Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

НАРОДНЫЙ КОМИССАРИАТ ПО ПРОСВЕЩЕНИЮ ТАДЖ ССР

ТРУДЫ

КОМИТЕТА ТАДЖИКОВЕДЕНИЯ

S 49
351

Н. МИРОНОВ

МУЗЫКА ТАДЖИКОВ

МУЗЫКАЛЬНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ, СОБРАННЫЕ и ЗАПИСАННЫЕ на 1-м ВСЕТАДЖИКСКОМ СЛЕТЕ ПЕВЦОВ, МУЗЫКАНТОВ И ТАНЦОРОВ В ГОРОДЕ СТАЛИНАБАДЕ

ИЗДАНИЕ ТАДЖ Г. Н. И.

СТАЛИНАБАД

1 9 3 2

ОГЛАВЛЕНИЕ

Стр.

Введение. Общие сведения о Таджикистане

1-й Всетаджикский слет певцов, музыкантов и танцоров. Доклад о народной и классической музыке таджиков и концертное выступление в Доме ученых КСУ при СНК СССР . . . . . 5—11

Часть I

МУЗЫКА ТАДЖИКОВ

Глава I. Вокально-инструментальная музыка таджиков.

Выкрики нонпурушев, ангурпурушев и других саватчи. Старинный свадебный обряд и свадебные песни таджиков. . . . . 12—20

Глава II. Музыкальные инструменты таджиков.

Дутар. Думбран. Тар или тори. Танбур. Рубаб памирский. Рубаб афганский. Гиджак. Чанг. Най. Джуфтнай. Сурнай. Дав. Дойра. Табляк. Нагора и др. . . . . 21—29

Глава III. Классическая музыка таджиков . . . . . 30—33

Глава IV. Усуль—ритм. Тексты песен народной и классической музыки таджиков. 33—35

Глава V. Влияние греков, турок и монгол на музыку таджиков . . . . . 36—39

Глава VI. Описание отдельных произведений и их исполнителей.

Таджикистан сурх. Най рез. Уфари Талкини Бадахшан. Аввали чауни. Куча боги. Хирман Джоги. Даш навоти. Маври-ги. Пой машк. Тез пой. Сарбази. Дарбози. Кампири боги джони. Гариби. Куча боги. Духтори. Хироти. Хилоли замзама, Лайзонгуль. Ду чуба. Хо Лайли, Лайли. Накш Тадж. Гадаи. Зиндбад. Тараннум. Джони. Домад бари. Джалали. Аспанжаи ман. Аскарони сурх. Зор. Толкини гульяр. Як дона Марворид. Ёр маро чиho микунад. Хо васа джуф. Як даст ду кош. Гирья. Каль. Куш рони. Шахи нау. Лола, лола. Гуляки наврузи. Мавриги. Нигорджон. Вой Абдулла джон. Джиги, джиги Бозы. Насри. Гуль Пешиту омухт. Ракси дастаки. Тоза батоза нау банау. Ноз буй. Сарахбари макоми Раван. Рузи хаем кардам макоми Раван. Вариант макоми „Раван". Як Назар кардом баруят. Эхисрави хубон макоми „Раван". Даруни долон. Коми дилям. Шамшер бози. . . . . 40—54

Часть II

СБОРНИК МУЗЫКИ ТАДЖИКОВ

(ноты и записи)

I. Сталинабад.

1) Таджикистан сурх 57
2) Най рез 58
3) Уфари талкини Бадахшан 59

II. Шахринау.

1) Аввали чауки 60
2) Куча боги 60
3) Хирман джоги. 60

Стр.

4) Даш навоти 60
5) Мавриги 60
6) Пой машк 61
7) Тез пой 61
8) Сарбози 61
9) Дарбози 61
10) Кампири боги джони 61
11) Гариби 62
12) Куча боги . . . . . 62—63
13) Духтори хироти 63
14) Хилоли замзама 64
15) Ляйзонгуль 64
16) Ду чуба 65

III. Самарканд.

1) Хо лайли, лайли 66
2) Накш тадж 66
3) Гадои 67
4) Зиндабад 68
5) Тараннум . . . . . 68—69
6) Джони 70
7) Джалоли 70
8) Аспанжаи ман 71
9) Домод бари . . . . . 71—72

IV. Ходжент.

1) Аскарони сурх 73
2) Зор 74

V. Канибадам.

1) Талькини гульяр 75
2) Як дона марварид 76
3) Ер маро чиҳо микунад 76
4) Хо васа джуф 76
5) Як даст ду кош 76
6) Гирья 77
7) Каль 78

VI. Муминабад.

1) Кушрони . . . . . 79—80
2) Шахи нау 80
3) Лола, лола 81
4) Гуляки наврузи 81

VII. Кабадиан (южный район Таджикистана).

1) Мавриги 82
2) Нигорджон . . . . . 83—84
3) Вой Абдулладжан 85
4) Таджихан 85
5) Бози 86
6) Наср 86

VIII. Памир (Рушанская волость).

1) Гуль пешити омухт . . . . . 87—88
2) Ракси достаки 89
3) Тоза батоза нау банау 90
4) Ноз буй . . . . . 90—92
5) Сарахбари макоми „Раван" 93
6) Рузи хаем кардам макоми „Раван" и вариант Рузи хаел . . . . . 93—94
7) Як Назар Кардам баруят макоми „Ракси" 94
8) Эхисрави хубон 94
9) Даруни долон 95
10) Ками дилям 96
11) Шамшер бази 96

ВВЕДЕНИЕ

Общие сведения о Таджикистане

Таджики — народ иранского происхождения. Персидские черты лица, наречие и нравы они сохранили до наших дней.

Первоначальные места их поселения в Туркестане — цветущие долины рек — в разное время неоднократно подвергались нападению со стороны многочисленных завоевателей — греческих войск с запада[1], диких полчищ тюрков[2] и монголов[3] с северо-востока. Победители через своих сборщиков податей систематически ограбляли таджиков путем всевозможных поборов. Изнуренные борьбой за свою независимость, оттесняемые завоевателями, таджики вынуждены были бросать свои пепелища в долинах рек и уходить в горные местности Туркестана. Там под защитой горных хребтов, прорезанных трудно проходимыми летом и почти непроходимыми зимой ущельями, их жизнь и имущество находились в сравнительной безопасности. Благодаря слабой связи с внешним миром таджики сохраняют в почти нетронутом виде многовековую музыкальную культуру. Но сохранить свою независимость им все же не удалось. До революции таджики находились под властью бухарского эмирата, сильно притеснявшего и угнетавшего их. Оторванность от внешнего мира препятствовала развитию духовной культуры. Пользуясь темнотой и невежеством народа, духовенство приобрело на него огромное влияние, в свою очередь задерживавшее культурный рост. Народ, ограбляемый и царизмом и эмиром и мелкими князьками, пришел к почти полному обнищанию. И лишь с возникновением советской власти таджикский народ впервые получил возможность свободно развиваться и приобщаться к культурной жизни всей Советской страны, выделившись в седьмую республику Союза ССР.

Много трудностей пришлось и еще приходится испытывать таджикскому народу на пути к развитию и социалистическому переустройству быта. Басмаческое движение, упорное сопротивление байства и духовенства сильно тормозили социалистическую стройку Таджикистана. Но несмотря на все огромные трудности в прошлом и настоящем молодая советская республика при неослабном внимании и поддержке коммунистической партии и трудящихся всего Союза ССР успешно движется вперед, имея возможность уже теперь отметить ряд значительных достижений.

Уже открыта (с 1929 г.) железная дорога (Бухара — Сталинабад), строятся шоссейные дороги (Сталинабад—Самарканд и Сталинабад—Кур-

---

[1] Александр Македонский (IV в.).
[2] Тюрки (с V по VII вв.) и арабы (с VII по IX вв.).
[3] Чингис-хан (XIII в.), Тамерлан и чингизиды и тимуриды (с XIV по XV в.).

ган — Тюбе), тогда как в самом недавнем прошлом колесных дорог не было вовсе. Построен ряд хлопкоочистительных, маслобойных, шелкомотальных заводов. Интенсивно развивается топливная и строительная промышленность. Число рабочих, не достигавшее в 1928/29 г. и тысячи человек, в 1931 г. составило более 8 тысяч.

До революции фабрично-заводская промышленность в стране таджиков отсутствовала совершенно. Промышленность ограничивалась кустарными промыслами. Основой хозяйственной жизни было почти исключительно земледелие и в меньшей степени скотоводство. Таджики являются среди смежных с ними народов наиболее трудолюбивым племенем. В прошлом они были первыми строителями почти всех ирригационных систем. Не будет преувеличением сказать, что своим развитием земледельческой культуры весь Туркестан обязан прежде всего именно таджикам. В настоящее время все земледелие Таджикистана решительно перестраивается на новой технической и социальной базе. Уже теперь свыше 60% хлопковых плантаций возделывается колхозами. Вся посевная площадь достигла в 1931 г. 852 тыс. *га* против 658 тыс. *га* в 1914 г. В ирригацию за один только 1931 г. вложено 50 млн. руб. В том же 1931 г. на дехканских полях 9 тыс. лошадиных сил 11 машино-тракторных станций помогали дехканам обрабатывать хлопок, охватив $^3/_4$ всех посевов хлопка.

От общего хода развития народного хозяйства страны не отстает и культурное строительство. Если до революции Таджикистан не имел ни одного учебного заведения, то сейчас имеется более 100 школ I ступени, около 15 средних учебных заведений и 2 вуза. Создан государственный национальный театр, создан целый ряд научных учреждений, издается до 10 названий газет и журналов, организовано издательство. Грамотность населения, едва достигавшая 2% в 1927 г., поднялась выше 12% к 1932 г., а в городах до 44%[1].

Тов. Сталин в своем обращении к таджикскому народу в 1925 г. сказал следующее:

«Привет Таджикистану, новой советской республике трудящихся у ворот Индостана. Горячо желаю всем труженикам Таджикистана решительных успехов в деле превращения своей республики в образцовую республику восточных стран. Таджики имеют богатую историю, их организаторские и политические способности в прошлом ни для кого не составляют тайны. Работники Таджикистана! Поднимайте культуру своей страны, развивайте ее хозяйство, помогайте труженикам города и деревни, сплачивайте вокруг себя всех лучших сынов своей родины и покажите всему Востоку, что вы являетесь лучшими потомками своих предков, крепко державших в своих руках знамя освобождения»[2].

1-й Всетаджикский слет певцов, музыкантов и танцоров

Значение музыки в жизни таджиков огромно.

Таджикская музыкальная культура создавалась веками, переходя из поколения в поколение и впитывая в себя частицу каждого из них. Изолированное положение страны таджиков ограждало от внешних влияний и музыкальную культуру, определяя тем самым ее цельность и самобытность.

---

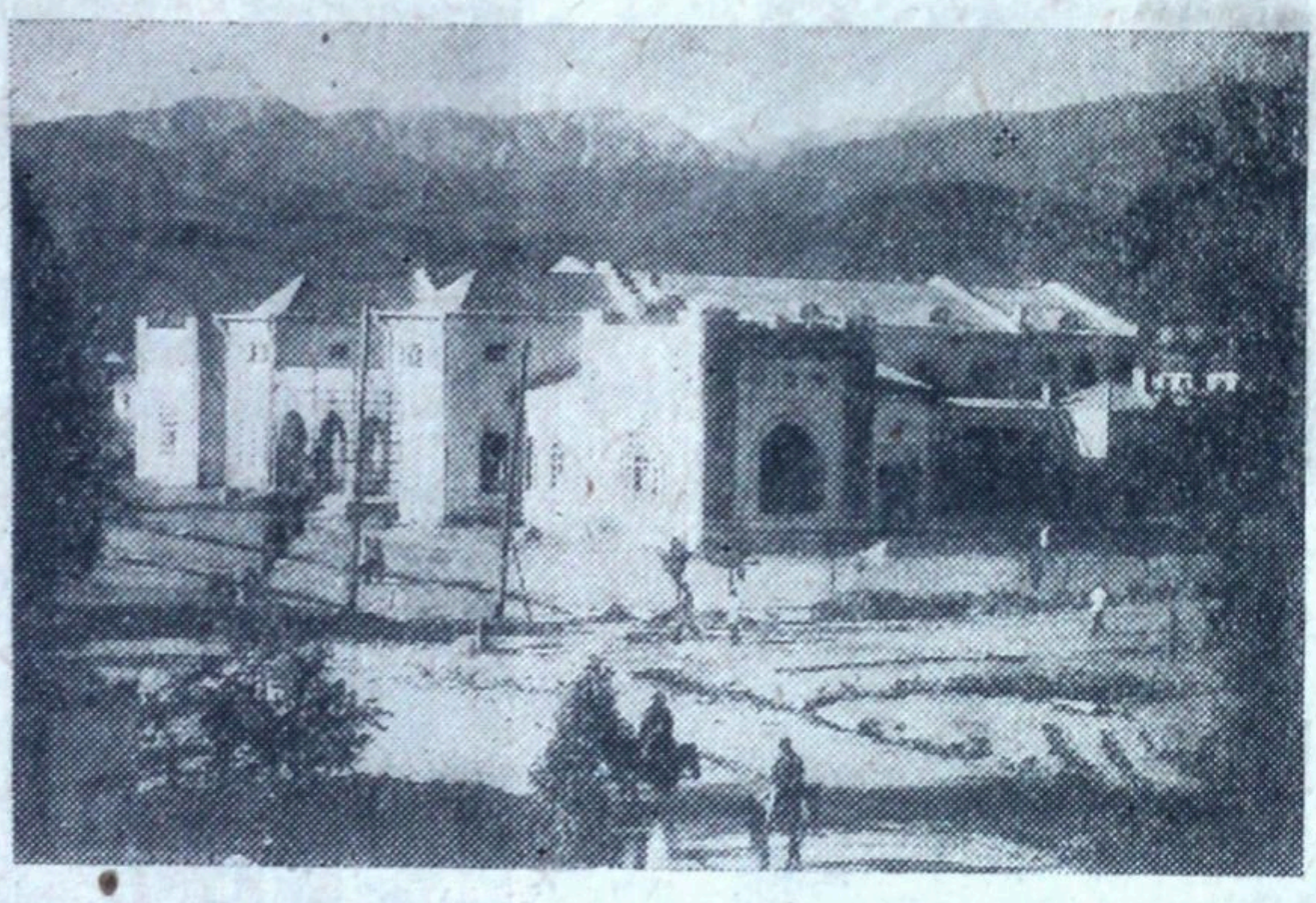
[1] В основном цифровые данные заимствованы из брошюры т. Ходжаева „Социалистическое строительство у ворот Индостана". Изд. „Советская Азия". 1932.

[2] Из обращения т. Сталина к парторганизации Таджикистана в 1925 г.

Тот перелом, который переживает все народное хозяйство, весь уклад жизни края, не может не найти и уже находит свое отражение в музыке. Тем больший интерес имеет изучение музыкального наследия прошлого, на основе которого возникает новая музыка.

Несмотря на значение музыки в жизни таджиков, несмотря на многовековую культуру ее, до последнего времени народное песнотворчество этой страны почти совершенно не изучалось, если не считать одного случайного обследования, произведенного несколько лет тому назад директором Брюссельской консерватории Жевайером, результаты которого до сих пор не опубликованы.

Начало систематического изучения таджикской музыки положено 1-м всетаджикским слетом (олимпиадой) певцов, музыкантов и танцоров, организованным 15 февраля 1931 г. в политическом и культурном центре Таджикистана — городе Сталинабаде.



Дом декханина, где был организован 1-й Всетаджикский слет певцов, музыкантов и танцоров.

Для оценки художественного материала в самом начале олимпиады Таджикистана была выделена художественная комиссия [1].

Основной ее задачей было отделить ценный в социальном и художественном отношении материал, подлежащий дальнейшей подробной записи и изучению, от наносного и идеологически чуждого.

Последующее прослушивание показало, что в репертуаре таджикских певцов действительно наряду с образцами большой художественной ценности встречаются дошедшие от средневековья застывшие штампы текстов, бессмысленных или крайне наивных по содержанию. Большое число текстов имеет содержание религиозное или эротическое. Исторических, бытовых и обрядовых песен было предло-

[1] Состав ее:

Лахути—таджикский поэт; Бекташ Н. — таджикский писатель, председатель комитета таджиковедения; Обид-Исмати — научный работник по изучению нового латинского алфавита; Махань Г. А. — ученый секретарь ГУСа Наркомпроса Таджикистана; Миронов А. М. — профессор; Тональский Я. — зав. таджикской гоструппой; Ардобус Али — зав. таджикским музтехникумом; Миронов Н. Н. — заслуженный деятель музыки народов Востока.

Гости, приглашенные на слет НКПросом Таджикистана: Ровинский О. М. — писатель; Оленина И. И. — артистка балета ГАБТ; Книппер Л. К. — композитор; Моисеев И. А. — артист балета ГАБТ.

Аспиранты Научно-исследовательского института по изучению народной и классической музыки Узбекистана тт. Ашрафи М., Рамазанов Ш. и Садыков Т.

жено вниманию слета меньшее число. Современных песен, являющихся откликом революции, было лишь несколько образцов, показавших однако, что в народных массах зреют уже новые песни; перелом в условиях существования наметил перелом и в музыке.

Весь представленный слету материал был подвергнут строгому отбору. В ряде случаев запись ограничивалась лишь инструментальной музыкой, если текст признавался не имеющим достаточной ценности.

Лучшие произведения были в дальнейшем исполнены на целом ряде концертов, в первую очередь на концерте, организованном для IV Всетаджикского съезда советов.

На основе оценок этих произведений широкими массами трудящихся лучшие исполнители были премированы.

Таджикский национальный танец в исполнении И. И. Олениной.

Доклад и концертное выступление в Доме ученых КСУ при СНК СССР.

Перед печатанием настоящего музыкально-этнографического материала для выяснения научной и художественной его ценности, а также для ознакомления научной общественности с музыкальной культурой таджиков постпредство ТаджССР организовало концертное выступление в Доме ученых Комиссии содействия ученым при СНК СССР. Там 26 февраля 1932 г. мною был зачитан доклад о народной и классической музыке таджиков с демонстрацией образцов народного песнотворчества Таджикистана.

Исполнителями образцов таджикской музыки в указанном вечере выступали артисты таджикского ансамбля: Али Арбодус, Роджаб Али Назар, Давид Канд Зода, Марьям Файзыбаева, В. Д. Шедине и малый ансамбль из оркестра ГАБТ.

Музыка таджиков произвела на собравшихся слушателей большое впечатление и имела очень большой и вполне заслуженный успех.

О таджикской музыке Комиссия содействия ученым при СНК СССР высказала следующее мнение: «На этом вечере мы имели возможность познакомиться с таджикским искусством как подлинным большим национальным искусством в очень ярком, талантливом, глубоко волнующем его проявлении».

Таджикский музыкальнэ-хореографический ансамбль.

Далее подчеркивается: «Сколько тонкой грации, мягкого юмора, жизненной наблюдательности в исполнении небольшой пантомимы из

Давид Конд Зода — музыкант на дойре.

жизни таджикской женщины из народа. Производит большое впечатление воинственный танец с палками, возникший на Памире под афганским влиянием, в полном огня и увлечения исполнении».

«Искусство таджиков до революции было совершенно неизвестно. И только теперь, с возникновением 7-й советской социалистической

республики и подъемом культурного строительства в эпоху построения социализма всех национальностей Союза, мы имели возможность познакомиться с высокоталантливым искусством таджиков. С гор Памира, с горных ущелий Каратаго, из долин Вахша, из глубоких народных низов пришло к нам талантливое искусство как горных, так и равнинных таджиков».

За неимением места для печатания многочисленных отзывов композиторов и музыкальных деятелей о музыке народов средней Азии СССР и о научной и художественной ценности музыкально-этнографических материалов, собранных и записанных в Узбекистане и Таджикистане, мы помещаем здесь отзыв композитора С. Н. Василенки:

Роджаб Али Назар — исполнитель таджикских танцев.

«Музыкально-этнографические материалы народов средней Азии, собранные и записанные Н. Н. Мироновым, представляют собою огромную художественную ценность.

До революции не было известно, что у таджиков и узбеков имеется оригинальная народная песня, откуда композиторы могут черпать богатейший материал для своего творчества.

Я лично широко использовал для своих новых сочинений музыкальный материал из книг Н. Миронова: «Музыка узбеков», «Обзор музыкальных культур узбеков и других народов Востока», «Песни Ферганы, Бухары и Хивы» и «Музыка таджиков» (Сталинабад, Шахринау, Муминбад, Кабадиан и Памир).

За эти записи я приношу как композитор глубокую благодарность Н. Н. Миронову.

