска. – М.: СК, 1983. – 190 с.
82. Штокман, Э. Исследование народных музыкальных инструментов Европы и их описание в многотомном справочнике (Handbuch) / Э. Штокман // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – Ч. I.. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 39-55.
83. Энциклопедияи адабиёт ва санъати тоҷик. Чилди 1. – Душанбе: СИЭМТ. – 1987. – 543с. (на таджикском языке).
84. Яхшиев, Б.Д. Искусственные» инструменты оркестра народных инструментов: их роль и значение // Бикмухаметовские чтения. К 70-летию со дня рождения Ш. М. Бикмухаметова. Сборник статей Всероссийской

научно-практической конференции / Сост. А.А. Хасбиуллина /
Б. Д. Яхшиев. – Уфа: Изд-во БГПУ, 2017. – С. 49-55.

85. Darmesteter J. Lettre de Tansar // JA. 9 serie, vol. VIII. – Paris, 1894. – pp. 185-250 and 502-555.

86. Hornbostel E.M. von, Sachs C. Systematik der musikenstrumenten. – Zeitschrift für Ethnologie XLVI, 1914. – 553 p.

87. Sachs C. The history of musical instruments. – New York, W.W. Norton & Co, 1940. – 505 p.

III. Диссертации и авторефераты диссертаций

88. Абдурашидов, А.А. Танбур и его функция в изучении ладовой системы Шашмакома: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / А.А. Абдурашидов. – Ташкент, 1991. – 26 с.

89. Азизи, Ф.А. Маком и фалак как явления профессионального традиционного музыкального творчества таджиков: дисс. ... д-ра иск.: 17.00.02 / Ф.А. Азизи. – Новосибирск, 2009. – 364 с.

90. Ахметжанова Н.В. Башкирская инструментальная музыка. Наследие: автореф. дис... канд. иск. : 17.00.02. / Н.В. Ахметжанова – Ташкент, 1991. – 26 с.

91. Бергер, Н.А. Теория музыки в современной практике музицирования: автореф. ... д-ра иск.: 17.00.02 / Н.А. Бергер. – Саратов, 2012. – 45 с.

92. Закржевская, С. А. Освоение многоголосия восточными культурами: На примере гармонии в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркмении: дисс. ... д-ра иск.: 17.00.02. / С.А. Закржевская – Ташкент, 1989. – 389 с.

93. Ишмурзина, Л.Ф. Музыкальные инструменты традиционной и современной обрядовой культуры башкир: этноорганологическая систематизация. Дисс. ... канд. иск.: 17.00.02 / Л.Ф. Ишмурзина. – Магнитогорск, 2013. – 209 с.

94. Кабилова, Б.Т. История музыкальной культуры Таджикистана в 1917-1957 годы. Дисс... д-ра ист. наук: 07. 00. 02 / Б.Т. Кабилова. – Душанбе, 2015. – 291 с.
95. Кароматов, Ф.М. Узбекская инструментальная музыка (наследие): автореф. дисс. ... д-ра. иск.: 17.00.02 / Ф.М. Кароматов. – Ташкент, 1971. – 34 с.
96. Куйвинен, П.У. Гармонь в традиционной культуре казанских татар: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02 / П.У. Куйвинен. – Казань, 2015. – 315 с.
97. Лю, Гэ. Традиционные инструменты в общем музыкальном воспитании современного Китая / Автореф. дисс. канд. пед. наук : 13.00.02 / Гэ Лю. – СПб, 2012. – 16 с.
98. Низамов, А. Суфизм в контексте музыкальной культуры народов Центральной Азии: автореф. дисс. ... д-ра иск.: 17.00.02 / Аслиддин Низамов. – Ташкент, 1998. – 38 с.
99. Плахова, А.Ю. Мувашшахат: проблемы лада: автореф. дисс. ... канд. иск.: 17.00.02 / А.Ю. Плахова. – Новосибирск, 2000. – 24 с.
100. Рахимов, К.С. Таджикская версия эпоса «Гуругли» в традициях школы Хикмата Ризо: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02 / К.С. Рахимов. – Новосибирск, 2014. – 227 с.
101. Саков, С.В. Оркестровое *tutti*: автореф. дисс. ... канд. иск.: 17.00.02 / С.В. Саков. – Москва, 2004. – 25 с.
102. Ульмасов, Ф.А. Многомерность восточной монодии в контексте сольного вокально-инструментального музицирования: на материале таджикской и узбекской традиционной музыки: дисс... д-ра. иск.: 17.00.02 / Ф.А. Ульмасов. – Новосибирск, 2017. – 341 с.
103. Хакимов, Н.Г. Инструментальная культура иранских народов: древность и раннее средневековье : дисс. ... канд. иск. : 17.00.02 / Н.Г. Хакимов. – Москва, 1987. – 303 с.

104. Худойбердиев, С. Функциональные особенности традиционного дутара в музыкальной системе таджиков и узбеков: автореф. дисс. ... канд. иск.: 17.00.02 / Султонали Худойбердиев. – Ташкент, 1994. – 24 с.
105. Чикота, Й. Творчество Фридьеша Хидаша в контексте музыкальной культуры Венгрии XX века: автореф. дисс. ... канд. иск.: 17.00.02 / Й. Чикота. – Москва. – 26 с.
106. Чэнь, Сицзэ. Становление профессии дирижёра в Китае: влияние российской школы, обретение самобытности: дисс. канд. иск.: 17.00.02 / Чэнь Сицзэ. – Москва, 2021. – 167 с.
107. Эшанкулов, М.Э. Музыкальные инструменты в системе искусства макома: дисс. ... канд. иск.: 17.00.09 / М.Э. Эшанкулов. – СПб, 2016. – 174 с.
108. Юссуфи, Гулджахон. Памирская традиционная инструментальная культура: автореф. дисс. канд. иск. 17.00.02 / Гулджахон Юссуфи. – Москва, 2003. – 27 с.

IV. Электронные ресурсы

109. Бадахшан. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pamir-spb.ru/istoriya/istoriya-badakhshan.html> (дата обращения: 22.12.2019).
110. Гиджак [Электронный ресурс]. URL: <https://bigenc.ru/music/text/2357680> (дата обращения: 12.11.2021).
111. Глобализация культуры [Электронный ресурс]. URL: <https://present5.com/globalizaciya-kultury-ponyatie-kultury-kultura/> (дата обращения : 21.02.2018).
112. Горбунов В.Н. О проблеме изучения инструментализма бесписьменной традиции современными музыкантами-исполнителями [Электронный ресурс]. URL: <http://www.astrasong.ru/articles.php?id=P120> (дата обращения: 11.11.2019).
113. Дервиш [Электронный ресурс]. URL: <https://islam.global/verouchenie/vera/kto-takie-dervishi/> (дата обращения: 22.12.2019).

114. Дутар [Электронный ресурс]. URL: <https://muzinstru.ru/strunnye/dutar> (дата обращения : 03.03.2022).
115. Европоцентризм [Электронный ресурс]. URL: <https://gufo.me/dict/culturology/Европоцентризм> (дата обращения : 03.03.2022).
116. История Таджикистана [Электронный ресурс]. URL: https://science.fandom.com/ru/wiki/История_Таджикистана (дата обращения: 23.12.2019).
117. Кашгария и перевалы Тянь-Шаня. Путевые записки. (Записки Западно-Сибирского отдела Императорского Русского географического общества. Книжка IX). Омск, 1988. [Электронный ресурс]. URL: <https://rus-turk.livejournal.com/246871.html> (дата обращения: 23.12.2019).
118. Королёв О.К. Восточная ритмика и ударные инструменты [Электронный ресурс]. URL: <http://www.korolevok.ru/index.php> (дата обращения: 08.11.2019).
119. Культура Таджикистана [Электронный ресурс]. URL: <https://www.advantour.com/rus/tajikistan/culture.htm> (дата обращения: 06.07.2021).
120. Культурная диффузия [Электронный ресурс]. URL: https://studbooks.net/544178/kulturologiya/kulturnaya_diffuziya (дата обращения: 03.03.2022).
121. Лаборатория этноорганологии [Электронный ресурс]. URL: http://folk48.narod.ru/music_organon.htm (дата обращения: 11.11.2019).
122. Музыка Памира [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pamir-spb.ru/istoriya/narodnye-traditsii.html> (дата обращения: 12.11.2021).
123. Население Таджикистана [Электронный ресурс]. URL: <https://lemzspb.ru/naseleniye-tadzhikistana-schetchik-naseleniya/> (дата обращения: 04.03.2022).
124. Низомов Хуршед. Музыкальная культура и народные музыкальные инструменты таджиков [Электронный ресурс]. URL:

- <https://vfarhang.tj/index.php/ru/deyatelnost/kategorii/vysokoe-iskusstvo/298->
(дата обращения: 10.03.2022).
125. Оркестры [Электронный ресурс]. URL: <http://profnationart.ru/orkestry>
(дата обращения: 02.11.2019).
126. Русский оркестр имени Андреева [Электронный ресурс]. URL:
<https://www.belcanto.ru/orchrus.html> (дата обращения: 03.03.2022)].
127. Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; Под ред. А. П. Евгеньевой. — 4-е изд., стер. — М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999; [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/mas/MAS-abc/30/ma477006.htm> (дата обращения: 03.11.2019).
128. ТАР – азербайджанский национальный струнный инструмент. [Электронный ресурс]. URL: <https://ngasanova.livejournal.com/313211.html> (дата обращения: 04.12.19).
129. Тебриз, XVI век [Электронный ресурс]. URL:
<https://img3.goodfon.ru/original/2560x1024/a/a7/party-women-girls-paint.jpg>
(дата обращения: 02.11.2021).
130. Туркестан [Электронный ресурс]. URL: <https://http://granat.wiki/enc/t/turkestan-strana/> (дата обращения: 03.03.2022).
131. Усуль [Электронный ресурс]. URL:
https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/Усуль (дата обращения: 30.10.2019).
132. Шашмаком [Электронный ресурс]. URL:
<http://www.вокабула.рф/энциклопедии/бсэ/шашмаком> (дата обращения: 03.03.2022).
133. Шурча [Электронный ресурс]. URL:
<https://yandex.ru/search/?text=шурча+таджикистан&lr=11116&clid=9582>
(дата обращения: 03.03.2022).
134. Эргономика. Большая советская энциклопедия. URL:
<https://bigenc.ru/philosophy/text/4937423> (дата обращения: 04.12.19).

135. General MIDI [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/General_MIDI (дата обращения: 03.11.2019).
136. Ludus tonalis. Валторна [Электронный ресурс]. URL: <https://ludustonalis.jimdofree.com/инструментоведение/медные-духовые-инструменты/валторна/> (дата обращения: 03.11.2019).
137. MIMO – Musical Instrument Museums Online [Электронный ресурс]. URL: http://mart-museum.ru/mart_interview/mimo_instruments_online/ (дата обращения : 21.02.2018).

V. Рукописи

138. Алаева М. И. Роль оркестра народных инструментов Гостелерадио Таджикской ССР в культурном развитии республики. – Душанбе : 1987. – 91 с. (Рукопись из личной библиотеки).
139. Архив Таджикского оркестра народных инструментов им. А. Хамдамова (рукопись, хранится в нотной библиотеке ТОНИ им. А. Хамдамова).
140. Мусоев А. Скерцо. – Душанбе, 1981. – 13 с. (Рукопись из библиотеки композитора).
141. Народная мелодия. Обр. для оркестра народных инструментов З. Нишонова – Душанбе (Рукопись из архива ТОНИ им. А.Хамдамова).
142. Сатторов Т. Лаб чу канд / Партитура для ТОНИ. – Душанбе. 1993. (Рукопись из нотного фонда композитора).
143. Тошматов А. Фасли гул. Для оркестра народных инструментов. Партитура. – Душанбе, 2009. – 19 с. (Рукопись из личной библиотеки композитора).
144. Хабибов Б. Джилва карди. Для двух рубобов, дутора и оркестра народных инструментов. Обр. и INSTR. С. Хамроева. Партитура, 1980. – 12 с. (Рукопись из личной библиотеки композитора).
145. Хамроев С. Восточная фантазия. Для оркестра народных инструментов. Партитура. – 1964. – 17 с. (Рукопись из личной библиотеки композитора).

ОПРЕДЕЛЕНИЯ, ОБОЗНАЧЕНИЯ И СОКРАЩЕНИЯ

- 1. Академизм** – 1. Тип искусства, создаваемого в академиях; 2. Высокий профессионализм, имеющий «иммунитет» к модным веяниям и массовой культуре; 3. Универсальная система музыкального искусства; 4. Направление в художественном творчестве, использующее унифицированный интонационный язык [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Академизм> (дата обращения: 25.01.17).
- 2. Ансамбль** – (*франц.* ensemble – вместе) – группа исполнителей, выступающих совместно [31, С. 170-171].
- 3. Аутентичный** (*греч.* authentikos – подлинный) – вполне соответствующий подлиннику, настоящий. [Электронный ресурс]. URL: http://studopedia.ru/12_125186_etnograficheskiy-i-autentichniy-folklor.html (дата обращения: 25.01.17).
- 4. Аэрофоны** – инструменты, источником звука которых является столб воздуха или воздушная волна. [Электронный ресурс]. URL: <http://enc.vkarp.com/2011/03/02/a-аэрофоны/> (дата обращения: 25.01.17).
- 5. Бурдон** (*франц.* bourdon – густой бас) – выдержанный на одной высоте элемент музыкальной фактуры (вокальной и инструментальной). [Электронный ресурс]. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Бурдон_\(музыка\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Бурдон_(музыка)) (дата обращения: 25.01.17).
- 6. Гетерофония** (*греч.* eteros – другой, phonn – звук) – вид многоголосия, возникающий при совместном (вокальном, инструментальном или смешанном) исполнении мелодии, когда в одном или нескольких голосах происходят отступления от основного напева. [Электронный ресурс]. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/2008/Гетерофония (дата обращения: 16.08.18).
- 7. Глобализация** – объективный, естественный процесс распространения достижений «высоких» культур на весь мир, прежде всего на культуры «низшие» с целью их приближения к культуре передовых стран [Элек-

- тронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (дата обращения: 18.08.18).
8. **Диффузия** – взаимное проникновение культурных форм, образцов материальной и духовной подсистем при их соприкосновении [Электронный ресурс]. URL : https://studbooks.net/544178/kulturologiya/kulturnaya_diffuziya (дата обращения: 03.03.2022).
9. **Европоцентризм** (евроцентризм, западноцентризм) – культурологическая концепция, согласно которой развитие подлинных ценностей науки, искусства, философии и т.д. происходит только в Европе. Иные культуры воспринимались либо как «недоразвитые», либо как «варварские». [Электронный ресурс]. URL: <https://gufo.me/dict/culturology/Европоцентризм> (дата обращения: 18.08.21).
10. **Идиофоны** – инструменты, источником звука которых выступает материал, из которого изготовлен инструмент, не требующий натяжения или напряжения. В некоторых исследованиях используется термин «аутофоны» (*англ.* autophones). [Электронный ресурс]. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/3136/Идиофоны (дата обращения: 25.01.17).
11. **Исполнительский комфорт** (исполнительская эргономика) – комплекс субъективных ощущений, связанных с состоянием наименьшего напряжения физиологических функций организма при игре на музыкальном инструменте. Введено в научный оборот Р.Г.Рахимовым [64].
12. **Корпоромузыка** (*лат.* corpus, corporo – тело). Термин введён в научный оборот И.В. Мациевским, буквальный перевод – «музыка из тела». В контексте этноорганологии применяется к *узляу*, *тыпырзау* и *звукоподражанию*. Применительно к сольному горловому двухголосию введён в научный оборот З. Кыргыз [Кыргыз З.К. Тувинское горловое пение. Этномузыкаведческое исследование. – Новосибирск: Наука, 2002. – 236 с.].
13. **Маультроммель** – щипковый идиофон (см. Идиофоны).

- 14. Мембранофоны** – инструменты, источником звука которых выступает натянутая мембрана (перепонка). [Электронный ресурс]. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/4921/Мембранофоны (дата обращения: 25.01.17).
- 15. Монодия** (*греч.* μονοδία – пение или декламирование в одиночку) – в академической дефиниции – музыкальный склад, специфическим фактурным признаком которого является одноголосное пение или исполнение на одноголосном музыкальном инструменте (в многоголосной форме – с дублировками в октаву или унисон. [<https://ru.wikipedia.org/wiki/Монодия>]. В современной трактовке основными функциональными и структурными признаками монодии являются «мономелодийность и однолинейность» [32, с. 293].
- 16. Музицирование:** 1. (от *нем.* musizieren – заниматься музыкой). Исполнение музыки в домашней обстановке, вне концертного зала. В более широком понимании – вообще игра на музыкальных инструментах [Электронный ресурс]. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/111293/Музицирование> (дата обращения: 25.01.22). 2. Звуко-ритмическое действие, выполняемое человеком для удовлетворения своих музыкальных потребностей. [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.valerysvibel.com/musication> (дата обращения: 25.01.22).
- 17. Музыкальный инструмент** – в контексте диссертации «звуковое орудие, используемое как средство реализации явления, которое представляет собой в данной культурно-исторической системе народную музыку» [52].
- 18. Ориентальный** – восточный; свойственный странам Востока. [Электронный ресурс]. URL: <http://muzuchitel.com/terms.php?slovo=1047> (дата обращения: 25.01.17).
- 19. Оркестр** (*греч.* ορχήστρα – круглая, позже полукруглая площадка античного театра) – коллектив музыкантов, играющих на различных инструментах [16, С. 83-97].

20. **Оstinato** (*итал.* *ostinato*, от *лат.* *obstinatus* – упорный, упрямый) – многократное повторение в музыкальном произведении какого-либо мелодического или только ритмического, порой и гармонического оборота. Сочетается со свободным развитием в остальных голосах, выполняет важную формообразующую роль. [Электронный ресурс]. URL: <http://slovariki.org/muzykalnaa-enciklopedia/5328> (дата обращения: 25.01.17).
21. **Партитура** (*итал.* *partitura* – разделение, распределение, от *лат.* *partio* – делю, распределяю; *нем.* *partitur*, *франц.* *partition*, *англ.* *score*) – нотная запись многоголосного музыкального произведения (инструментального, хорового или вокально-инструментального), в которой для партии каждого инструмента или голоса отведён отдельный нотоносец.
22. **Письменная традиция** – художественно-творческая деятельность человека с использованием письменных форм коммуникации.
23. **Синкретизм** (*греч.* *synkretismos* – соединение) – важнейшая черта фольклора: нерасчленённость, слитность, характеризующая первоначальное, неразвитое состояние чего-либо. Наряду с коллективностью и устностью, является важнейшей чертой традиционной культуры. [Электронный ресурс]. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Синкретизм_\(искусство\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Синкретизм_(искусство)) (дата обращения 27.01.17).
24. **Система** – сочетание взаимодействующих элементов, организованных для достижения одной или нескольких установленных целей. [Электронный ресурс]. URL: Ergonomics. Terms and definition <https://docs.cntd.ru/document/1200141715> (дата обращения 27.01.21).
25. **Скриншот** (*англ.* *screenshot*) – снимок экрана. Изображение, полученное устройством и показывающее в точности то, что видит пользователь на экране монитора или другого визуального устройства [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Скриншот> (дата обращения: 25.01.17).