Заслуженный деятель искусства, профессор Моск. консерватории С. Василенко

Считаю для себя приятным долгом выразить мою искреннюю признательность всем лицам, оказавшим мне различного рода помощь и содействие как в деле собирания и записывания настоящих музыкально-этнографических материалов Таджикистана, так и их издания, а именно: пред. СНК ТаджССР т. Хаджибаеву; пред. ЦИК тов. Насратулле Максуму; постпредам т. Мумин Ходжаеву и т. Абдужабарову; зам. постпреда А. Н. Соловьеву и т. Лахути и сотрудникам постпредства тт. И. М. Шапошниченке, М. Я. Клебанскому и П. С. Дерш, писателю Н. Бекташ и аспиранту М. Ашрафи, и представителю Тадж. Гиза т. Шуссеру.

Благодаря их энергичной поддержке как самой идеи издания духовных ценностей народа, так и ее практического осуществления книга «Музыка таджиков» вышла в свет, несмотря на целый ряд серьезных препятствий, угрожающих срывом изданию этой книги. А также моя сердечная благодарность Е. Н. Бухману и И. В. Емельяновой за их сотрудничество в деле литературной обработки вводной части книги.

ЧАСТЬ I.

ГЛАВА I.

ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА ТАДЖИКОВ.

Таджики любят свою национальную музыку. Музыка проникает во все уголки их быта. У них есть песни трудовые, героические, бытовые, свадебные, игровые. Поэтические названия песен свидетельствуют о большом разнообразии, глубине и образности творчества таджиков.

Таджикский техникум им. Лахути национальной музыки.

Музыка таджиков состоит из народной музыки и классической. Народную музыку можно подразделить на произведения малых форм (маргуля-машк) и произведения крупных форм. Основа классической музыки — макомы и их отдельные части. Классическая музыка — это индивидуальное творчество, народная же музыка коллективна и безымянна. Имена авторов народной музыки совершенно неизвестны. Имена же авторов некоторых частей маком известны, так как эти части носят название их авторов.

Распространителями таджикских маргуля-машк [1] были бакши (тадж.) — сказатели былин, сказов, легенд о героях или любовных приключениях, а также бродячие артисты [2] и кукольные театры [3]. Все они когда-то были в большом фаворе у массового зрителя. Популяризаторами же классической и народной музыки больших форм были машок-hо [4].

В быту таджиков музыка иногда проявляется в виде импровизаций, возникающих как соревнование в находчивости (на свадьбах, вечеринках и т. п.).

Говоря о народной музыке, следует упомянуть особо о детских и женских песнях. В комитете таджиковедения хранятся печатные труды, в которых имеются материалы, касающиеся детских и женских песен, а наряду с ними пословиц и мудрых изречений.

Для изучающего таджикскую музыку интересный материал дают выкрики таджикских конфурушев [5], ангурфурушев [6] и других соватчи [7] (разносчиков). Некоторые из них записаны мною в 1926 г. от таджиков во время экспедиционных работ в Бухаре (см. стр. 14 и 15).

Здесь поражают такие эффекты народной напевности, как glissando, разнообразие динамических оттенков, характерные интонации, музыкальные фразы в стиле cantilena, уменьшенные и увеличенные интервалы. Все это служит характеристикой народной напевности таджиков, имеющей бесконечное разнообразие комбинаций, выработанное многолетним опытом.

Видное место, как и в жизни каждого народа, занимало коллективное исполнение образцов музыкальных произведений, связанных с каким-либо бытовым «действием». Ярким примером подобного исполнительства являются игровые песни.

В старое дореволюционное время у таджиков отношения мужчин к женщинам отличались суровостью, но все же таджички в кишлаках горных местностей не закрывали своих лиц чадрой и могли свободно появляться среди мужчин.

Юноши и девушки часто собирались вместе на игры, где в самый разгар веселых песен и плясок влюбленный юноша бросал в свою возлюбленную яблоком и с нетерпением ждал ответа. И если девушка после некоторого колебания отвечала юноше ласковым, благосклонным взглядом взаимности, то это предвещало в недалеком будущем свадьбу. Отвержение любви считалось кровной обидой для юноши и часто кончалось непримиримой враждой между родственниками девушки и юноши.

Наименьшее количество было продемонстрировано на слете исторических песен. Отрывки из легендарных поэм: Гер Оглы [8]), Алпамыш [9], Митан Полван [10], Фархад и Ширин [11] и др.

---

[1] Мелодии малых форм.

[2] О бродячих артистах см. статьи в журнале «Рабхари Доныш» и в газете «Таджекистан сурх».

[3] О кукольных театрах имеются рукописные материалы в комитете таджиковедения.

[4] Машок-hо — музыканты.

[5] Конфуруш — продавец лепешек.

[6] Ангурфуруш — продавец винограда.

[7] Соватчи — сват — корзина, чи — продавец.

[8] Гер Оглы — легендарный герой Туркмении и других народов мусульманского Востока. Воин, поэт и музыкант.

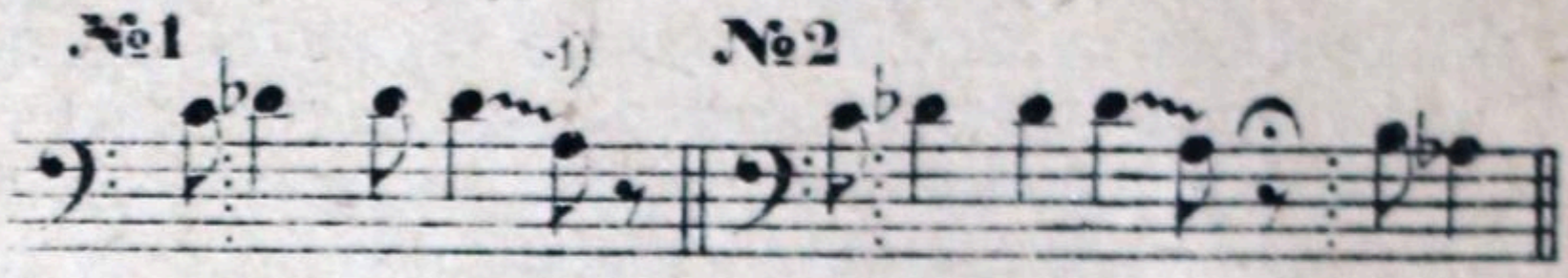
[9] Алпа-мыш — великий богатырь.

[10] Митан — имя, Полван — богатырь

[11] Фархад и Ширин — имя мужское и женское.

Выкрики нонпурушев, ангурпурушев и других сават-чи

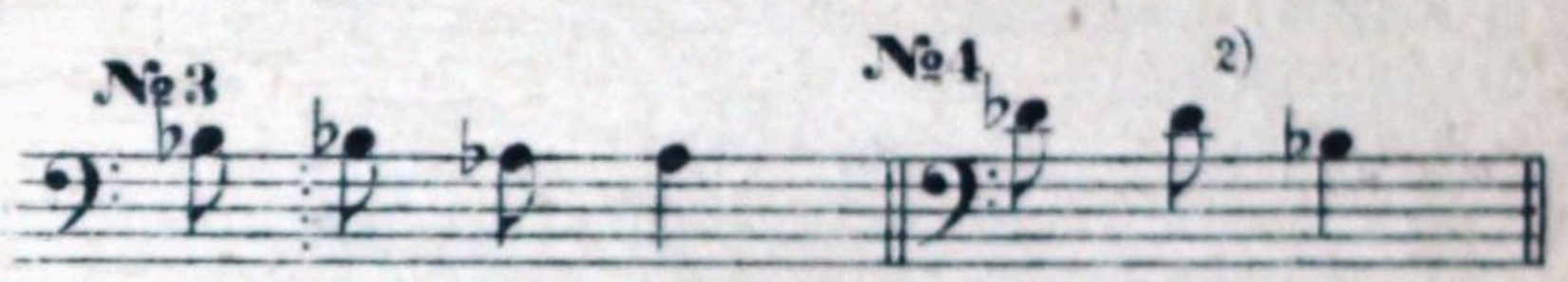
№1 №2



Garmi şe rin _ Garmi şe rin _ dastsor

Горячие сладкие (лепешки) (руки обожгли)

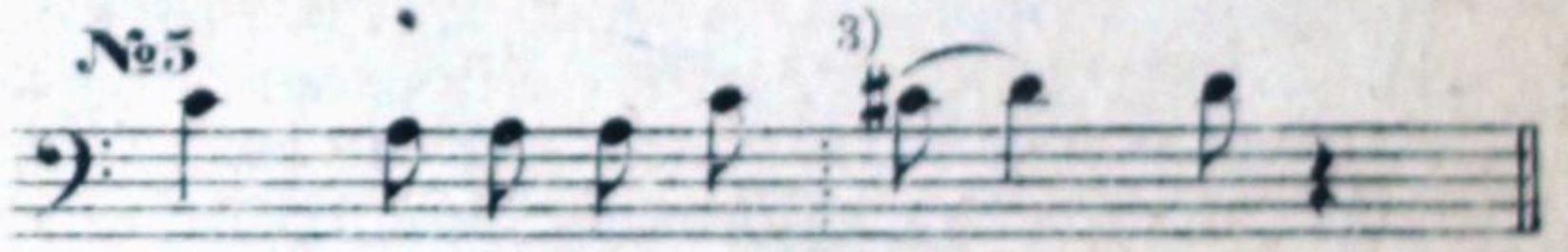
№3 №4



An gy ri naoqz Se ві naoqz

(Виноград хороший) (Яблоки хорошие)

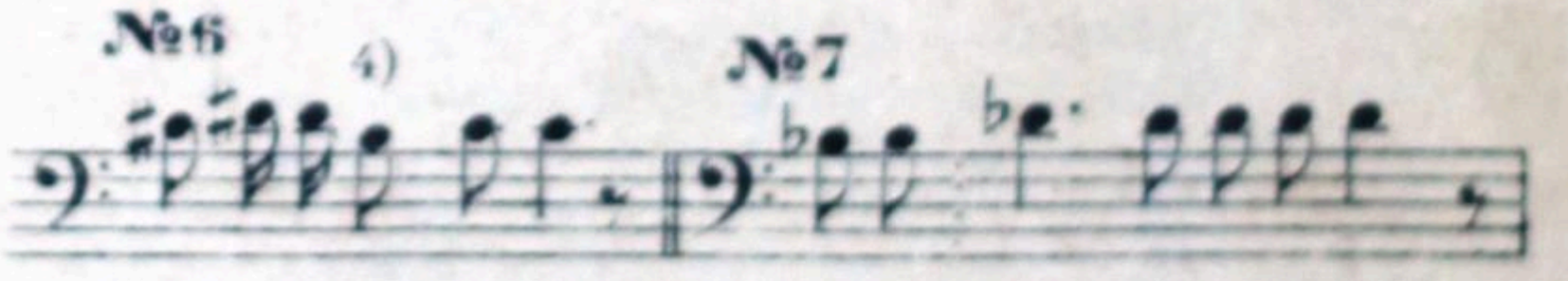
№5



jak ço do ços вis tin _ (in)

(двадцать копеек фунт стоит)

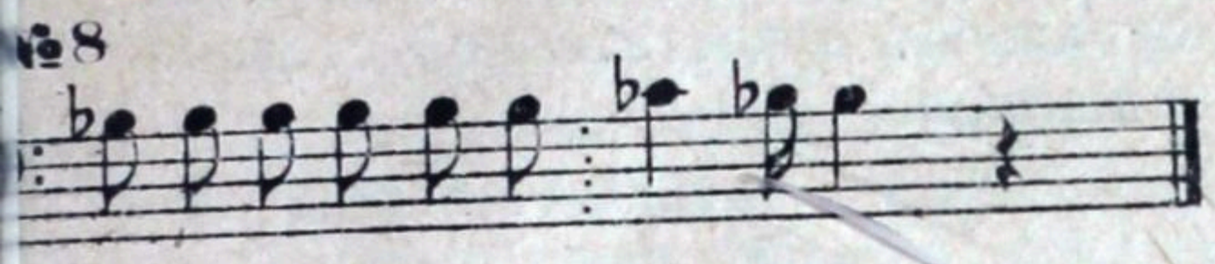
№6 №7



Mi fyryşam me gəm Xarвy za me fy ry ş am.

(Продаю, поеду) (Дыни продаю)

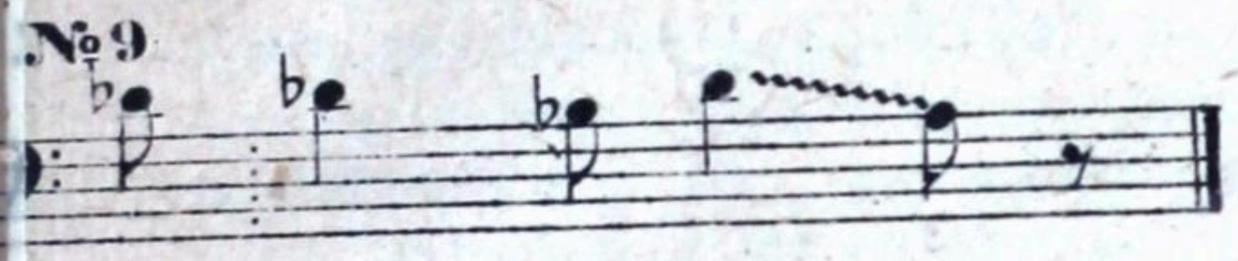
№8



Xalvo i sa ri co вin ṣaĸar

(Халва, на верху сахарный песок)

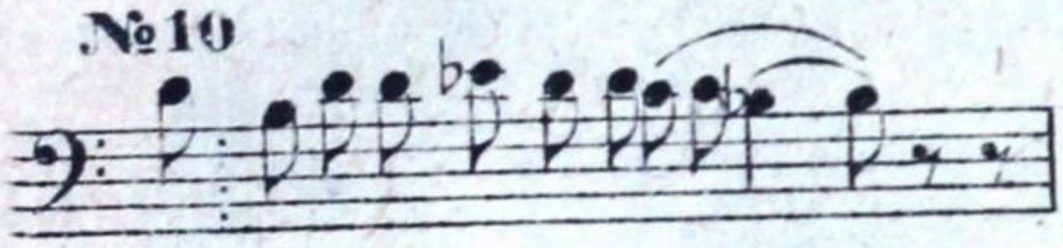
№9



Ṣir вi sjor na ,oɥz

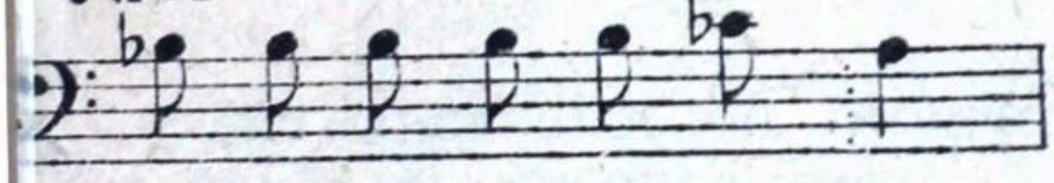
(Молоко очень хорошее)

№10

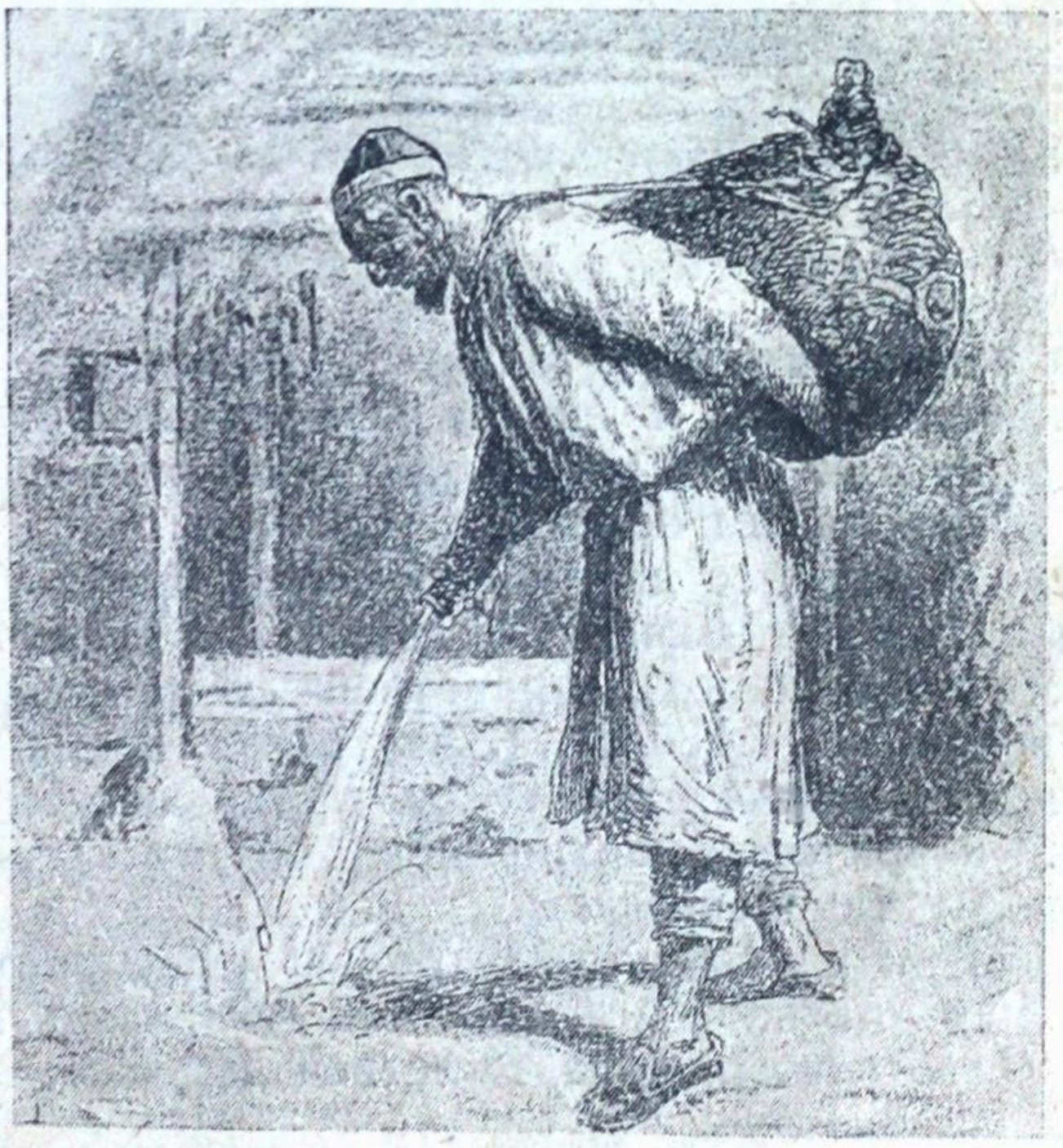


Вд .o вуто vassyma lak

(Готовая халва)

№11

Ов го сі ко ме ку nit?

(Вода нужна для чего?)



1) Glissando. Интервал уменьш. кварты.
2) Малая терция.
3) Признаки хроматизма.
4) Большая терция.
5) Тетрахорд.

не были записаны благодаря неудовлетворительному их исполнению. Кроме того эти образцы как являющиеся достоянием почти всех народов мусульманского Востока не отражают в достаточной степени народно-музыкальную самобытность таджиков.

СТАРИННЫЙ СВАДЕБНЫЙ ОБРЯД ТАДЖИКОВ.

Путем опроса некоторых участников 1-го Всетаджикского слета народных певцов, музыкантов и танцоров мне удалось собрать часть обрядовых материалов с мест различных вилайетов [1] Таджикской республики.

По словам лиц, сообщивших мне эти сведения, свадьбы справляются в этих районах в большинстве случаев в свободное от повседневной работы время: осенью после сбора урожаев и зимой.

Семья таджиков.

За неимением достаточного времени для точного обследования свадебного обряда и вполне исчерпывающих по этому вопросу сведений я вынужден дать собранный материал в сжатом виде как пояснение к музыкальным образцам.

В прежнее дореволюционное время считалось нормальным выдавать замуж таджикских девушек в возрасте 12—14 лет, не считаясь с их физическим и нравственным развитием. Юноша мог жениться в возрасте от 18 лет. В настоящее время от лиц, вступающих в брачные отношения, требуется кроме вполне зрелого возраста невесты еще и врачебно-контрольное свидетельство о состоянии здоровья как жениха, так и невесты.

При царизме имели большое распространение браки, построенные на материальной выгоде, как например женитьба какого-либо бая, 60-летнего старца, на 12-летней девушке.

---

[1] Куляба, Кабадьяна и Рушана (Памир).