26. **Традиция** – явление, живущее на протяжении жизни нескольких поколений людей. [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Традиция> (дата обращения: 25.01.17).
27. **Унисон** (*лат.* unus – один и sonus – звук) – исполнение мелодии на инструментах или голосами в приму или октаву» [25, С. 731-732]
28. **Устная (бесписьменная) традиция** – передача информации между поколениями устно, по памяти, с соответствующими способами варьирования, оставляющими простор импровизации: «Музыка устной традиции – музыка, сочиняемая вне мысли о записи, исполняемая наизусть и хранимая в памяти, не требуя зрительных ассоциаций или знаков» [13, с. 81].
29. **Усуль** (*араб.* أصول – основы) – ритмическая формула в персидской, арабской и тюркской музыке устной традиции, которая повторяется в течение всего произведения [131].
30. **Фактура** – конкретное оформление музыкальной ткани, музыкальное изложение. [Электронный ресурс]. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/7821/Фактура (дата обращения: 25.01.17).
31. **Фоноорудия** (звучащие предметы) – в контексте диссертации – музыкальные инструменты, используемые во всех сферах культурной деятельности человека, включающие инструменты досуговые, прикладные, изготовленные из природного материала и др. Термин предложен этноорганологом Ю.И. Шейкиным для обозначения архаических звучащих предметов, которые многие исследователи ранее не рассматривали в качестве предмета музыкального фольклора [Шейкин, Ю.И. История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно-историческое исследование / Ю.И. Шейкин. — М.: Вост. лит., 2002. – 718 с.].
32. **Хордофоны** – инструменты, источником звука которых является струна, натянутая на две неподвижные точки. [Электронный ресурс]. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/147838/Хордофоны> (дата обращения: 25.01.17).

33. **Эргономика (эргономия)** – научная дисциплина, изучающая взаимодействие человека и других элементов системы, а также сфера деятельности по применению теории, принципов, данных и методов этой науки для обеспечения благополучия человека и оптимизации общей производительности системы.
34. **Этномузыкалогия** – (от *греч.* наука о народной музыке). [Электронный ресурс]. URL: <http://terme.ru/termin/etnomuzykologija.html> (дата обращения: 25.01.17).
35. **Этноорганология** – (*греч.* этнос – народ, органон – орудие, инструмент, логос – учение) – наука о народном музыкальном инструменте, предполагающая комплексный подход к изучению национального инструментария. Термин был введён в научный оборот в 80-х годах XX века группой ленинградских этноинструментоведов под рук. И.В. Мациевского для точного определения науки, занимающейся изучением народных музыкальных инструментов. [Электронный ресурс]. URL: http://borgo.ucoz.ru/publ/stati_i_knigi_drugikh_avtorov/bashkirskaja (дата обращения: 25.01.17).
36. **Этнофония** (*греч.* этнос – народ, фон – звук) – звучание, репертуар народного инструмента. Термин введён в научный оборот И.В. Мациевским: «На базе конкретных органологических и органофонических штудий выкристаллизовался сформулированный нами в 1983 году системно-этнофонический метод исследования» [53].
37. **Этнофор** – хранитель традиции [Электронный ресурс]. URL: <https://ethnopsychology.academic.ru/> (дата обращения: 18.08.18).
38. **Digital** – цифровой (сигнал) – метод, в котором сообщения посылаются между электронными частями посредством электрических импульсов вместо постоянного потока, который меняет напряжение (аналог). Цифровой звук обычно более чистый, чем аналог, но не воспроизводит фактический звук абсолютно точно [Электронный ресурс]. URL: https://fdstar.com/79-muzykalny_slovar_o_kompyuterno-

[muzykalnyh_ponyatiyah.html](https://fdstar.com/79-muzykalny_slovar_o_kompyuterno-muzykalnyh_ponyatiyah.html) (дата обращения: 18.08.18).

39. **GM** (General MIDI) – стандарт для устройств, синтезирующих звук. Определяет основной набор мелодических и ударных инструментов, закрепляет за ними фиксированные номера программ и регламентирует некоторые типы MIDI-сообщений [Электронный ресурс]. URL: https://fdstar.com/79-muzykalny_slovar_o_kompyuterno-muzykalnyh_ponyatiyah.html (дата обращения: 18.08.18).
40. **Keyboard** – клавиатура. 1. Реальная клавиатура (музыкальная, компьютерная) или виртуальная – на экране компьютера. 2. Параметры, установка, программа, определяющие свойства MIDI-клавиатуры: присоединение определённых тембров к определённым клавишам, соединение нескольких инструментов в одной клавиатуре, их динамические уровни и т. д. [Электронный ресурс]. URL: https://fdstar.com/79-muzykalny_slovar_o_kompyuterno-muzykalnyh_ponyatiyah.html (дата обращения: 18.08.18).
41. **MIDI** (Musical Instrument Digital Interface), MIDI interface – цифровой интерфейс для электронных музыкальных инструментов. Международный стандарт, принятый в 1982 году и регламентирующий обмен информацией между цифровыми и музыкальными инструментами, компьютерными программами и другими аудио и видеоустройствами [Электронный ресурс]. URL: https://fdstar.com/79-muzykalny_slovar_o_kompyuterno-muzykalnyh_ponyatiyah.html (дата обращения: 18.08.18).
42. **Sample** – сэмпл. 1. Числовое значение точки на кривой звуковой волны (единичная выборка). Качество звучания при оцифрованном звуке во многом определяется количеством сэмплов в единицу времени – частотой выборки (samplerate), а также количеством уровней квантования, т. е. диапазоном значений сэмпла, зависящим от разрешения оцифровки [Электронный ресурс]. URL: https://fdstar.com/79-muzykalny_slovar_o_kompyuterno-muzykalnyh_ponyatiyah.html (дата обращения: 18.08.18).

ОСНОВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

I. Научные статьи, опубликованные в рецензируемых журналах, рекомендованных Высшей аттестационной комиссии при Президенте Республики Таджикистан и Высшей аттестационной комиссии Российской Федерации:

[1-А]. Давлатзода, Б.Д. Таджикский фоноинструментарий и культурная глобализация: сохранение традиции / Б.Д. Давлатзода // Манускрипт. Научный журнал. – Т. 12. – Вып. 12. История. Философия. Искусствоведение. – Тамбов: Грамота, 2019. – С. 249-252 (в соавт. с Р.Г. Рахимовым).

[2-А]. Давлатзода, Б.Д. Таджикский оркестровый этно-инструментализм в контексте культурной диффузии / Б.Д. Давлатзода // Манускрипт. Научный журнал. – Т. 13. – Вып. 2. История. Философия. Искусствоведение. – Тамбов: Грамота, 2020. – С. 153-157.

[3-А]. Давлатзода, Б.Д. Таджикский хордофон рубоб: генезис, эргономика / Б.Д. Давлатзода // Художественное образование и наука (РГСАИ). – Москва, 2020. – № 4 (25). – С. 165-174.

[4-А]. Давлатзода, Б.Д. Таджикский дутор: этимология, генезис, эргономика / Б.Д. Давлатзода // Вестник культуры. Научно–аналитическое издание. – Душанбе, 2022. – № 4 (60). – С. 70-81.

[5-А]. Давлатзода, Б.Д. Особенности обучения игры на дуторе в современных учебных заведениях Таджикистана: устод-шогирд в современной эргономике / Б.Д. Давлатзода // Вестник педагогического университета. – Душанбе, 2022. – № 3 (13). – С. 367-375.

II. Научные статьи и публикации, опубликованные в других изданиях:

[6-А]. Яхшиев, Б.Д. Хамсози Дарё. Учебное пособие / Б.Д. Яхшиев. – Душанбе: Аржанг, 2008. – 108 с. (На тадж. яз.)

[7-А]. Яхшиев, Б.Д. Найрез. (Учебное пособие) / Б.Д. Яхшиев. – Душанбе: Адабиёти бачагона, 2013. – 104 с. (На тадж. яз.).

[8-А]. Яхшиев, Б.Д. Гулбонги навбахор: Учебное пособие / Б.Д. Яхшиев. – Душанбе: Адабиёти бачагона, 2013. – 86 с. (в соавт. с Г. Саодатовым). (На тадж. яз.).

[9-А]. Яхшиев, Б.Д. Коллечи санъати шахри Душанбе / Б.Д. Яхшиев. – Душанбе: Бухоро, 2015. – 88 с. (На тадж. яз.). (В соавт. с У. Шерхоном).

[10-А]. Яхшиев, Б.Д. Суруд ва мусики / Б.Д. Яхшиев. – Душанбе: Маориф, 2016. – 104 с. (На тадж. яз.).