Женотдел, этот неустанный таран, которым партия ВКП(б) бьет в толщу цитадели, именуемой рабством восточной женщины, самоотверженно несет свою весьма нелегкую в азиатских условиях работу и добился уже существенных результатов: подобных браков теперь больше не бывает.

Старинный обычай «cavora baxsh»[1], заключающийся в том, что родители, имеющие 2—3-летнего сына, устраивают «сговор» с другими родителями, имеющими дочь в младенческом возрасте, и дают обещание считать указанных детей женихом и невестой, до сих пор в отдаленных глухих местностях Таджикистана сохранился. Чаще всего подобные сделки совершаются между родственниками, соседями или хорошими знакомыми.

Для совершения обряда taui fotiha[2] собирается несколько женщин; матери жениха и невесты дают обещание поженить нареченных в момент достижения ими брачного возраста. Обряд сговора заключается в том, что матери нареченных ломают пополам лепешку, одну половину дают мальчику, другую девочке, после чего читают молитву и назначают день taui fotiha. Акт подобного сговора таджики считают нерушимым, и данное обещание держится крепко. Всякое нарушение в прошлом считалось кровной обидой, дело доходило до казия[3]. Между родителями жениха и невесты, а также и родственниками возникала вражда, иногда кончавшаяся убийством.

Бывают и такие случаи брака, когда зажиточный кишлачный житель отдает дочь за своего воспитанника—бедняка, сироту, который несколько лет бесплатно работал со своим хозяином, воспитателем.

Сватовство.

Сваха, сумевшая заручиться согласием родителей невесты на брак, получает от жениха подарки: платок, рубаху и деньги. До сговора родители жениха и невесты устанавливают mehr — размер калыма. Родители жениха или жених обязуются дать калым за невесту: скот и деньги. Если калым состоит из коровы или кобылы, то обусловливают срок, когда родители невесты дарят молодым приплод — теленка или жеребенка.

В назначенный день сговора все необходимое угощение жених и его родственники доставляют в дом невесты. Во время пиршества жених наделяет свою родню подарками.

После сговора жених и невеста считаются мужем и женой.

В доме жениха заготавливают продукты к предстоящей свадьбе, а в доме невесты шьют приданое: наряды для невесты.

День свадьбы. Комната для мужчин в доме невесты завешана коврами, различными сюзанэ. На полу постланы ковры, кошмы, разложены тюфяки, подушки. В переднем углу занавеска для жениха. В другой комнате собираются женщины. В полдень приходит жених с толпой молодежи.

Для совершения брачного обряда приглашен из мечети до-мулла, который сидит около двери. Около него чашка с водой. Здесь же два посаженных отца (один со стороны жениха, другой — невесты) и два свидетеля. Свидетели спрашивают невесту, согласна ли она выйти замуж за такого-то (называют имя жениха). Невеста медлит с ответом. Девушки, подруги невесты, требуют за согласие невесты подарки.

---

[1] Cavora baxsh — сватовство малолетних.
[2] Taui fotiha — угощение после молитвы.
[3] Казий — судья.

Получив подарки и деньги, девушки просят невесту дать свое согласие. Имя ее посаженного отца объявлено, о чем свидетели торжественно заявляют до-мулле. Последний заручается согласием на брак жениха и о назначении с его стороны посаженного отца. Родители жениха и невесты совместно с посаженными отцами и свидетелями устанавливают мехр (материальные расчеты) в пользу жены на случай развода или смерти мужа. Уславливаются относительно приданого, недвижимого имущества на предмет обеспечения детей.

Брачный обряд.

Мулла читает несколько молитв из корана, после чего подает чашку с водой жениху и невесте. Отпив несколько глотков, новобрачные с гостями выходят из комнаты. По окончании обряда домулла уходит. Гости вновь входят в комнату. Новобрачный идет в передний угол, под занавеску, где переодевшись в подаренный ему родителями новобрачной новый халат, выходит к товарищам и гостям.

По окончании пиршества новобрачный с товарищами уходит в свой дом. С веселыми песнями и танцами толпа молодежи провожает новобрачного до его дома, где его сажают на низкую скамью и осыпают кишмишом и леденцовыми конфетами.

В комнате мужчин приготовлено угощение.

СТАРИННЫЕ СВАДЕБНЫЕ ПЕСНИ ТАДЖИКОВ.

Эй, Лайли, Лайли[1].

Подул бы ветер, розу на розу бы засыпал.
(Припев) Эй, Лайли, Лайли, за нее свою душу отдам.
Розы осыпались, остались только колючие ветки. (Припев)
В груди моей печаль. Я лазил на твою крышу. (Припев)
Девушку (видел) на полу в комнате, ее локоны на расческе. (Припев)
Виноградный сад весь в цвету.
За этот сад каждый бы из нас свою душу отдал. (Припев)

Накш тадж[2].

Ходил по дороге далеко, далеко.
Ходил по дороге далеко.
Далеко, ой!
Принес бы цветник, сердце мое.
Моя песня цветник.
Отдал бы мой цветник.
Эту розу куда посадишь?
Эту розу куда посадишь?
Ой, в доме Мирзы[3].

Нигорджон[4].

1) Я приношу себя в жертву.
стоя около двери.
Слушаю мелодию, стою и слушаю
Мелодию, слушаю издалека и близко.
В букете роз очищаюсь.

Припев. Нигорджон, Нигорджона — моя Нигорджон,
На Нигорджоне женюсь.

---

1 Лайли — имя женское.
2 Накш тадж — разноцветная корона.
3 Мирза — имя мужское.
4 Слово Нигорджон имеет два перевода — любовь душа, а также имя женское.

2) Я по горам пойду, гора очень крутая.
В мечеть пойду во время молитвы.
Кругом хауза [1] четырнадцать чинаров есть.
Кругом цветы, и справа и слева,
много цветов в домах людей.

Припев.

3) Разноцветная девушка с тобой не дружила
Обещала и не исполнила, божилась богом
золотом и не исполнила,
В роде обманчивого, хотя цветущего,
а бесплодного дерева.

Припев.

4) Я на высокой горе, бегаю, бегаю.
За плечом стрела, на поясе кинжал.
Мастер сделал стрелу
Я бы ему руки переломал.
Через эту стрелу я без дома, без места.

Припев.

Роджаб Али Зода.

В комнате невесты готовятся к переезду в дом жениха. Подруги невесты складывают подушки, одеяла, снимают со стен ковры, вышивки и другие украшения. Связывают в узлы приданое. Невеста голосит, подруги ее уговаривают.

В обычае голосить невесте при сборе к жениху отражается исторический факт неравноправности во взаимоотношениях мужчины и женщины. Она раба, он властелин со всеми вытекающими отсюда милыми последствиями: ее ждут побои, недоедание, всевозможные унижения и тяжелый труд. Только в советских условиях, создавших полное равноправие женщины, это великое завоевание Октябрьской революции, стал возможен иной брак, брак свободный, по взаимной любви и взаимному уважению. Отпадает смущенное ожидание, полное тревоги за будущее, и слезы невесты сменяет теперь блещущая жизнерадостностью готовность вступить в новые еще неизведанные ею формы жизни.

---

[1] Хауз — водохранилище (яма с водой).

На приготовленную лошадь садится старший брат невесты или близкий родственник. Позади него сажают невесту, покрытую большим сюзанэ. После краткой молитвы, прочтенной отцом невесты, и напутственных пожеланий матери и родственников невеста и все присутствующие направляются в дом жениха.

Медленным шагом движется свадебная процессия.

СТАРИННАЯ СВАДЕБНАЯ ПЕСНЯ ЖЕНЩИН.

Ёри моро чхо мекунад[1].

Что моя подруга делает. (2 раза)
Друг, что она для меня делает.
О! Вот она то и это делает.
О! (мимикой указывает надлежащее действие)

Таджикский национальный танец женщин.

Вблизи ворот дома жениха горит костер. Толпа останавливается. Невесту трижды обводят вокруг костра, после чего один из родственников новобрачной, взяв лощадь под уздцы, подводит ее к самой двери комнаты жениха. Для встречи новобрачной избирается пожилая женщина, отличающаяся большой плодовитостью, имеющая наибольшее количество детей. Женщина эта подает невесте молоко. Выпив молоко, новобрачная бросает в чашку свое кольцо в подарок встречающей ее женщине.

Сняв с лошади, невесту ведут в комнату жениха. Но тут оказывается преграда: на пороге двери лежит старуха, прикинувшаяся больной, и не пускает невесту с подругами, прося выкуп. Получив выкуп, старуха встает. Подруги ведут невесту за свадебную занавеску. После

---

[1] Ёри моро чхо мекунад — что мне хотят сделать.

краткой молитвы женщины развязывают приданое невесты, расстилают ковры, кошмы и одеяла, раскладывают тюфяки и подушки. Невеста раздает подарки.

На другой день утром женщины приносят в дом невесты различные кушанья: плов, пельмени и сласти. В полдень свадебная занавеска открывается, невеста стоит в паранджовом наряде, лицо ее закрыто кисеей. Родственники жениха подходят к ней с поздравлением, целуют и дарят различные подарки.

Вечером за занавеску приходит жених. Он осыпает постель конфетами, которые подбирают подружки невесты.

Все уходят. Дружки открывают лицо невесты и уходят.

Молодые остаются одни.

В настоящее время описанный здесь старинный свадебный обряд все более вытесняется «Сурх той» (красной свадьбой), без калыма, без мулл и без отживших свой век обрядов. На свадьбу приглашаются товарищи жениха и подруги невесты. Вечеринка отличается скромностью: чай достархан, современные песни и национальные танцы.

ГЛАВА II.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ТАДЖИКОВ.

Таджики имеют более 20 различного типа своих национальных инструментов.

Струнные инструменты:

а) щипковые-лютневидные: думбрак, тар или тари дутар, танбур, рубаб памирский и рубаб афганский;
б) смычковые: гиджак, кеманьча;
в) струнный ударный: чанг-цымбал;

Духовые инструменты:

а) лабиальные: най, сивизга;
б) язычковые: джуфтнай — две камышевые дудочки в виде узбекского кушная, сурнай — гобоеобразный инструмент.

Ударные инструменты:

Дав, дойры-бубны различных размеров, кайраки — наподобие кастаньет, различные звенящие инструменты и барабаны: табляк и литаврообразные нагора.

Большая часть перечисленных здесь музыкальных инструментов подробно описана с указанием их строев в книгах: «Музыка узбеков» Н. Миронова, издание Узгиза 1929 года и «Обзор музыкальных культур узбеков и других народов Востока» Н. Миронова, издание Инмухоруза 1931 года.

Из этих книг здесь даются краткие сведения об узбекских музыкальных инструментах, по своей конструкции, настройке, аппликатуре и способу игры ничем не отличающихся от музыкальных инструментов таджиков.

Что касается музыкальных инструментов, не вошедших в вышеуказанные книги, то о них даются дополнительные сведения.

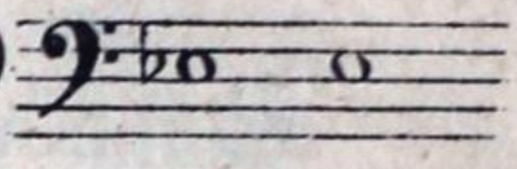
Объем и настройка таджикских народных музыкальных инструментов и способ игры на них.

ДУТАР.

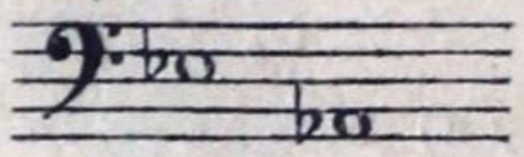
Дутар — старинный двухструнный инструмент. Корпус его выдолблен из тутового дерева. Способ игры на дутаре различный. Некоторые дутарчи играют на этом инструменте как на русской балалайке, стараясь при этом не задевать во время игры деки инструмента, тогда как другие дутарчи при игре задевают деку, отчего получается звук нечистый.

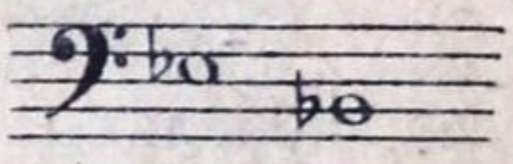
Кроме обычного приема игры в виде тремоло правой рукой в середине деки, некоторые музыканты на дутаре пользуются и другими различными способами, играя около подставки, а иногда даже почти на самом грифе. Названия отдельных частей дутара такие же как и у танбура (см. ниже).

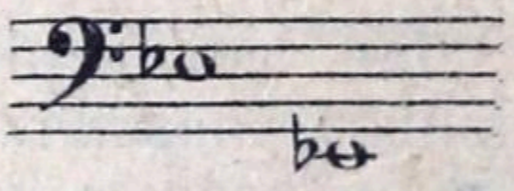
Три различных настройки дутара

1. Куш-тар (самаркандские и бухарская настройки) 

Музыкант на дутаре.

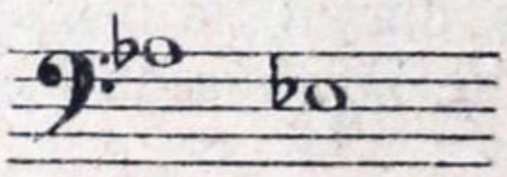
2. Яка-тар (ферганская настройка) 

3. Яка-тар (бухарская настройка) 

Имеется еще одна ферганская настройка. 

ДУМБРАК.

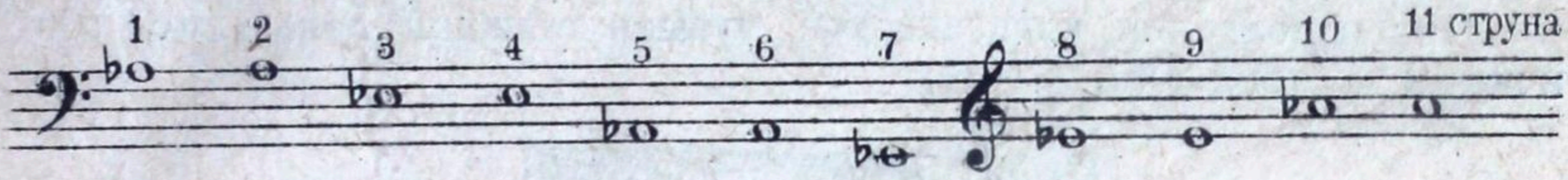
Думбрак или думбара — двухструнный, щипковый инструмент— с гладким, без ладов грифом, по внешнему своему виду и способу игры напоминающий киргизскую домбру, только несколько меньшего размера.

Настройка: 

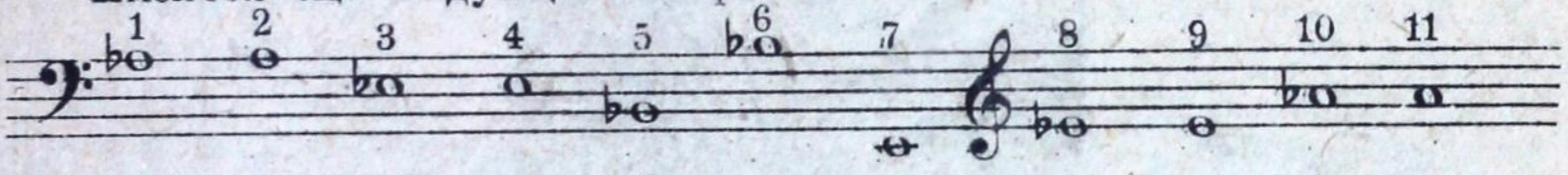
ТАР или ТОРИ.

Тар или тори — 6-7- или 11-струнный щипковый инструмент, состоит из гитарообразного корпуса, выдолбленного из тутового дерева. Длина инструмента около 76 *см*, наибольшая высота корпуса 11 *см*, наибольшая ширина тоже около 11 *см*. Дека из пузыря или чаще из «Pardaji dili gov» [1] — оболочки коровьего сердца. Ладов на грифе от 14 до 22.

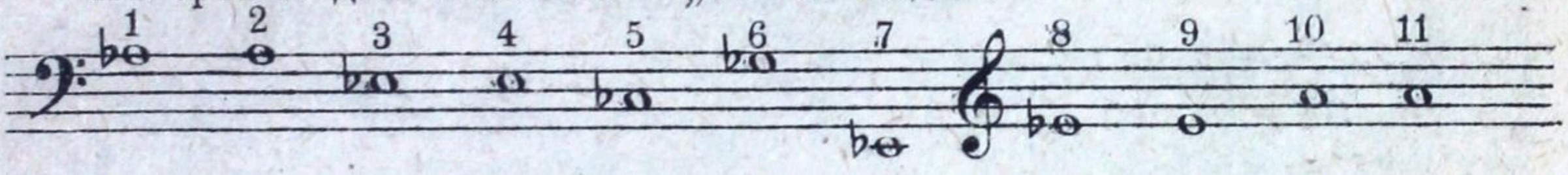
Настройка: 11 струн



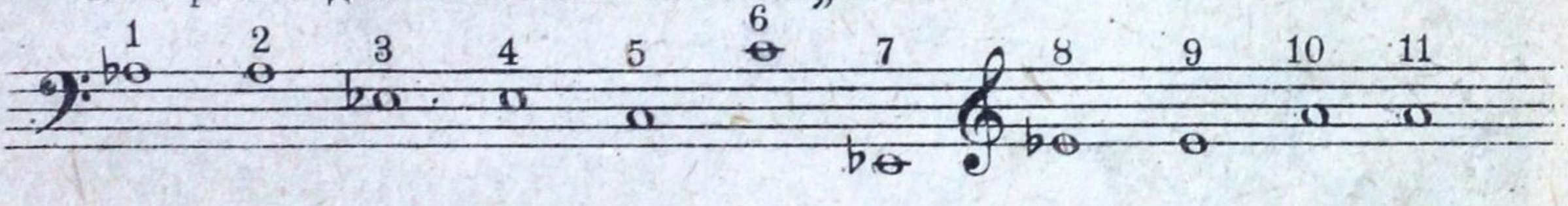
Имеются еще следующие настройки:



Настройка для исполнение „Ракси бадан“



Настройка для исполнен. макомы „Ceroh“



ТАНБУР.

Танбур по своему внешнему виду вполне своеобразен: он состоит из двух основных частей — небольшого грушевидного корпуса, выдолбленного из тутового дерева, и длинного грифа, на котором расположены 16 основных «пард» (лады) и 4 «хас-пард» (добавочные лады).

Все основные парды сделаны из жильных струн, три раза обмотанных для каждого лада вокруг грифа и завязанных узлом на боку, чтобы лады не сдвигались со своих мест, все они закреплены сбоку маленькими деревянными клинушками, кроме лишь одной шестой «Олтынчи парды», шестого лада, который может свободно передвигаться по грифу.

«Хас-парды», т. е. лады добавочные, представляют небольшие деревянные неподвижные наклейки на деке.

---

[1] Пардаи — оболочка, дили — сердце, гов или гау — корова.

Грушевидный корпус танбура представляет собой тонкую деку тутового дерева с 6 или 9 маленькими отверстиями — голосниками.

На верхнем конце грифа помещаются «три душаки», т. е. колки, на которых намотаны 3 медных струны, проходящие затем через «харак» — подставку на деке—и закрепленные в конце корпуса на маленьком продолговатом «таргире», т. е. струнодержателе.

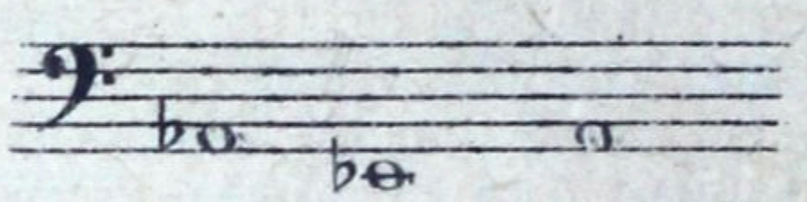
Ввиду высокого положения струн над поверхностью грифа танбурист более или менее сильным нажимом парды может пальцем левой руки повысить каждый звук лада приблизительно на $^1/_4$ или $^1/_2$ тона.

Длина танбура от его «шайтан-харака», т. е. струнодержателя, равна 103 *см*, объем же тамбура около 3 октав.

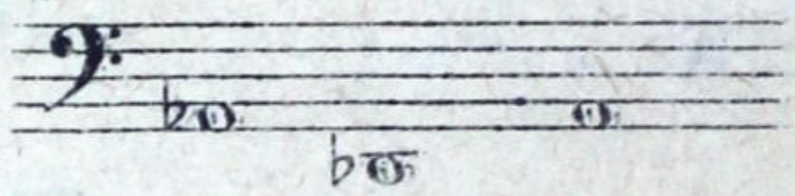
При исполнении классической музыки таджики пользуются различными настройками, как-то:

Музыкант на танбуре

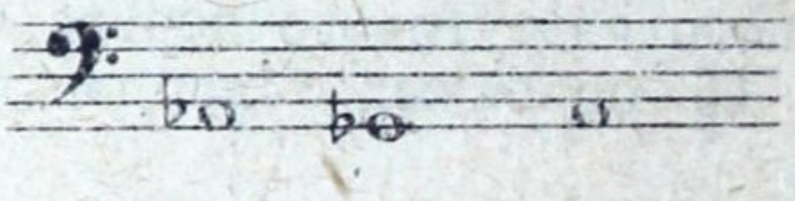
1) «Мизраби Бузрук».



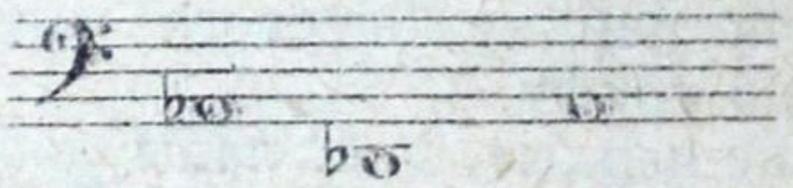
2) «Мизраби Рост».
6-й лад передвигается на Sol ♭



3) «Мизраби Наво».



4) «Мизраби Паньжго
6-й лад передвигается
на Sol чистое



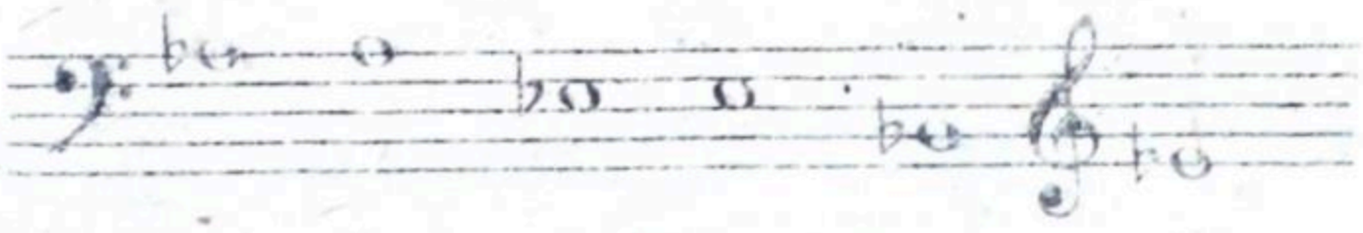
Причем на каждый из этих строев требуется передвижка на $^1/_2$ *см* «Олтынчи парды» (6-й лад на танбуре).

Способ игры на танбуре.

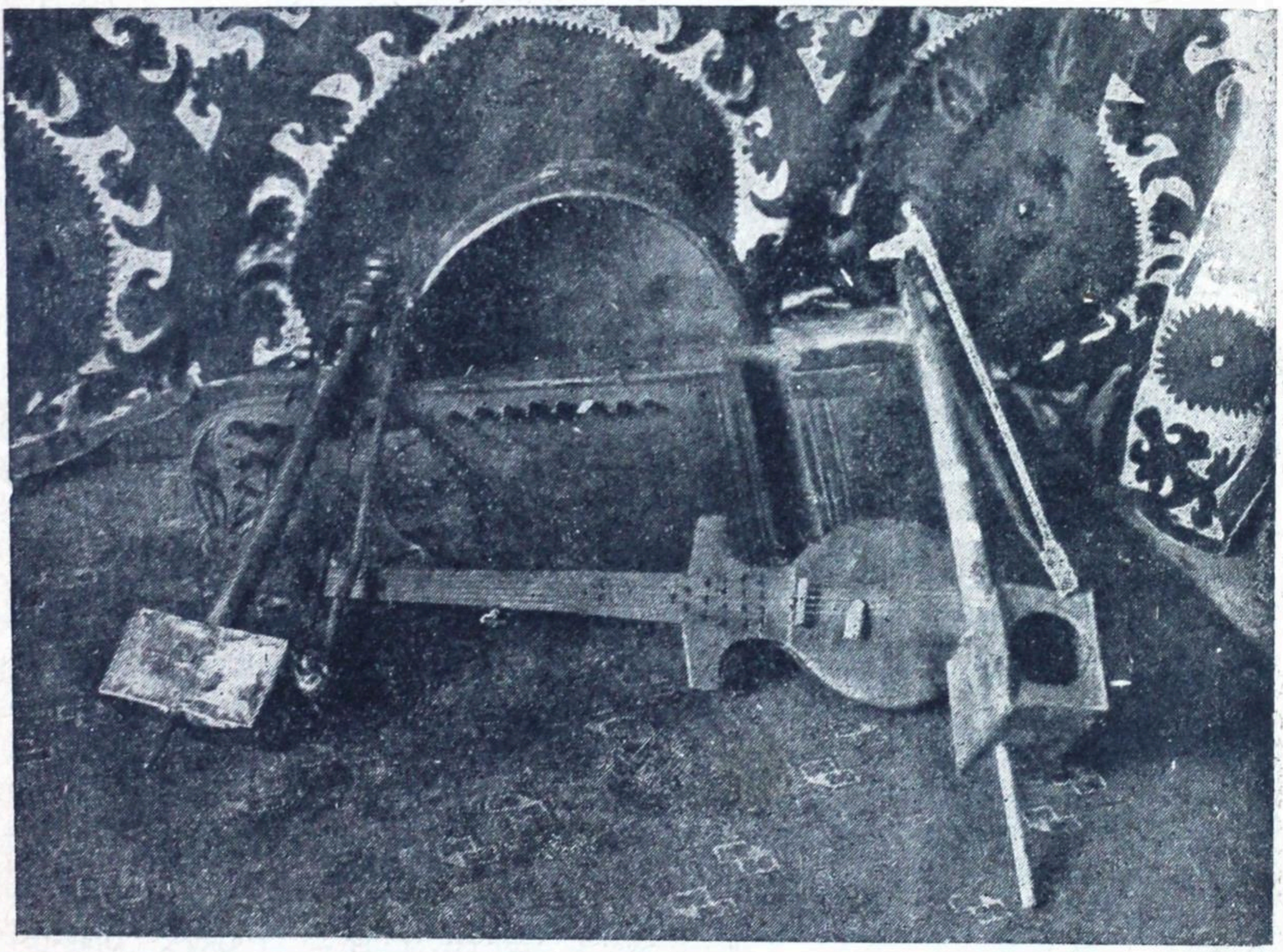
На указательный палец правой руки надевается или привязывается черной шелковой ниткой нахунак — металлический ноготь, которым и извлекаются отрывистые, сильно вибрирующие с металлическим оттенком звуки — почти так же, как это делается на русской домбре.

РУБАБ ПАМИРСКИЙ.

Старинный лютневидный инструмент, корпус которого выдолблен из урюкового дерева. Дека из телячьей кожи. Ладов на грифе не имеется, шесть жильных струн разной толщиины настраиваются:



Способ игры при помощи деревянного плектора — такой же, как и на танбуре.



Памирский и афганский рубабы, два гиджака и дав.

РУБАБ АФГАНСКИЙ.

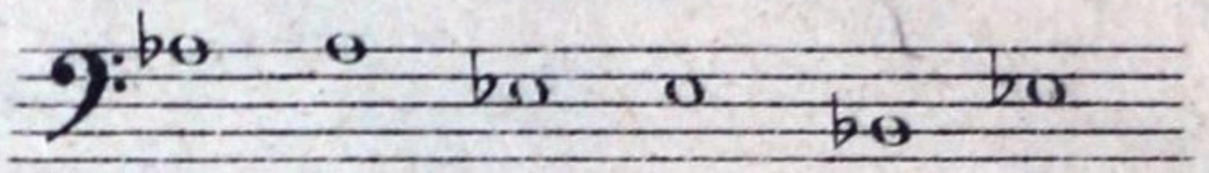
Рубаб состоит из четырех частей, а именно:
1) головки из тутового дерева,
2) шейки с кократом, т. е. грифом,
3) нижнего остова — «корин» и
4) верхнего остова — «баш-корин».

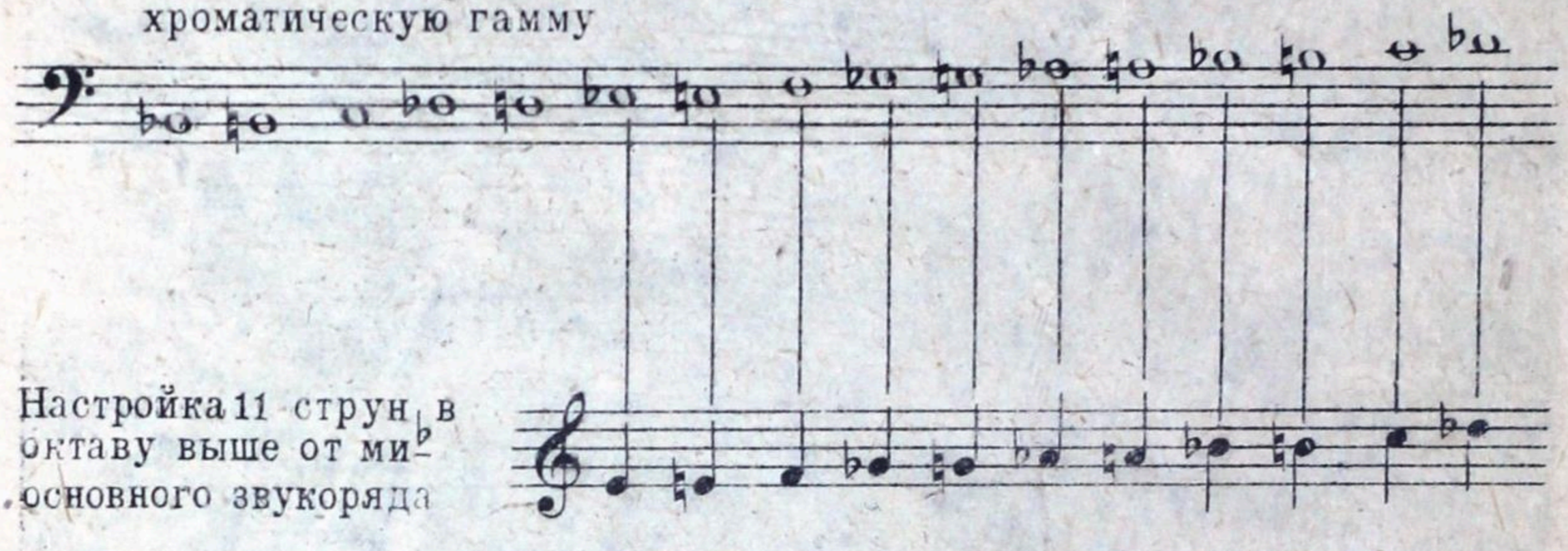
Весь инструмент за исключением головки выдалбливается из одного цельного куска тутового дерева. Вместо верхней деревянной деки «пусти огу» — оленья кожа.

Всего на рубабе имеется 17 струн, из которых 6 на грифе и и 11 с левой стороны нижнего остава. Сбоку грифа даны соответственно с этим 11 колков.

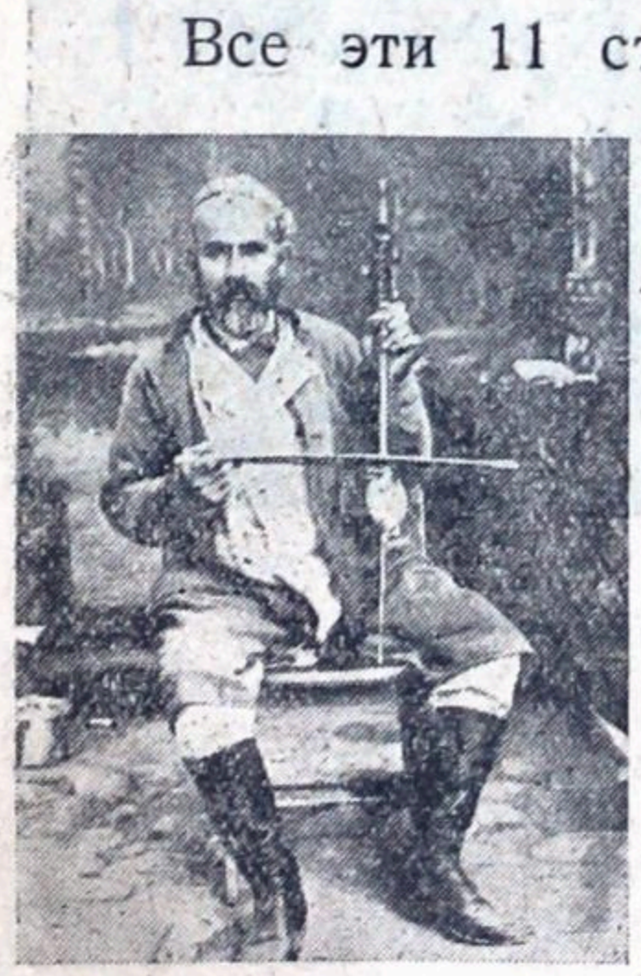
Расположение всех этих струн нижеследующее: 11 боковых струн нижнего остова на малых отдельных подставках идут вниз к колкам, так же, как и на таре. Подставка костяная двухрядная 5 основных струн жильных и 6-я латунная; из 11 боковых — 10 струн тонких и одна последняя тонкая жильная. Струнодержатель — кожаный с 4—6 ремнями, прикрепленными к двум кнопкам, из которых нижняя кнопка костяная.

Настройка основных 6ти струн



4 ре лада из струн жильных образуют хроматическую гамму

Настройка 11 струн в октаву выше от ми основного звукоряда

Все эти 11 струн нижнего остова не употребляются во время игры, но служат лишь резонаторами ладовых звуков.



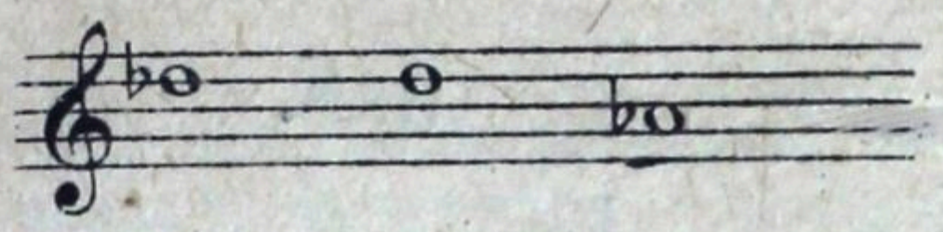
Тюрабкуль Шахмарданов — известный бухарский музыкант.

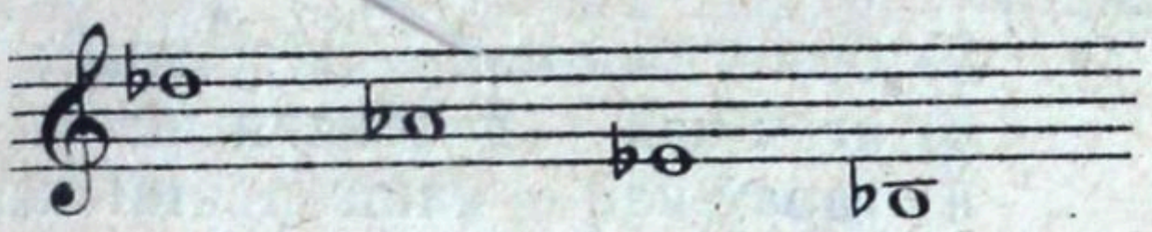
ГИДЖАК.

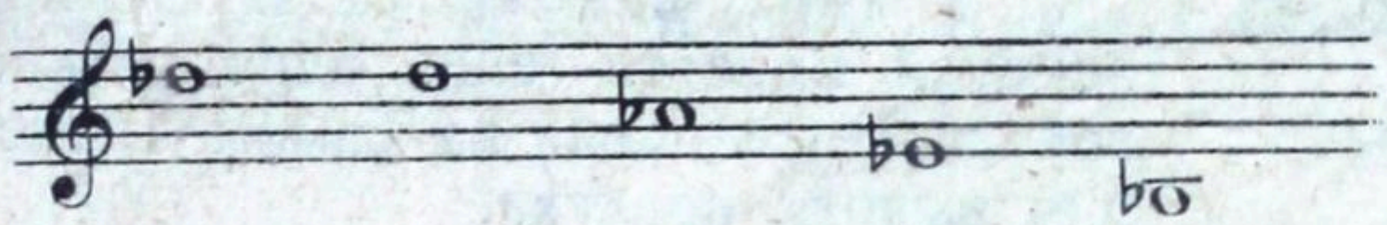
Смычковый инструмент — гиджак бывает с тремя, четырьмя и семью струнами.

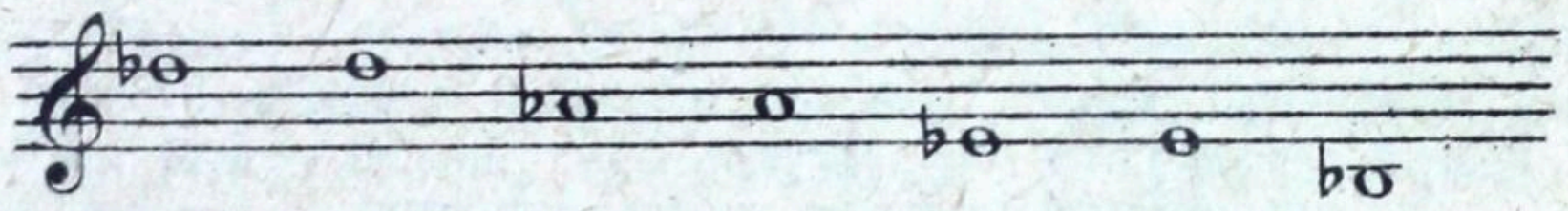
Обыкновенно гиджаки делаются из тутового дерева, но нередко употребляется скорлупа целого большого кокосового ореха. В Таджикистане встречаются гиджаки, на которых вместо деревянного или кокосового корпуса приделывается квадратная жестяная коробка. Названия всех отдельных частей гиджака те же самые, что и танбура.

Настроика:





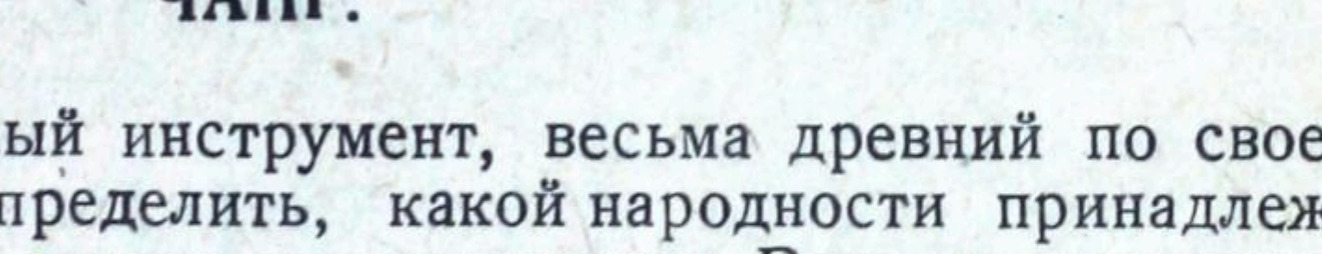




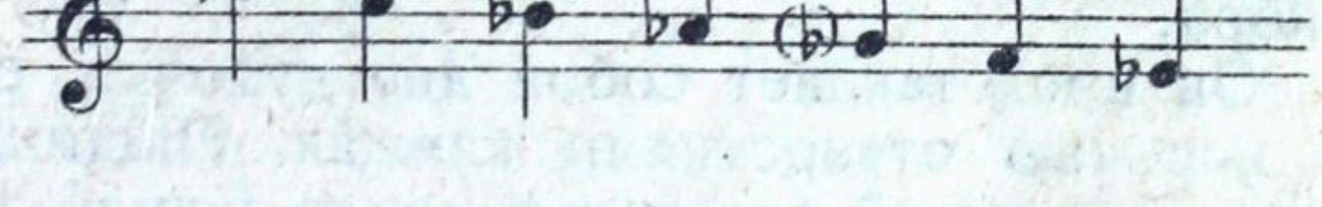
ЧАНГ.

Чанг — цымбалообразный инструмент, весьма древний по своему происхождению. Трудно определить, какой народности принадлежал он первоначально. Многие поэты и музыканты Востока упоминают о нем в своих произведениях. Так, например, о чанге говорит персидский поэт — Умар-Хаем из кишлака Нишабор, живший в начале XII века нашей эры. О нем же сообщает османский поэт Фазули, живший в эпоху поэта «Кари — Навой» — 500 лет назад. Наконец, о чанге же говорит и писатель Наджимидин Каукаби в первой половине XVI века.