[11-А]. Яхшиев, Б.Д. «Искусственные» инструменты оркестра народных инструментов: их роль и значение / Б.Д. Яхшиев // Бикмухаметовские чтения. К 70-летию со дня рождения Ш. М. Бикмухаметова: сборник статей Всероссийской научно-практ. конференции (г. Уфа, 25 ноября 2016 г.) / сост. А.А. Хасбиуллина. – Уфа: БГПУ, 2017. – С. 49-55.

[12-А]. Яхшиев, Б.Д. К вопросу классификации музыкальных инструментов Бадахшана / Б.Д. Яхшиев // С.Г.Рыбаков и башкирская традиционная музыкальная культура: Материалы Всероссийской научно-практической конференции (с Международным участием), посвященной 150-летию со дня рождения С.Г. Рыбакова и 120-летию со дня выхода в свет исследования «Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта» 15 декабря 2017 г., Уфа / Составитель: Р.Р. Сагитов. – Уфа. – 2018. – С. 75-80.

[13-А]. Давлатзода, Б.Д. Таджикский щипковый хордофон дутор: этимология и генезис / Б.Д. Давлатзода // Сборник материалов международной научно-практической конференции «Газиз Альмухаметов и музыкальная культура Башкортостана (к 125-летию со дня рождения)» (Уфа, 16 декабря 2020 г.). – Уфа: УГИИ, 2020. – С. 98-101.

[14-А]. Давлатзода, Б.Д. Таджикская инструментальная ансамблевая культура: Развитие традиции / Б.Д. Давлатзода // Образование в сфере искусства. – 2021. – № 2. – С. 12-19 (в соавт. с Р.Г. Рахимовым).

[15-А]. Давлатзода, Б.Д. Таджикский оркестр народных инструментов: становление и развитие / Б.Д. Давлатзода // Сборник материалов Международной научно-практической конференции «Музыкальная культура народов Востока: история и современность» от 11 апреля 2022 года. – Уфа: УГИИ, 2022. – С. 66-70 (в соавт. с Р.Г.Рахимовым).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Список нотных примеров

№	Текст	Страница
2.1	Дил ошики ёр (фрагмент)	69
2.1-а	Дил ошики ёр. Рубоб (тт. 10-12)	70
2.2	Муглифа (дуэт кураистов) [19, с.260]	73
2.3	Нотация усуль, принятая в академических исследованиях таджикской инструментальной музыки	84
2.4	Полиритмическое развитие усуль в пятилинейной записи [144]:	85
2.5	Усуль в четырёхлинейной записи [75, с. 25]:	85
3.1	Фрагмент нотного интерфейса наигрыша «Гулрез» в исполнении на рубобе после конвертации (строка 1) и в слуховой расшифровке (строка 2):	110
3.2	Традиционный наигрыш на дуторе «Наво вараке» (фрагмент): [45, с. 36]	114
3.3	«Ах вы сени, мои сени» (фрагмент). Группа оркестровых дуторов в учебной партитуре: Обработка Ф.Федорова. Инструментовка А.Левиева [46, с. 12-13]	115
3.4	«ЛАБ ЧУ КАНД». Таджикская народная мелодия (фрагмент партитуры ТОНИ)	116
3.5	«Кахдарави» [45, с. 13]	119
3.6	Партия дутора-альт	123
3.7	«Фасли гул» (фрагмент). Партия дутора-бас: [143]	124
3.8	Скерцо (фрагмент) [140]. Партия дутор-контрабаса.	126

Список таблиц

№	Текст	Страница
1.1	Инструменты симфонического оркестра в партитурной системе [49, С. 55-89]:	23
1.2	Национальные академические оркестры народных инструментов советского периода	27
1.3	Национальные академические оркестры народных инструментов постсоветского периода	29
1.4	Музыкальные инструменты Горного Бадахшана (по Кароматову-Нурджанову)	42
1.5	Таджикский этноинструментарий по «Атласу...» (фрагмент). Щипковые хордофоны	45
1.6	Музыкальные инструменты в исследованиях Ф.А. Азизи	52
1.7	Таджикский этноинструментарий по Ф. Ульмасову	55
1.8	Музыкальные инструменты Памира по Г. Юсуфи	57
1.9	Таджикский фоноинструментарий по М.Эшанкулову	60
2.1	Состав Таджикского ОНИ	81
2.2	Структура акколады партитуры ТОНИ.	83
2.3	Инструментальные группы ТОНИ	87
2.4	Современные группы, использующие традиционный инструментарий с компьютерными технологиями	92
2.5	Инструменты General MIDI, применяемые в национальных аранжировках	94
3.1	Взаимодействие «исполнитель-инструмент» в положении стоя	105
3.2	Положение ног при игре сидя	107
3.3	Строй традиционного дутора	112
3.4	Обозначение штрихов при игре на дуторе	114
3.5	Строй дутора примы	118
3.6	Строй дутора секунды	120
3.7	Строй дутора альт	121