Настроика: состоит из трех звукорядов



№8



При совместной игре чанг перестраивается сообразно настройке танбура и положению его передвижного 6-го лада.

Т. Шахмарданов.

НАЙ.

Най — по-фарсидски камыш.

Най малая флейта имеет четыре вида:

1) мис-най — металлический из белой жести;

2) брингджи-най — латунный;

3) ягач-най — деревянный;

4) гарау-най — кашгарский камышевый.

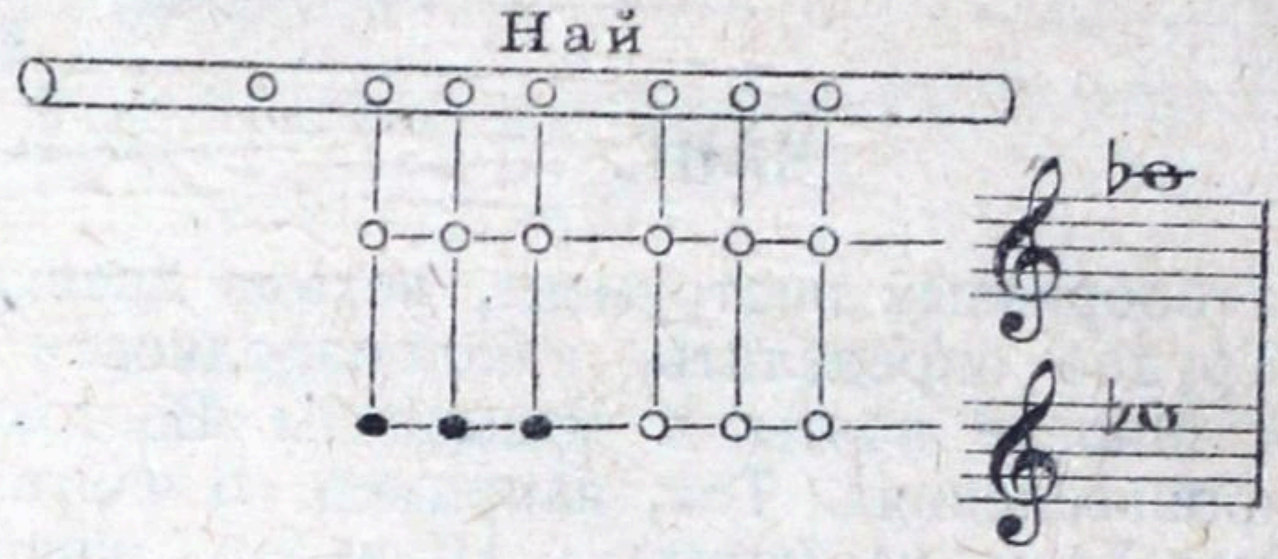
Все наи за исключением гарау-най имеют по 6 аппликатурных отверстий и одному отверстию для вдувания воздуха.

У гарау-най кроме 6 аппликатурных отверстий имеется еще одно, заклеенное бумагой, и 4 отверстия на самом конце инструмента для выхода воздуха.

В середине XVIII века в Туркестане из четырех разновидностей данного инструмента применялся только один, а именно мис-най.

Два звука, по которым настраиваются другие инструменты.

Най



ДЖУФТНАЙ.

Джуфтнай или кушнай (кошнай) по своему внешнему виду напоминает русскую жалейку, но только сделан из камыша крупного калибра.

Он представляет собой две дудочки, связанных вместе, с семью или восемью отверстиями каждая. Пищик, т. е. язычок кушная, делается из нижней срезанной около корня части камыша.

СУРНАЙ.

Сурнай представляет собой гобоеобразный духовой инструмент с семью отверстиями. Он сделан из урюкового дерева. Камышевая трость у сурная расплюснута как у гобоя, кроме того имеется круглая перламутровая или железная розетка, так называемый «садат».

ДАВ.

Дав напоминает по внешнему виду дойру — ударный инструмент — с кузовом большого размера, обтянутым козлиной кожей.

Перед игрой дав подогревается: летом на солнце, а зимой над костром или печкой. Благодаря подогреванию звук инструмента значительно повышается. После сильного нагрева инструмент звучит как дойра.

Способ игры такой же, как на персидском зарбе (барабане). Пальцами обеих рук выбиваются различные ритмические фигурации.

ДОЙРА.

Дойра — один из главных ударных инструментов типа бубна. Подобно нагора, этот инструмент определенного строя не имеет и для повышения звука требует нагревания. Основное назначение дойры для выбивания «усуля» (ритма).

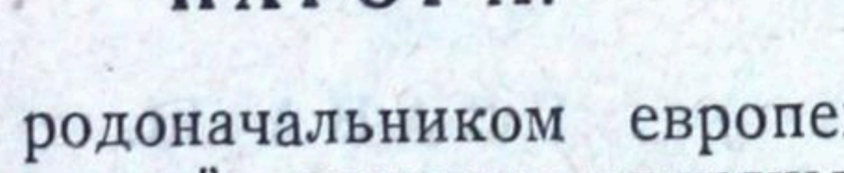
ТАБЛЯК.

Табляк — таджикский старинный ударный инструмент из группы персидских барабанов: «табиль турки», «табиль балада» и «дарабука». Табляк нечто вроде одного горшка нагора, края которого обтянуты козлиной кожей. Инструмент, подвешенный на ремне через правое плечо, держат ниже подмышки слева на уровне пояса. Способ игры такой же, как и на персидском зарбе, т. е. обеими руками.

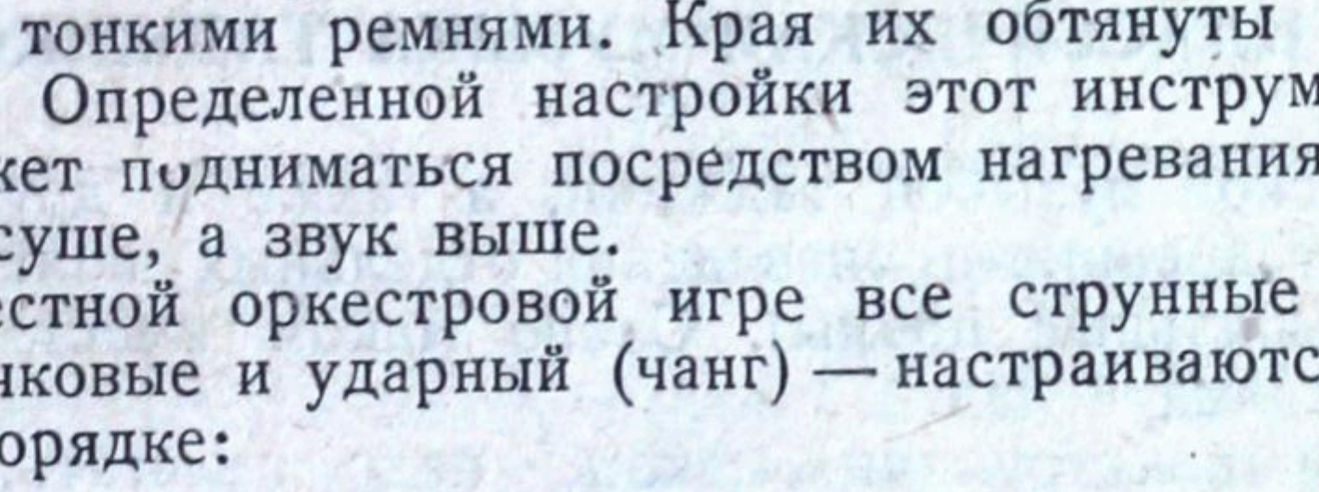
НАГОРА.

Нагора является родоначальником европейских литавр. Она представляет собой два разной величины глиняных горшка, связанных друг с другом тонкими ремнями. Края их обтянуты козлиной или оленьей кожей. Определенной настройки этот инструмент не имеет, но звук его может подниматься посредством нагревания, от которого кожа делается суше, а звук выше.

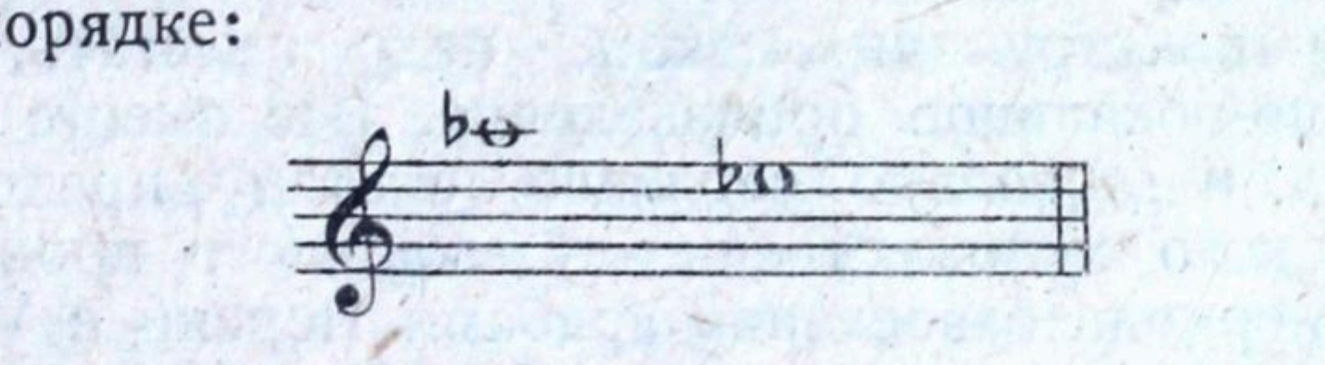
При совместной оркестровой игре все струнные инструменты: щипковые, смычковые и ударный (чанг) — настраиваются по ягач-наю в следующем порядке:

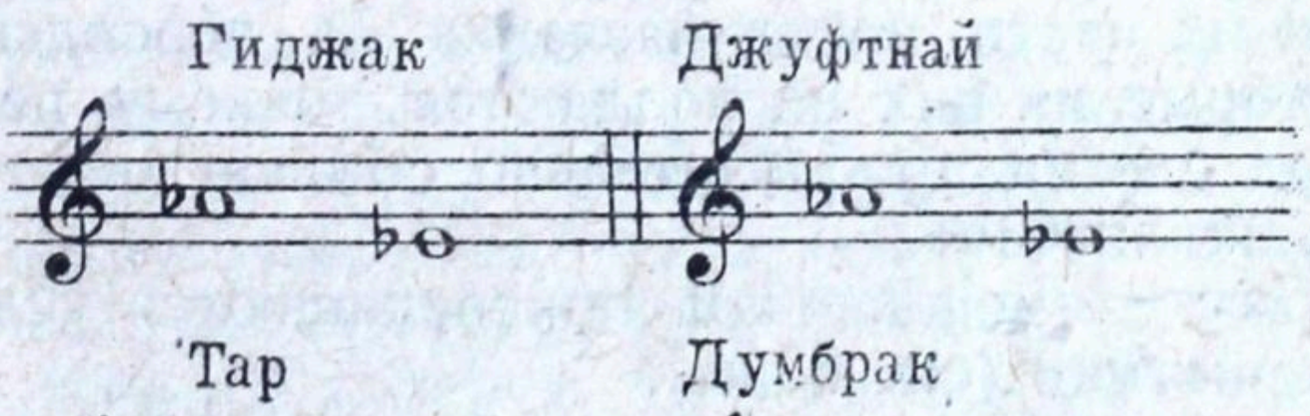


Гиджак Джуфтнай



Тар Думбрак



Тамирокий рубаб Афганскии рубаб

Дутар Танбур

Недостаточность материалов по истории музыки не позволяет установить, у какой народности первоначально возник тот или иной из музыкальных инструментов, имеющих широкое распространение среди многих народов.

Народы Востока и Запада, заимствовавшие один у другого те или иные музыкальные инструменты, веками приспособляли их к своему национальному характеру.

В результате каждый народ склонен считать своим инструмент, которому он дал свое название и в который внес свои особенности. И тем не менее тот факт, что очень сходные между собой инструменты мы встречаем у многих народов, неопровержимо говорит о заимствовании народами друг у друга основ своих музыкальных инструментов.

ГЛАВА III.

КЛАССИЧЕСКАЯ МУЗЫКА ТАДЖИКОВ.

Классической музыкой таджики, а также и другие народы Востока, считают древние произведения отдельных своих композиторов—макомы (музыкальные поэмы). Слово маком имеет два перевода—музыкальная поэма и лад.

По своей конструкции маком, надо полагать, есть большое инструментально-вокальное произведение. Все вместе взятые макомы, имея стройную и довольно сложную систему, представляют собой цикл классического художественно-музыкального произведения глубокой старины, периода завоевания арабами Персии в VII в.

Макомы и их части носят названия на персидском и арабском языках, и некоторые из них не поддаются точному переводу. В таких случаях перевод сделан приблизительно со слов писателей и стариков-музыкантов Таджикистана.

К некоторым наименованиям присоединяются условные символические характеристики (см. ниже).

Каждый маком делится на три отдела: первый мушкиляд (трудный) — исключительно инструментальный, второй наср (имя)—вокальный и третий уфар (танцы) — инструментально-вокальный и хореографический. Последний отдел является фровардом или фроварданом (слово фарсидское), т. е. финальной частью макомы.

Привожу перечень всех 12 древних маком таджиков, имеющих 24 основных части:

Макомы.	Основные отдельные части маком.
1. Рост	Муртафе
	Паньчжго
2. Исфаганъ	Табрез
	Нишопурк
3. Ирак	Тухолиф (или руи Ирак)
	Маглюб
4. Кучак	Ракб
	Баёни
5. Бузрук	Хумоюн
	Нухуфт
6. Хиджаз	Се-roh
	Хисар
7. Буслик	Ашир
	Сабо
8. Ушшак	Зоиль
	Авдж
9. Хусайни	Dy-roh
	Муджаррад
10. Зангуля	Чор-roh
	Гизоль
11. Наво	Наврузи хоро
	Мохур
12. Раходи	Наврузи Араб
	Наврузи Аджам

Кроме перечисленных здесь имелись 6 сальмуков, т. е. промежуточных между макомами частей, сочиненных таджикскими композиторами для перехода из одной макомы в другую и являющихся модуляционной связью одного лада с другим. Название этих частей следующее:

Зангуля, Гардония, Хавруз, Гаваштъ, Бода, Шахноз.

Все эти 6 сальмуков (частей), присоединенных для связи одной макомы с другой, исполнялись в виде маршрутов[1], т. е. прелюдов, в быстром темпе и являлись как бы уфарами, т. е. носящими танцовальный характер таджикской музыки. Кроме 24 основных отдельных частей маком и 6 промежуточных сальмуков были еще 30 частей, так называемых родственных частей маком: Бахори нишот, Гариб, Савор, Гамзада, Баёти тюрк, Сарфароз, Бастанигор, Баёт гардония, Нихованъдак, Сафо, Дильбар, Авджи Камоль, Нигор, Висоль, Шаври, Аширон, Изоль, Ишратангез, Бахри Камоль, Асли, Этидоль, Гулистан, Таврези Кабир, Хайрат, Джамоли, Рухафзо, Му'тадила, Ма'нави, Пахляви, Сарбаргир.

---

[1] Маршрут — определение пути.

Таким образом общее количество основных, промежуточных и родственных частей древних маком в таджикской классической музыке было всего 48. Дальше шли 35 частей, входящих или вставных в ту или иную маком. Их названия: Боги Сивушон, Боди навруз, Бонги Анко, Банди шахриор, Бахори Бахман ва Чакона, Пардан занбюр, Пардаи камари. Пардаи Токут, Паньджои кабк, Хоркаш, Хонаи Анко, Хуросон, Дилангезон, Дифи, Рахш, Доломадарон, Рохи хисровани, Рохи каландар, Равшани чирог, Зангона, Сайри бог, Фонус, Ганджи Фиредюн, Нори Ширин, Нори навруз, Нахчиргох Начтаи Анко, Навои чаковюк (чаковак), Новои хоркан, Наврузи Хурдак, Нюши лино, Нюшина, Нимрост, Оруш, Озод дор, и Сардистон.

Для исполнения какой-либо одной макомы целиком со всеми входящими в нее частями трех отделов: мушкиляда, насра, и уфара, требуется не менее двух часов времени.

Вокальный ансамбль таджиков.

В настоящее время таджики утеряли большое количество своих древних маком и их частей, а за смертью стариков-певцов и музыкантов—носителей и хранителей древней музыкальной культуры, таджики продолжают утрачивать эти духовные ценности народа, так как фонографической записи народного песнотворчества и научно-исследовательской работы по изучению музыкального фольклера в Таджикистане не производится.

Из 12 древних маком у таджиков в настоящее время сохранилось только шесть: «Бузрук» (главная), «Рост» (истина), «Навo» (источник жизни), «Ду-гоh» (два момента: настоящая жизнь и загробная), «Се-гоh» (три момента: детство, юность и старость) и «Ирак» (Мессопотамия).

В отношении значения той или иной макомы имеются лишь отрывочные сведения. В эпоху тимуридов одна из сохранившихся 6 маком — Бузрук — считалась героической музыкой и возбуждала жажду военных подвигов. Есть указания, что подобная роль ранее принадлежала другим макомам. Однако единодушия в этих указаниях нет.

Известный турецкий музыковед IX века Гиджри Ходжа Абдул Кадыр Мараги написал большой труд о музыке под названием «Зубда-туль-адвор» [1]. В 12-й главе этой книги он объясняет нам, какие именно музыкальные макомы древнего происхождения соответствовали характеру той или иной народности. Он утверждает, что макомы «Ушшак», «Наво» и «Буслик» увеличивают в людях храбрость и сознание своего могущества, и потому эти макомы весьма соответствуют характеру наиболее воинственных народов, как например турок и монголов. По его утверждению почти все свои песни эти народности поют на мелодии вышеназванных маком. С другой стороны, в рукописи одного оставшегося неизвестным арабского писателя название макома «Ушшак» переводится словом «влюбленный»; казалось бы поэтому к героической музыке этот маком отнесен быть не может, чему отвечает и внешняя обстановка его исполнения (подробнее об этом см. мою работу «Обзор музыкальных культур узбеков и других народов Востока», изд. Инмузхоруза 1931 г.).

В основе классической музыки народов Востока лежит арабо-персидский эпос, распространившийся между многими народами. Из статьи Рауф-Якто-Бека, помещенной в журнале Миллить-таббуглер Маджмуаси (национальные исследования) 1331 г. Хиджри № 3, мы узнаем следующее. Древние произведения, исполняемые в сопровождении голоса (отвечающие в настоящее время вокальной части «наср» таджикских маком), назывались «Ир» или «Дуля». Произведения, исполняемые только музыкальными инструментами (отвечающие части «мушкиляд» таджикских маком), носили название «Кök» [2]. Эти кöки в количестве 366 соответствовали каждому дню года и в ханских дворцах ежедневно исполнялось по одному из них. Самыми главными из них были девять [3] кöков, исполнявшихся ежедневно и носивших следующие названия: Улук-кök, Аслан-чип, Порс-кök, Коладу-кök, Кутатку-кök, Борсторгай-кök, Ажактай-кök, Хансли-кök, Шиндак-кök. Все эти девять названий даны на тюркском наречии. Общее название этих девяти кök — «Байсун-кök».

Многие исполнители и знатоки восточной музыки считают маком «Рост» матерью всех маком. Сообщая эти сведения, Рауф-Якто-Бек ставит вопрос: не обозначает ли это, что слово Улук-кок является древним тюркским названием макомы «Рост»?

ГЛАВА IV.

УСУЛЬ — РИТМ.

Одним из главных элементов таджикской музыки является усуль — ритм, выбиваемый на каком-либо ударном инструменте.

Игра на ударных инструментах и мимическая пляска всегда занимала видное место в музыке народов Востока. Для танцев им нужна не столько мелодика, сколько ритм, выбиваемый на каком-либо ударном инструменте. Наиболее распространенным ударным инструментом

---

[1] Зубда — образцы, туль-адвор — изысканных эпох.

[2] Камуси-турки (турецкая энциклопедия) объясняет слово „кок“ словами — „прислушивайся к звукам Саза, когда его настраиваешь“. Слово Саз — означает музыкальный инструмент вообще.

[3] Фухбдей (проф. филолог. факультета Константинопольского университета) утверждает, что цифра девять имеет священное значение.

является дойра (бубен). Высокая техника игры на этом инструменте позволяет исполнять сложные ритмические фигуры, разработанные до тонкости.

В западно-европейской танцовальной музыке бубен занимает такое же видное место, как в музыке народов Востока. Из материалов по истории музыки известно, что «начиная с библейских времен бубен составляет главный аккомпанемент к пляске у западно-азиатских народов, сирийцев, евреев, арабов». Немцы называют бубен тамбурином. Известно, что тамбурин есть название живого веселого танца, встречающегося во всех французских балетах и операх XVIII столетия. Итальянские национальные танцы — римская салтарелла и неаполитанская тарантелла — всегда исполняются с бубном.

Таджикский национальный танец женщин.

У таджиков, так же как и у персов, усуль на дойре, дав (таджикский бубен), табляке (литаврообразный таджикский инструмент) и нагора (два глиняных малых литавообразных таджикских инструмента) состоит из четырех различных терминов: тан, тана, танан и тананан. Чтобы отличить эти удары, согласно перечисленным различным терминам, музыканты-этнографы ввели следующее обозначение: 1/8 с белой головкой — тан — удар по середине бубна; четверти и восьмые (точками) — тана, танан и тананан — удары по краю. Нотно-графическое изображение этих ударов следующее:

Таджики	тан	та-нан	та	нанан	тан
Узбеки (ферг.) . . .	бум	ба-ка	ба	ко	бум
Узбеки (Хорезма). .	губ	то-ко	ток	ток	губ
Турки	дум	та-ко	так	так	дум

Как народная, так и классическая музыка таджиков исполняется с определенной, с древних времен установленной ритмической формулой. Название наиболее из распространенных у таджиков ритмических формул — усулей следующее: Мухаммас, Турки зарб[1], Дуек, Дур, Сокиль, Хафиф, Чор зарб, Дураишон, Мотин, Зарб, Фохта зарб (усуль фохта), Чанбар, Ним[2] сокиль, Азхар, Арсад, Рамль, Газдж.

Эти ритмические формулы как самостоятельные части входят в макомы и являются их составными частями.

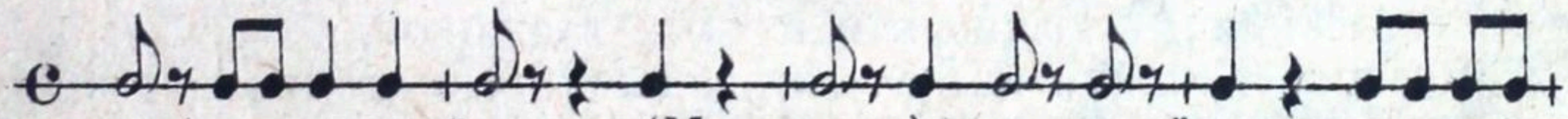
У памирцев встречается размер стиха «Аруз» — из коротких и длинных слогов. По-таджикски этот размер называется «Афоиль Тофиль». В музыкальной терминологии таджиков чередование коротких и длинных ударов носит аналогичное название «Аруз».

ТЕКСТЫ ПЕСЕН НАРОДНОЙ И КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ ТАДЖИКОВ.

Значительная доля дореволюционных текстов народной и классической музыки таджиков состоит из произведений арабских, персидских, индусских и османских поэтов, фантазия которых в большинстве случаев устремлялась по линии четырех главных, по их мнению, целей человека в жизни: богатство, любовь, религия и богатырские подвиги.

Песни и макомы, а также их части, особенно символизирующие эти моменты, носят названия: Мунаджат — обращения к богу, Дугоh — два момента (настоящая жизнь и загробная), Сегоh — три момента (детство, юность и старость), Чоргоh — четыре момента (огонь, вода, земля и воздух).

Все эти тексты написаны древним литературным языком в стихотворной форме или же в метрическом размере, так например, Мустахзад — стих в одну с четвертью строчки, Мурабба — стих в четыре строчки, Мусаддас — стих в шесть строчек, Мухаммас — стих в пять строчек. Мухаммас в музыке: мелодия, имеющая пять предложений или пять периодов и усуль (ритм), выбиваемый ударными инструментами на дойре, дав или табляке. Усуль Мухаммаса следующий:



В продолжение всей пьесы (Мухаммас) указанный усуль повторяется пять раз. Различные мухаммасы носят названия: Аджам, Баёт, Насруллаи, Паньджго, Рост, Сегоh, Ушшак, Хусайни, Чоргоh и др.

Таджикские поэты: Фруги (автор текста песни «Могульчи Сегоh»), Анко (автор текста песни «Сорвинозым»), Шаукат (автор текста песни «Тушур-маи Сорвинозым»), Ноля (автор текста песни «Сауты Наво») и др. писали в том же духе, как и их предшественники. Только некоторые образцы народной песни таджиков подверглись влиянию живого разговорного языка, более отвечающего требованиям современности, чем литературный язык.

Из опроса литературных деятелей Таджикистана выяснилось, что литературным языком у таджиков считался до сих пор тот самый архаичный язык, на котором писал тысячу лет назад персидский поэт бухарец Рудеги и после его последователи персидские поэты Хафиз и Саади. Разговорная же речь наоборот за эти десять веков подверглась сильному изменению.

---

[1] Зарб — удар (звук).
[2] Ним — половина.

Благодаря появлению в разговорной речи чужеродных элементов, получились различные наречия, которые понятны лишь в тех районах Таджикистана, где это наречие получило распространение. В других же районах таджики этого говора совершенно не понимают.

Так например таджикское наречие ягнобцев [1] и язгулемцев мало понятно для таджиков других районов. При расшифровке таджикских текстов песен памирских отдаленных глухих районов ни один переводчик из таджиков не мог сделать перевода даже коротких названий этих песен. А о переводе полных текстов этих песен нечего было и думать.

ГЛАВА V.

ВЛИЯНИЕ ГРЕКОВ, ТУРОК И МОНГОЛ НА МУЗЫКУ ТАДЖИКОВ.

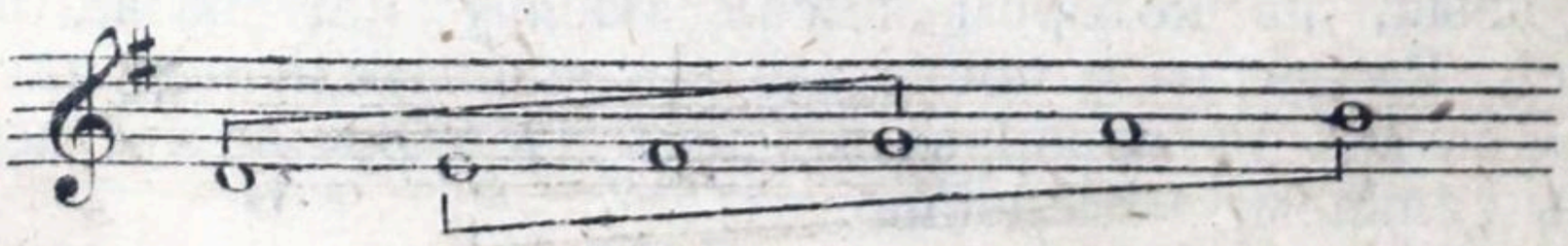
Таджики свою вековую музыкальную культуру унаследовали от своих предков согдийцев. С древних времен таджики, осев в разных местностях Персии, средней Азии (Туркестан) и отчасти в Афганистане, находились под влиянием этих стран. Заметно влияние на их музыку как со стороны народов соседних стран, так и греков, турок и монгол. Это влияние заметно и в литературе.

По словам председателя комитета таджиковедения т. Бекташ район Маякольская долина (северная часть Таджикистана) в областях лингвистики и искусствоведения находится под влиянием тюрков (узбеков и др.).

В нагорной части (южного района) в той же лингвистике и в искусстве заметно влияние южной Персии и Афганистана. Памир (Рушан, Шугнан, Вахан и верхнее побережье реки Ягноб-дарьи) является самой глухой и отдаленной местностью и потому в меньшей степени подвергся влиянию других стран. Народности, населяющие эти районы, в наиболее нетронутом виде сохранили культуру древне-согдийцев. Что касается средней полосы Таджикистана, то эта часть находится под влиянием северных и южных таджиков.

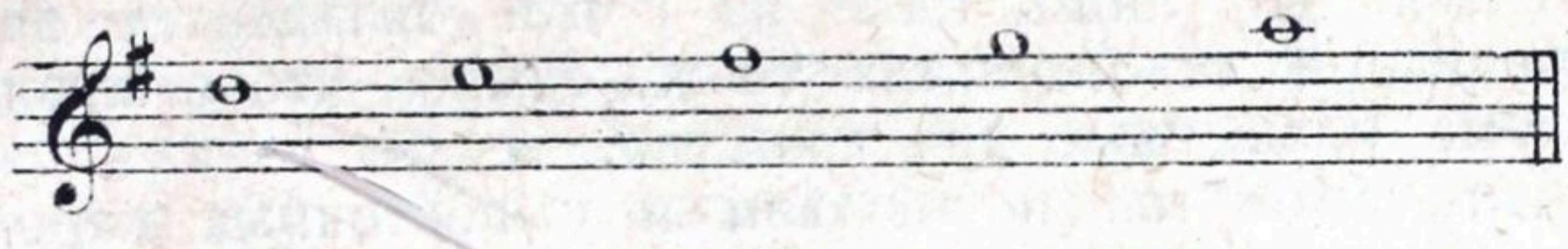
Греческое влияние на музыку таджиков, надо полагать, распространилось через арабо-персов, ибо заимствование, изучение и разработка греческих музыкально-теоретических трактатов принадлежат арабам, под влиянием которых находился весь мусульманский Восток.

В качестве наиболее яркого образца греческого влияния можно указать таджикскую песню «Накш Тадж» (разноцветная) — свадебную таджикскую песню, записанную от тт. Обид Исмати и Хикмат Рахматулла Зода. Эта песня по своей конструкции и звукоряду является прототипом церковного греческого распева песнопения, построенного в объеме гексаккорда миксолидийского лада:



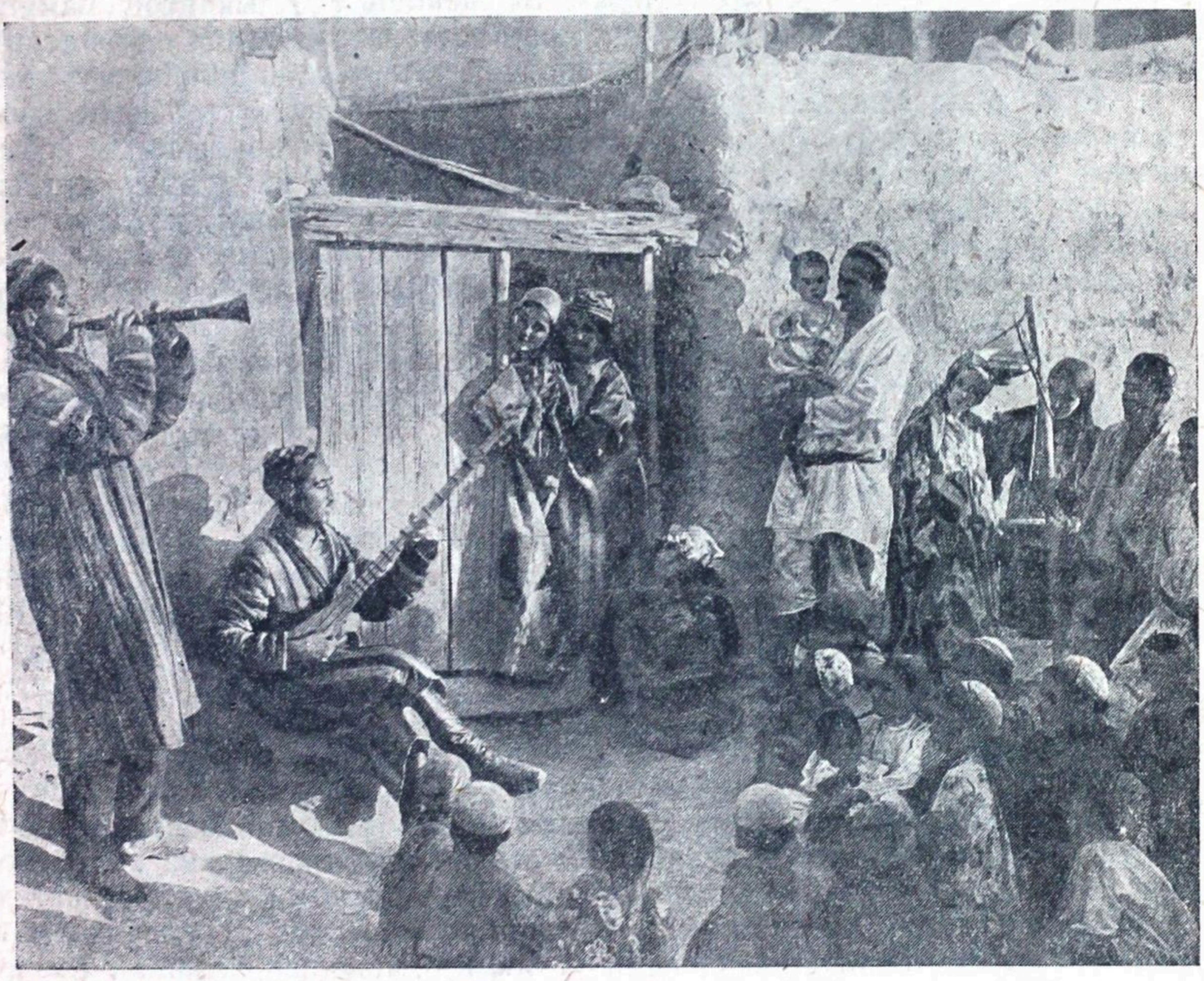
[1] Ягнобцев памирских районов: Рушан, Шугнан, Вахан.

Можно указать также записанную от памирцев песню «Ноз буй» (цветок), построенную в объеме пентахорда того же лада:



Можно указать и еще несколько образцов народной и классической музыки, также построенных на средневековых греческих ладах.

Под влиянием греческой теории музыки развивалась музыкальная культура не только персов и таджиков, но и многих других народов.



Таджики слушают свою национальную музыку.

О греческой музыке и ее влиянии на самих греков Амброз [1] пишет следующее: «Простые мелодии, умеренная декламация могли возбудить в греках в высшей степени сильное умиление, воинственное мужество и стремление ко всему благородному и великому. Причина этой впечатлительности заключалась в той неутраченной утренней свежести чувства, в той наивной преданности всему хорошему, великому, высшему, в той здоровой, нормальной жизни и простоте житейских отношений, которые показывают нам греки в чистом свете. Греки, по выражению древних египетских жрецов, были детьми. Они были детьми и в том смысле, что умели простодушно, по-детски и с таким

---

[1] Амброз. „Музыка арабов".

тактом воспринимать явления внешнего мира». «Между сотнями музыкальных пьес девяносто девять мы слушаем с удовольствием: они нам нравятся. Но лишь одна из сотни овладевает нами». «Греция в существовании человечества то же самое, что в жизни отдельного индивидуума блаженные дни юности».

То же самое мы наблюдали и у восточных народов, безумно любящих свою национальную музыку, при слушании которой они вздохами и восторженными возгласами: Саламат бошит![1], Хай дост![2], Саг ол![3], Аферин![4], Да здравствуют молодые ша иры![5], выражают свои восторги от переживаний при исполнении их национальных музыкальных произведений.

Можно установить также и влияние турок на музыку таджиков. Большая часть песен, записанных от певцов и музыкантов памирского района (Рушанская волость), построена на арабо-персидских звукорядах с характерными особенностями турецкой народной музыки.

Если основываться на суждениях Рафаэля Кизеветтера, известного своими работами в области истории музыки, можно было бы усомниться в возможности влияния турецких народов на музыку других народов, если не говорить о том отрицательном влиянии, которое мог оказать целый ряд турецких правителей, преследовавших музыку и ее носителей из-за религиозных предрассудков. Кизеветтер считает, что у тюрков нет своей национальной народной музыки; по его свидетельству музыкальные теоретики в исламе впервые появились во II веке по Хиджери[6], причем со II и до V веков такими музыковедами являются почти исключительно арабы, среди которых не было ни одного перса (аджама). Последнее обстоятельство Кизеветтер объясняет тем, что в указанную эпоху Персия была завоевана арабами. В середине XI века Персия подпадает под власть турок; это задерживает на несколько веков в ней развитие музыкальной культуры в силу отмеченного выше гонения со стороны турецких правителей. Только в XIII веке, когда Персию завоевывают монголы, в ней кончается период музыкального упадка и появляются серьезно занимавшиеся музыкой люди, особенно в царствование Тимура и его приемников.

Профессор Константинопольской консерватории Рауф Якто Бек, не возражая против факта преследования музыки в известную эпоху со стороны турок, опровергает приведенные мнения Кизеветтера об отсутствии у турок[7] собственной музыки[8]. Он ссылается на книги по музыке, написанные в IX веке по Хиджери, в которых упоминается о развитой музыкальной системе у турок и у монголов[9], состоявшей из маком[10] со строго установленными усулями[11], исполнявшимися у Каана (царя). В тех же книгах указывается (по его же свидетельству), что до появления в Персии своих национальных теоретиков турки уже

---

[1] Саламат бошит (тадж.) — будь здоров.
[2] Хай дост (узб.) — Ой друг.
[3] Саг ол (азерб.) — будь здоров.
[4] Аферин (перс.) — браво.
[5] Ша иры (араб.) — певцы, поэты.
[6] Хиджери—начало мусульманского летоисчисления. По европейскому исчислению это VIII—IX века.
[7] Именно у турок, тогда как Кизеветтер говорит про тюрков вообще.
[8] Его статья помещена в турецком журнале „Миллита-таббугляр маджимуаси". (Национальные исследования) 1331 г. Хиджери № 3.
[9] Эта ссылка вызывает некоторое недоумение, если принять во внимание, что IX век по Хиджери является XV веком по Р. Х.
[10] Макома – поэма.
[11] Усуль—ритм.

занимались музыкальной наукой. Редакция журнала «Миллита-таббугляр маджимуаси» снабжает статью Рауф Якто Бек примечанием следующего содержания:

«Кизеветтер доказывает, что у персов были крупные музыковеды, но в этом пункте он ошибается, так как эти исследователи были не персы, а турки: Сафиуддин-Абдуль-Мумин-Аль-Урмави—из города Урмии и Хаджа-Абдул-Кадыр-Мароги — из города Марога».

Абиджан Гаиб Зода — певец из Каннибадама.

В другом (4-м) номере того же журнала «Миллита-таббугляр маджимуаси» Рауф Якто Бек рассказывает эпизод из книги «Давляти Усмани Тарихи»[1], который свидетельствует о влиянии персидской музыки на турецкую: когда турецкий султан Мурад IV после долгой осады города Багдада наконец овладел городом, то велел устроить поголовную резню всех защитников Багдада в количестве 30000 человек. В момент исполнения этого приказания известный персидский музыкант того времени Шах-кули добился приема у султана и с большим мастерством исполнил перед ним на своем Шаштаре[2] иранскую мелодию «Шуштур». Он пел о несчастном положении населения города Багдада. Песня народного горя так подействовала на султана, что тот приказал прекратить резню.

---

[1] Давляти Усмани тарихи—история Отоманской империи

[2] Шаш-тар—6-струнный музыкальный инструмент.

Султан Мурат привез Шаха кули и еще четырех персидских музыкантов в Константинополь, и эти музыканты в дальнейшем распространяли персидскую музыкальную культуру среди турок.

Если оставить в стороне теоретический спор о том, насколько самобытна турецкая и вообще тюркская музыка и исходить лишь из того факта, что так или иначе возникшая турецкая музыка со своими ей одной присущими особенностями существует, то следы влияния этой музыки на таджикскую мы с несомненностью обнаруживаем.