3.8	Диапазон дутора тенорового	123
3.9	Диапазон дутора бас	124
3.10	Диапазон дутора контрабас	126
3.11	Диапазон звучания группы дуторов	127
3.12	Сводные данные векторов эргономической нагрузки при игре на тесситурных разновидностях оркестрового дутора	130
3.13	Виды компенсации векторов «А» и «В»	131
3.14	Компенсация векторов «А» и «В» ножной подставкой и перевязью	132
3.15	Неудобная эргономика	133

Список фотографий

№	Текст	Страница
1.1.	Ф. Шахобов (1911-1974)	39
1.2.	Ф. М. Кароматов (1925-2014)	40
1.3.	Н.В.Ахметжанова (Уфа)	41
1.4.	Музицирование на идиофонах копуз и чанг (лабчанг) [43, с. 11].	42
1.5.	Исполнитель на думбраке (Таджикистан) [27, с. 119].	47
1.6.	Ансамбль песни и пляски Горно-Памирской области (Таджикистан) [27, с. 119].	47
1.7.	Традиционный таджикский инструментальный ансамбль. Скриншот из фильма «Я встретил девушку» (1957).	48
1.8.	Ф.А. Азизи	50
2.1.	Традиционный ансамбль кишлака Шурча Яванского района РТ [133]. Скриншот видео 2010 г.	68
2.2.	Учебный ансамбль студентов Душанбинского колледжа искусств (Вокал, танец, дойра, дутор). Скриншот видео, 2021 г.	68
2.3.	«Оркестр дутаристов» – традиционный унисонный ансамбль учебного заведения Сталинабада. Скриншот киноклипа (1950-е гг).	71

2.4.	Унисон балалаечников РАМ им. Гнесиных	72
2.5.	Ансамбль (унисон) скрипачей Большого Театра	72
2.6.	Выступление башкирского ансамбля кураистов. Уфа, 2004 г.	74
2.7.	Финал X конкурса гармонистов в Янауле (Республика Башкортостан, 2019)	75
2.8.	Праздничный инструментальный ансамбль отделения народных инструментов Душанбинского колледжа искусств имени А. Бобокулова (дойра, нагора, карнай). Рук. Д.М. Бобобеков 2016 г.	76
2.9.	А.С. Ленский – руководитель Таджикского оркестра народных инструментов с 1937 года.	79
2.10.	Первый состав оркестра народных инструментов Таджикской государственной филармонии (1939) [139].	79
2.11.	Ансамбль народных инструментов Душанбинского музыкального колледжа им. А. Бобокулова. Рук. – преп. Шарифов Х.О. Скриншот видеоклипа, 2021 г.	95
2.12.	Студенческий фольклорный ансамбль «Навруз» Таджикского национального университета	96
2.13.	Традиционный ансамбль «Дойра» (дойра, дутор и аккордеон). Согдийская область Таджикистана, кишлак Гусар	96
3.1.	Э.Чапман. Дервиши. В центре дервиш с кашгарским рубобом. Яркенд. 1873 [117].	100
3.2.	Зарисовка камлания кашгарских дервишей с применением струнных и духовых инструментов: «Дервиши – нищенствующие музыканты в Кашгаре. 1870-е» [117].	101
3.3.	Дутор традиционный. На фото – Джураев Сироджиддин – музыкальный руководитель ансамбля «Шашмаком» Комитета по телевидению и радиовещанию при правительстве Республики Таджикистан	113

3.4.	Дутор прима Исполнитель – Одинашохи Маджнунхон. Студент 2 курса, отделения народных инструментов Душанбинского колледжа искусств им. А. Бобокулова	117
3.5.	Дутор-секунда. Исполнительница – Баротова Мадина, студентка 2 курса отдела народных инструментов Душанбинского колледжа искусств им. А. Бобокулова	119
3.6.	Исполнительница на дуторе-альт Мухиддинова Сарвиноз. Уч-ся 5 класса Республиканской средней специальной музыкальной школы-интернат имени М. Атоева.	120
3.7.	Дутор теноровый. Исполнительница – Хасанова Хуррият, студентка 4 курса кафедры традиционного исполнительства Таджикской национальной консерватории им. Т. Сатторова	122

Список рисунков

№	Текст	Страница
1.1.	Персидская девушка, музицирующая на традиционном щипковом хордофоне. Фрагмент миниатюры XVI века [29].	33
2.1.	Музицирующие персидские девушки. Фрагмент миниатюры XVI века	67
3.1.	Векторы нагрузок на таджикском (кашгарском) рубобе при игре в положении стоя	106
3.2.	Векторы основных нагрузок при игре на дуторе-приме	128
3.3.	Векторы основных нагрузок при игре на дуторе-тенор	129
3.4.	Векторы основных нагрузок при игре на дуторе-бас	129
3.5.	Векторы основных нагрузок при игре на дуторе-контрабас	130