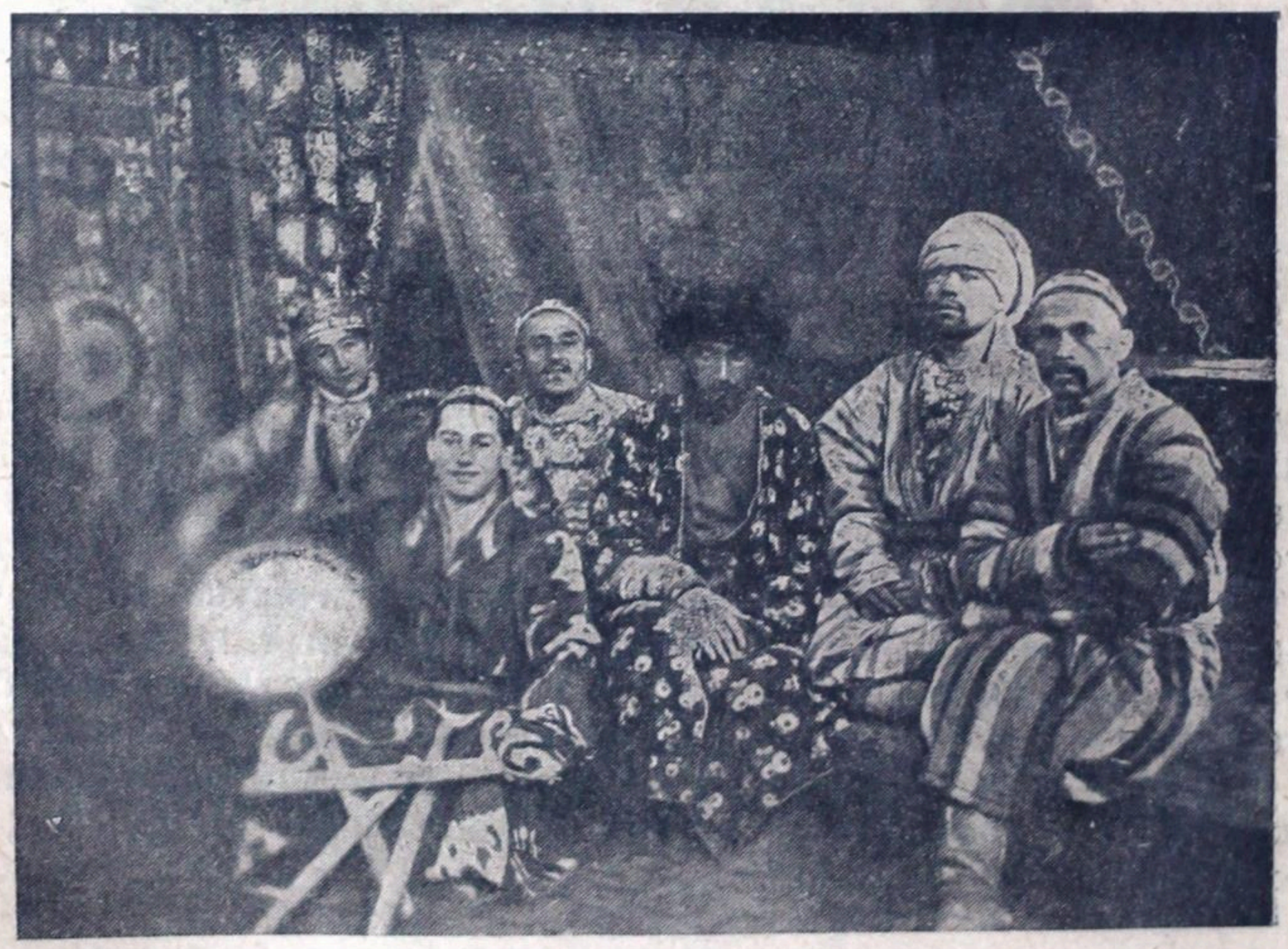
Монгольское влияние на музыку таджиков мы видим как в отдельных произведениях так называемых «Мугульчи», что в переводе обозначает монгольское, так и в отдельных частях маком, в которых встречаются музыкальные фразы, построенные на пентатонике, а также целые периоды с признаком пентатоновых характерных особенностей монгольской музыки.

ГЛАВА VI.

ОПИСАНИЕ ОТДЕЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И ИХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ.

Переходя к описанию отдельных произведений, сопровождаем их краткой характеристикой тех исполнителей, от которых эти произведения записаны. Все эти произведения как в настоящем описательном разделе, так и в разделе нотных записей их сгруппированы по районам, из которых прибыли на слет исполнители этих произведений.

Все пьесы записывались в том звучании, в каком они исполнялись. При этом некоторые пьесы, исполняемые на струнных щипковых инструментах №№ 1, 2 и 3 Сталинабадского района и №№ 3, 4, 7, 8 и 9 Самаркандского района, зафиксированы в оркестровом звучании (см. оркестровую настройку в гл. II). Остальные произведения, исполняемые



Группа участников слета.

на струнных щипковых инструментах, оказались зафиксированными в более или менее произвольном звучании, поскольку исполнители их перестраивали свои инструменты, или снижая строй (применяясь к певцам), или повышая его для более яркого звучания инструмента.

I. Сталинабад.

Исмат Пулат Ахмет Зода является учеником Ахметжан Юсуф Зода, известного музыканта на афганском рубабе. Кроме афганского рубаба И. П. Ахмет Зода играет и на других инструментах: думбраке, тамбуре и дутаре, игре на котором он учился у дутарчи Таирджан Давлят Зода.

От него записаны:

1) «Таджикистан сурх» — красный Таджикистан. Торжественный марш в виде военного церемониального марша.

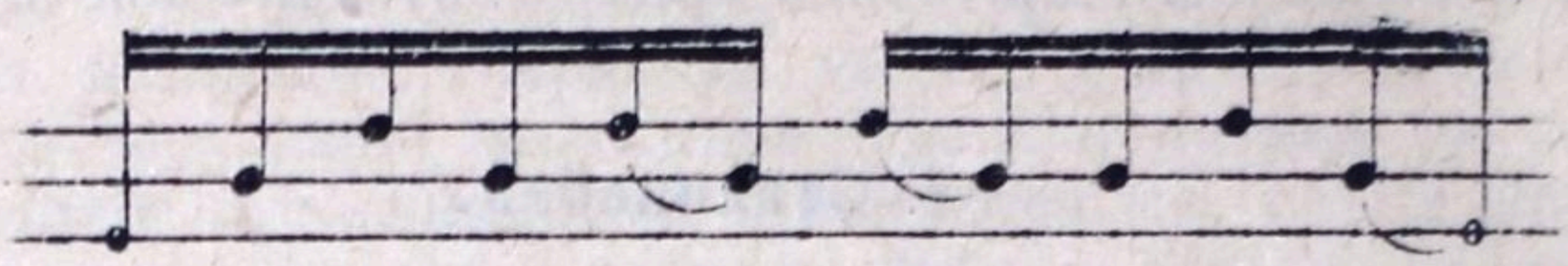
2) «Най рез». Най—камыш, рез—грустный. Маршеобразная пьеса.

3) «Уфари талкини Бадахшан». Уфари—танец, талкини—воспоминание, Бадахшан (Горно-бадахшанская авт. обл.).

II. Шахринау.

Саид Кадыр Зода—батрак из кишлака Каратаг. Его учителем на дойре (таджикском бубне) был Умар Саид из кишлака Нарбег района Шахринау. Состоя в союзе батраккома, он в то же время занимается музыкой. Играет и танцует на свадьбах, тоях и вечеринках в Каратаге и в соседних кишлаках. Юноша (20 л.) — большого дарования, с огненным темпераментоми со стихийным духом исполнения. Саид

Воинственный танец с палками.

Кадыр Зода на 1-м Всетаджикском слете показал исключительную технику игры на дойре — арпеджированные слигованные удары.

Кроме „тан“ и „танан“ здесь слышен 3-й более высокий звук.

Сурнайчи — Исмат Саид Зода и дойрачи — Холиль Одинэ Зода.

Арпеджированные слигованные удары в западно-европейской музыке не встречаются. Уловить, как он делает эти слигованные удары не представляется возможным, так как способ игры на дойре в этом случае подобен (приблизительно) кругообразным движениям при просеивании муки или проса через решето.

От С. Кадыр Зода записаны основные ритмические формулы исполнявшихся им боев на дойре. При исполнении эти основные формулы варьируются бесконечным числом способов.

1) «Аввалли чауки». Авалли—начало танца в виде французской кадрили карре — контраданса XIX века. В старинное время этот танец исполнялся в Таджикистане во время празднеств. Слово чауки означает бои дойры.

2) «Куча боги». Куча — улица, боги — сад. Другой перевод — кривая улица.

3) «Хирман Джоги». Хирман — сбор, джоги — место сбора пшеницы или риса, а также ячменя. Песня исполняется дехканами и иллюстрирует трудовой процесс по сбору зерновых продуктов.

4) «Даш Навоти». Даш — ругань, навоти — район или квартал. В древнее время был кишлак, который называли «Даш навоти» — район ругателей.

5) «Мавриги» — чужестранная. Песни народов других стран: афганская, персидская и др. таджики называют «Мавриги».

Воинственный танец в исполнении Исмат Саид Зода.

6) «Пой машк». Пой—ноги, машк—песня.
7) «Тез пой». Тез—скоро, пой—ноги.
8) «Сарбази»—солдатская песня.
9) «Дарбози»—песня канатоходца.
10) «Кампири боги джони». Кампири—бабушка, боги—сад, джони—душа, что в общем означает бабушка—садовая душа. Все эти танцовальные усули (ритмы) исполняются на свадьбах, тоях и вечеринках.

За свою искусную игру на дойре и за комические танцы Саид Кадыр Зода получил на 1-м Всетаджикском слете третью премию.

Исмат Саид Зода музыкант на сурнае из кишлака Каратаг района Шахринау.

Халиль Одинэ Зода музыкант на дойре, тоже из кишлака Каратаг.

От них записаны следующие произведения, исполнявшиеся одновременно на сурнае и дойре:

1) «Гариби»—приезжий, одинокий.

В этой песне имеется смешанный четный и нечетный ритм, т. е. в 4 и в 5 метрических единиц. Взятые в скобки ре♯ и ре чистое звучат, не совпадая с темперированным строем.

2) «Куча боги» — улица сад. В Бухаре эта мелодия называется «Орази Урганьч». Орази — лицо, Урганьч — название старого города Хивы.

3) «Духтори Хироти». Духтори—девушка, Хироти — Герат (афганский город).

Песня в виде старинного французского менуэта. Песня оканчивается на IV ступени.

4) «Хилоли замзама». Хилоли — персидский поэт, замзама — радость, Поэт радости.

Великолепный образец инструментальной музыки таджиков.

Первую ноту фа ♯ (затакт) нужно считать излишним звуком, не имеющим какого-либо ритмического значения в данной мелодии.

Перед началом мелодии сурнайчи довольно часто берут подобные предварительные звуки в виде начальной тянутой ноты. Этот звук берется для пробы трости инструмента.

5) «Ляйзонгуль» или «Лярзонгуль» — трепещущий цветок. Ляйзонгуль — литературное название песни. Лярзонгуль — кишлачное наречие. Первые две ноты фа ♯ нужно считать излишним (см. прим. к песне «Хилоли замзама»).

6) Ду чуба — двумя палками (при игре на нагора). Песня построена на гексахорде эолийского лада. Заканчивается на 4-й ступени.

Классический танец в исполнении Холиль Одинэ Зода.

III. Самарканд.

Обид Исмати. Хикмат Рахматулла Зода.

От них записаны исполняемые ими совместно в унисон песни:

1) «Хо лилай лайли».

2) «Накш Тадж». Накш — древнее слово имеет два значения: разноцветная, песня (древнего происхождения), Тадж— корона. Здесь наличие признаков греческого влияния на музыку таджиков (см. главу V).

Таирджан Давлят Зода, известный дутарчи.

Серодж Юсупов — исполнитель на дутаре, от него записаны:

3) «Гадаи»—нищий.

4) «Зиндабад»—да здравствует.

5) «Тараннум»—трели.

6) «Джони»—душа.

Мухтар Ашрафи — также исполнитель на дутаре, от него записано:

7) «Домод бари» — зятя привели.

Шо Назар—исполнитель на тамбуре и дутаре, от него записаны:

8) «Джалоли» — имя мужское. Песня построена на эптахорде фригийского лада.

9) «Аспанжаи Ман» (на дутаре). Великолепный образец персидской танцовальной музыки.

IV. Ходжент.

Ибрагим Ходжаев—пение, от него записаны:

1) «Аскарони сурх»—красноармеец.

Великолепный образец современной революционной песни таджиков. Маршеобразная, бодро звучащая песня исполняется красноармейцами Таджикистана.

Текст этой песни:

Красноармейцы сегодня победили капиталистов.
От нашей энергии и нашего движения (темпов) весь мир содрогается.
Да здравствует наш красный флаг,
Да здравствует наш кровавый флаг.
С тобой, наш флаг, связана наша судьба,
За тебя, наш флаг, мы душу свою отдадим.

2) «Зор».

Образец старинной классической музыки таджиков.

Слева направо: Ибрагим Али Зода, Алимат Бекмат Зода и Абиджан Гаиб Зода.

V. Каннибадам.

Ибрагим Али Зода, декханин Каннибадама — ученик известного певца Махкам бея из кишлака Беш Арык.

В Каннибадаме Ибрагим Али поет в красной чайхане на свадьбах и различных тоях. Не имея высокого и сильного голоса, этот певец отличается большим исполнительским мастерством. Свое сольное пение он исполнял в контрастных тонах с подчеркиванием эмоциональных моментов. На 1-м Всетаджикском слете Ибрагим Али Зода получил третью премию. Совместно с ним исполняли Алимат Бекмат Зода ученик Махкам бея и Абиджан Гаиб Зода — ученик Ибрагим Али Зода. От них записаны:

1) «Талкини гульяр» — воспоминание о цветном друге, образец таджикской классической музыки. Мелодия переделана известным ходжентским певцом Садыр-Ханом. Здесь чувствуется большое влияние Ферганы. Текст узбечки Увайси поэтессы.

2) «Як дона марворид» — одна (штука), жемчужина. Таджикская свадебная народная песня. Текст народный.

3) «Ёр маро чиhо Микунад» — что мне хотят сделать. Таджикская народная песня.

4) «Хо васа джуф» — припевное слово. Таджикская свадебная песня.

5) «Як даста ду кош» — один серп и два омача. Таджикская свадебная песня.

6) «Гирья» (ноля) — плач, рыдание.

Все эти песни исполняются во всех районах Таджикистана.

Риза Зия Зода — исполнитель шуточных песен. Ученик известного ферганского комика и музыканта Юсупа Кызыка. У Ризы Зия выразительная мимика и удивительное разнообразие в интонации. В тексте наличие беспощадной народной сатиры. От него записан:

Риза Зия и Абдукадыр Исмаилов.

1) «Каль» — плешивый.

В песне говорится: лысый ездил в Мекку и ел там ягоды тутового дереве, а червяк в это время съел у него волосы, и он из лысого превратился в плешивого.

Песнь о плешивом человеке Риза Зия Зода выучил от неизвестного ему цыгана.

VI. Мумин Абад.

Раджаб Рахим Зода — самоучка — сурнайчи, музыкант из Мумин Абада, квартала Сан Гоби. Его сурнай звучит как Corno inglese (английский рожок); в среднем же регистре он похож по звуку на контральтовый грудной голос. В мелодии изобилие мелизматических украшений, исполняемых сплошным лигатиссимо. Раджаб Рахим Зода на 1-м Всетаджикском слете получил третью премию. От него записаны:

1) «Куш рони». Куш — омач, рони — ход.

2) «Шахи нау». Шахи—царь, нау—новый. Очень старинная песня.

3) «Лола, лола» — тюльпан, а также красный мак.

4) «Гуляки наврузи». Гуляки — цветок, наврузи — новый день, следовательно цветок нового дня.

VII. Кабадиан (южный район Таджикистана).

Саид Мурат Мухамед Али Зода — батрак из кишлака Араб Гузар, певец и музыкант на думбраке. Человек большого темперамента. Ходячая музыкальная энциклопедия. Его учителем был Саид Назар Мас из Анхая (пограничный город между Таджикистаном и Афганистаном). У себя в кишлаке С. М. М. А. З. в свободное от батрачества время поет и играет в красной чайхане и на свадьбах.

Саид Мур. Мух. Али Зода на 1-м Всетаджикском слете получил вторую премию.

Кумри Рахим Зода из кишлака Араб — певец и музыкант на дойре. В их совместном исполнении: пение, думрак и дойра — записано:

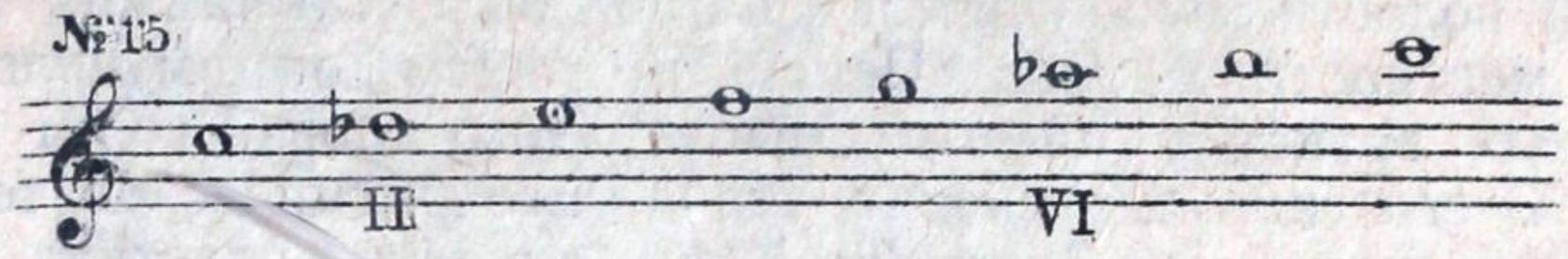
1. «Мавриги» — чужестранняя мервская свадебная песня.
2. «Нигорджон» — красивая душа. Великолепный образец свадебной песни.
3. «Вой абдулла джан». Ой абдулла—имя мужское, джан—душа.
4. «Джиги, джиги» — обращение к женщине.
5. «Бозы» — танец... Афганская песня.
6. Насри — имя мужское.

VIII. Памир.

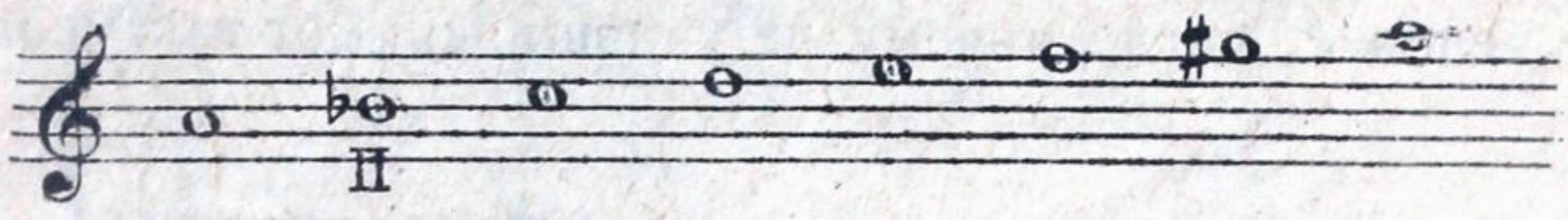
Большая часть таджикских песен Памирского района построена на двух наиболее распространенных арабских звукорядах:

Памирская группа певцов, музыкантов и танцоров.

восточного мажора с понижениями II и VI ступенями



и гармонического минора с пониженной II ступенью



В европейской нотации эти звукоряды имеют следующие наименования: гармонический мажор с пониженной на $^1/_2$ тона II и VI ступенями и гармонический минор с пониженной на $^1/_2$ тона II ступенью.

Кроме поименованных выше встречаются еще и другие звукоряды, как например восточный мажор с хроматическими видоизменениями VI и VII ступеней, и также гармонический минор с повышенной IV ступенью.

Памирская группа певцов, музыкантов и танцоров на слет в Сталинабад пришла из отдаленных глухих местностей «Крыши мира» пешком.

Спускаясь и поднимаясь козьими тропами, они вереницей тянулись по громадным пластам твердого снега, перепрыгивая через глубокие опасные для жизни трещины в снегу; шли узкими, почти непроходимыми ущельями гор, утопая в рыхлом снегу; местами скатывались с одного снежного гребня на другой. У подножия гор их встретили новые затруднения: пришлось одолевать крутые спуски, осторожно ступая на менее острые камни. Усталые и измученные все же они пришли в Сталинабад на 23-й день своего пути. На репетиции слета они были подавлены — в пути лопнула струна на памирском рубабе (!).

Бек Назар Мухамед Али Зода — известный памирский музыкант на гиджаке и танцор.

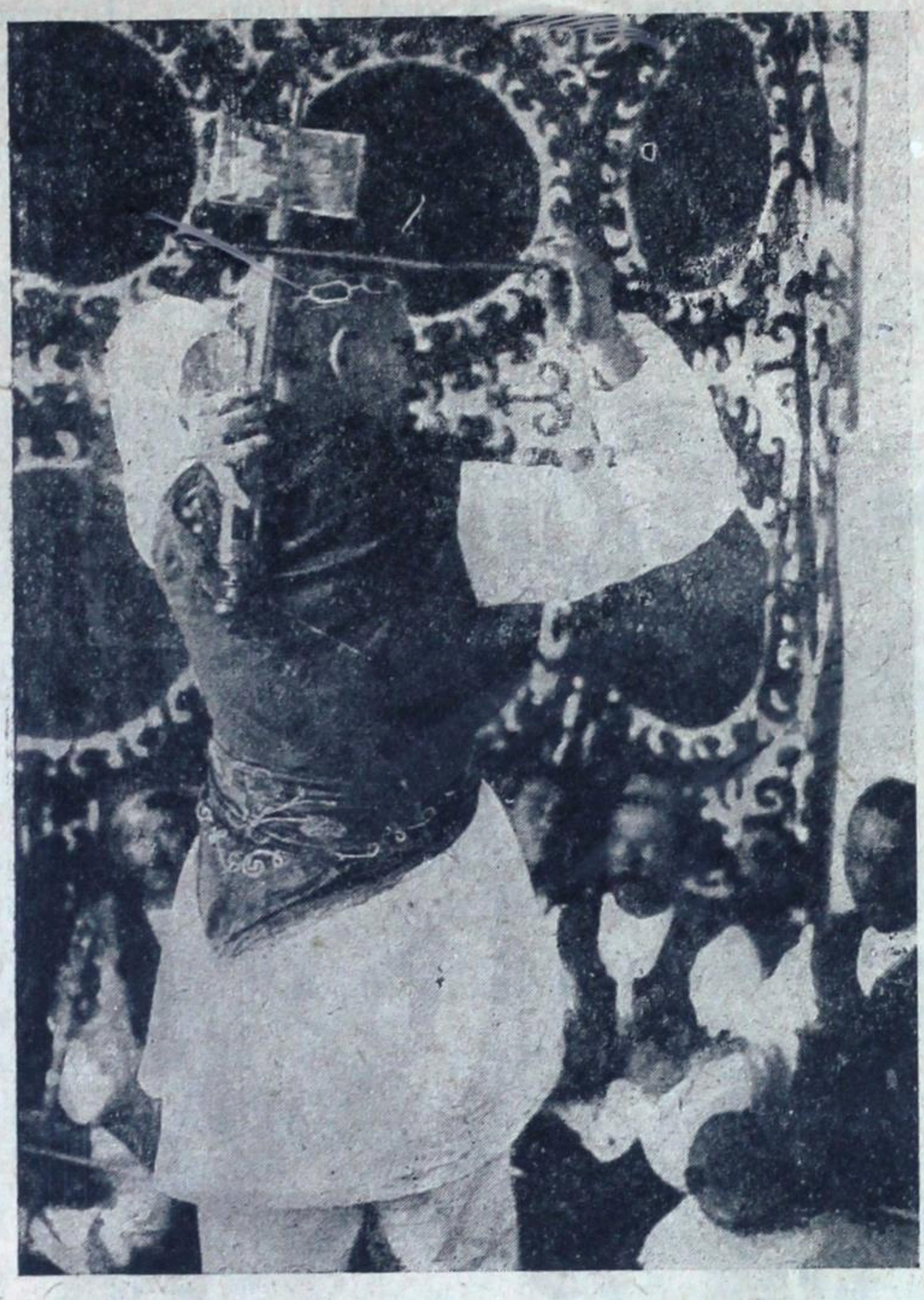
Бек Назар Мухамед Али Зода — декханин кишлака Чохвед... Рушанской волости. Его учителем на гиджаке был таджик Гулям Джавой из местности Дарвоз. Пению и танцам он выучился сам. Это природный артист в полном смысле этого слова, горит огнем энтузиазма. В его гиджаке «звенит утро». Его ритмические телодвижения в танце бесподобны. Здесь героизм, дикость, пластика, ужасное и смешное,— все кричит и бьет по нервам. Его хореографическому искусству позавидует любая балетная знаменитость. И удивительно, как этот человек, нигде ничему не учившийся, мог так усовершенствоваться.

Воинственный танец.

Бек Назар Мухамед Али Зода на 1-м Всетаджикском слете получил первую премию и шелковый халат.

Исмат Зода — декханин кишлака Вомар Рушанской волости, музыкант на памирском рубабе. Самоучка. Он является руководителем памирского музыкального коллектива. Проверяет, точно ли настроены инструменты, подсказывает музыкантам места реприз (повторение частей песен и пьес). Напоминает танцору Бек Назару о последовательности различных комбинаций танца па, пируэты и пуанты. Все это делается им якобы незаметно во время исполнения.

Исмат Зода обладает абсолютным слухом. Это видно из того, что он иногда настраивает и перестраивает инструменты во время игры коллектива.



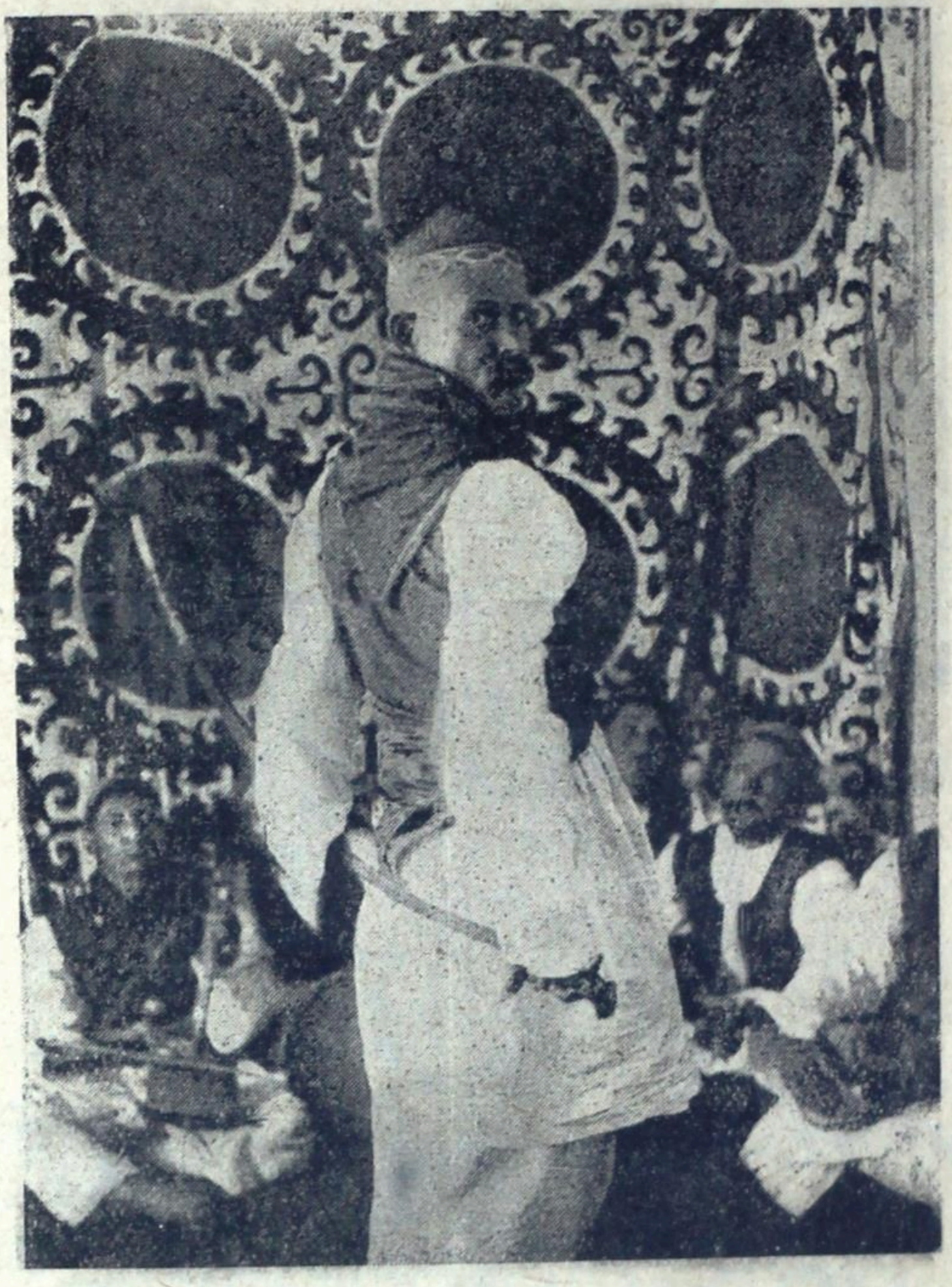
Танец с гиджаком.

Шох Фозыль Исо Зода — декханин кишлака Паршинев Шугнон. волости. Его учителем был известный памирский музыкант на афганском рубабе Рахим Зода из кишлака Сочак.

Касым Шахшемур Зода — декханин кишлака Ванд Рушанской волости. Музыкант на ударном инструменте дав (дойра с широким обручем).

В исполнении этого коллектива — гиджак, памирский рубаб, афганский рубаб, дав и танцы, — записаны:

1) «Гуль пешиту омухт» (цветок около тебя всегда).



Диапазон песни гексахорд восточного мажора. Мелодия у гиджака и хора. Памирский и афганский рубабы аккомпанируют на выдержанных нотах тоники и доминанты.

2) «Ракси дастаки» — танец с руками. Под эту мелодию Бек Назар Мухамед Али Зода исполнял свой «танец пластики».

Песня построена на восточном мажоре измененного вида. Аккомпанемент такой же, как и у предыдущей песни.

3) «Тоза батоза нау банау» — чистый-чистейший, новый-новейший. Диапазон песни эптахорд восточного мажора измененного вида.

4) «Ноз буй» — цветок.

Песня построена на пентахорде ионийского лада. Аккомпанемент построен на доминанте.

5) «Сарахбари макома Раван». Раван — популярный, хаем — начальные слова песни. Эту мелодию Бек Назар Мух. Али Зода исполнял на гиджаке с сопровождением рубабов и дава и в то же время танцевал.

Сарахбар — вступление, макоми Раван — название мелодии. В данном случае памирцами названо макомой произведение, представляющее собой мелодию малой формы (маргуля-машк), тогда как обычно под макомой разумеется большая поэма древне-классической музыки.

Танец горных таджиков в исполнении Б. Н. Мухамед Али Зода.

6) «Рузи хаем кардам макоми Раван». Рузи — день, хаем — перед праздничным, кардам — сделан.

Песня на тему предыдущей пьесы. «Сарахбари макома Раван» с измененным ритмом.

«Вариант макоми Раван» (гиджак).

7) «Як Назар кардом баруят». Макоми «Ракси» — один раз смотрел на твое лицо.

8) «Эхисрави хубон макоми Раван». Эхисрави — поэт, хубон — лучше всех.

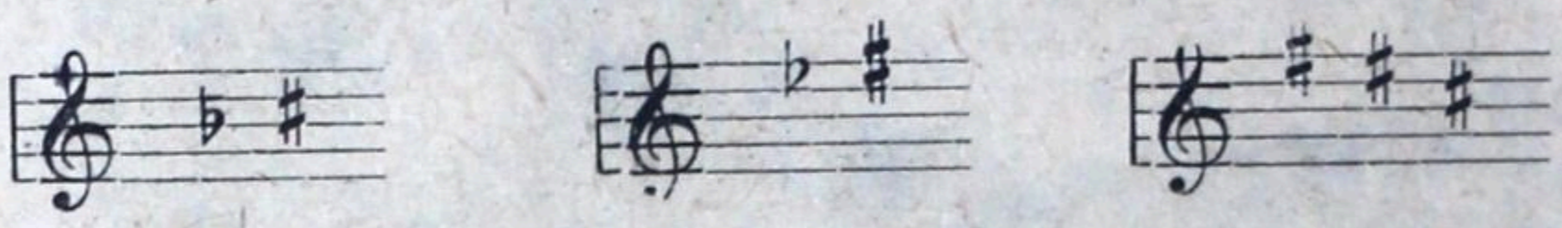
9) «Даруни долон» — внутри закрытого (сверху крышей) переулка.
10) «Коми дилям» — от глубины моего сердца.

Песня построена на звукоряде восточного мажора с хроматическими видоизменениями VI ступени.

11. «Шамшер бози» — игра с шашками.

В песнях таджиков Памирского района №№ 2 и 10 «Ракси достаки» и «Коми дилям» чередование фа♯ и фа чистого, а также чистого соль затрудняют точное определение их звукоряда или тональности по европейской систематизации гамм. Считать эту гамму за ля мажор с пониженной II ст. не представляется возможным, благодаря наличию соль чистого. Турецкие исследователи музыки народов Востока профессор Константинопольской консерватории Рауф Якто Бек, затем Хаджи Сеан-дулла-Ага, Кари Меджгуль и др. в своих записях народных мелодий в большинстве случаев выставляют ключевые знаки в песнях подобными звукорядами не по европейской общепринятой системе:

Например:



Указанные ключевые знаки в европейской нотации не встречаются, так как эти знаки являются не основными, а лишь случайными знаками альтерации, встречающимися в гармоническом миноре и ставящимися непосредственно перед нотами, а не в ключе. Для записи приведенных выше таджикских песен применяемый турецкими теоретиками способ обозначения ключевых знаков оказывается весьма целесообразным и именно поэтому мной применен.

ЧАСТЬ II

СБОРНИК МУЗЫКИ ТАДЖИКОВ

(ноты и записи).

СТАЛИНАБАД

№1. Toçikistoni surx

Таджикистан сурх

Allegro non troppo ♩= 138

№2. Nai rez

Наи рез

Tempo di marcia ♩= 144

№3 Ufari talqini Badaxson

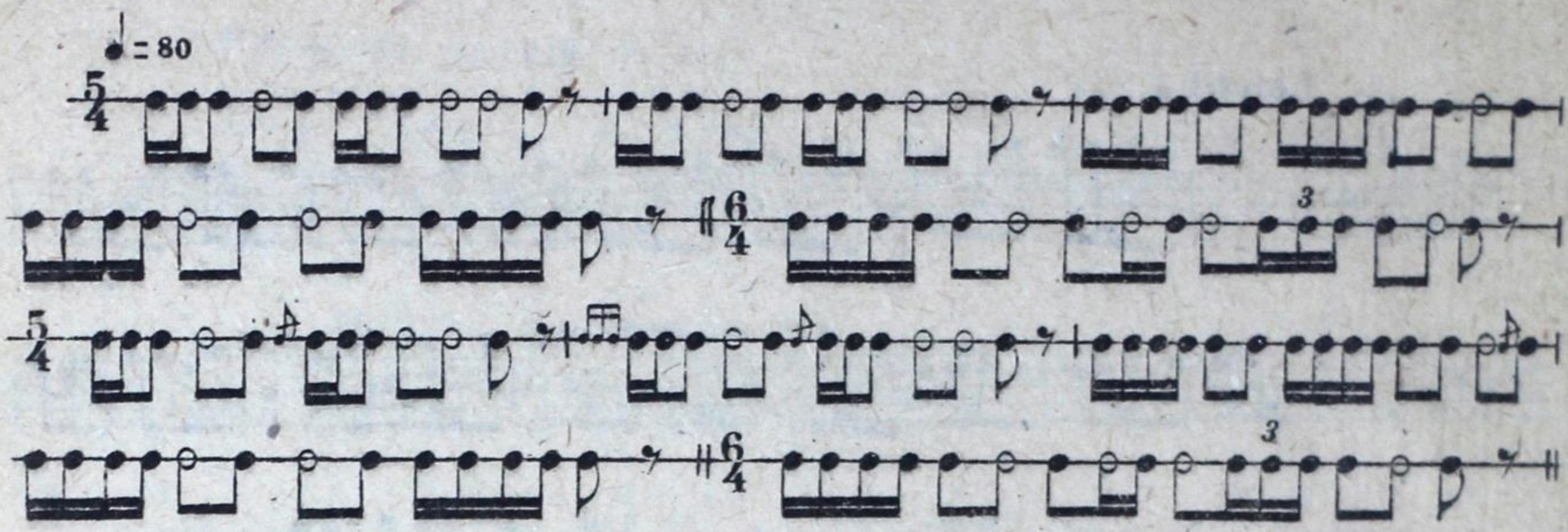
Уфари талкини Бадахшан

Leicht ♩.=84

ШАХРИНАУ

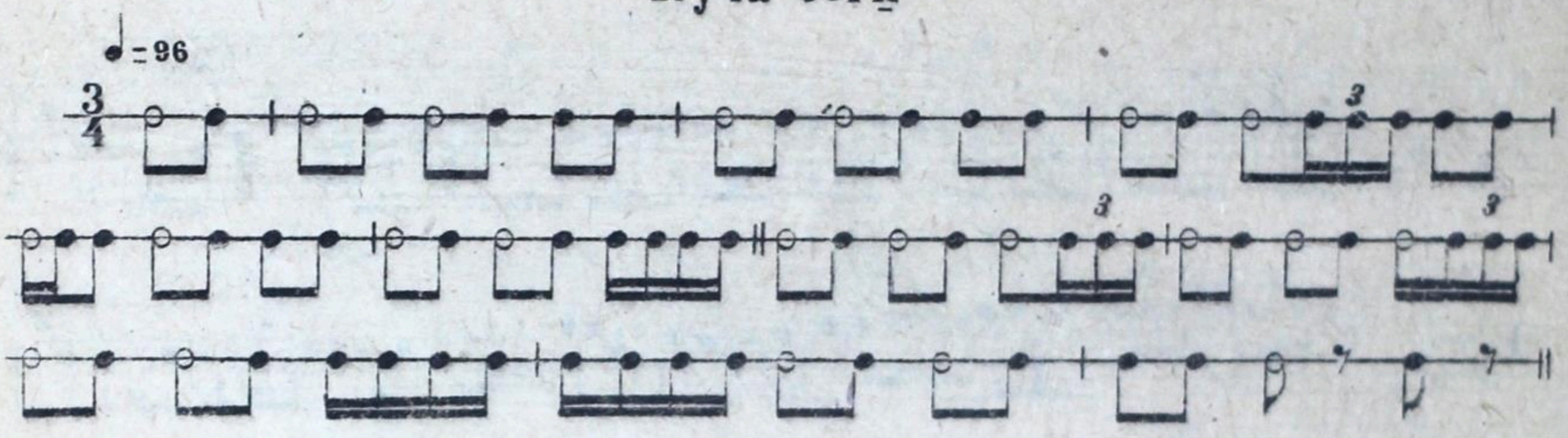
№1 Avvali cavкi

Аввалӣ чаукӣ



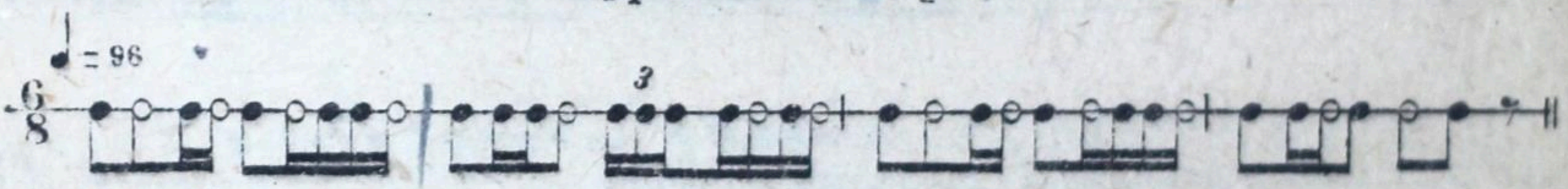
№2 Kīca вооӏі

Куча богӣ



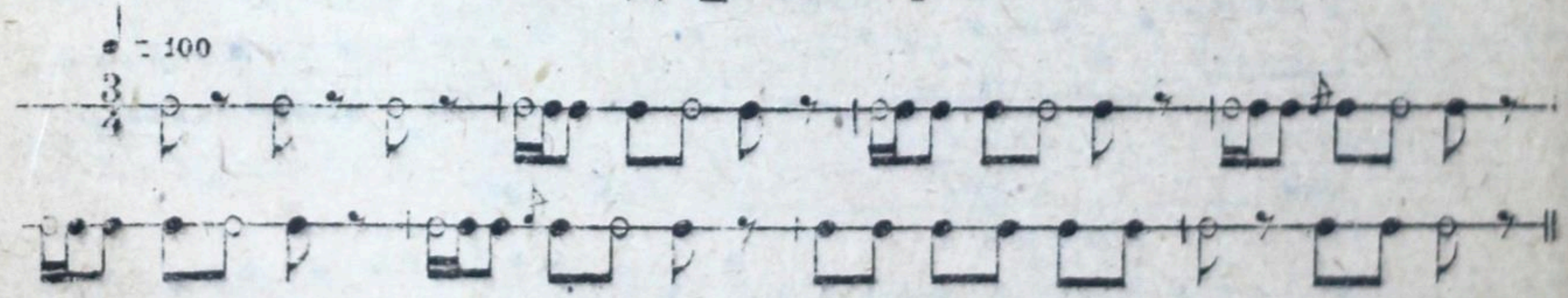
№3 Xirman çogi

Хирман джогӣ



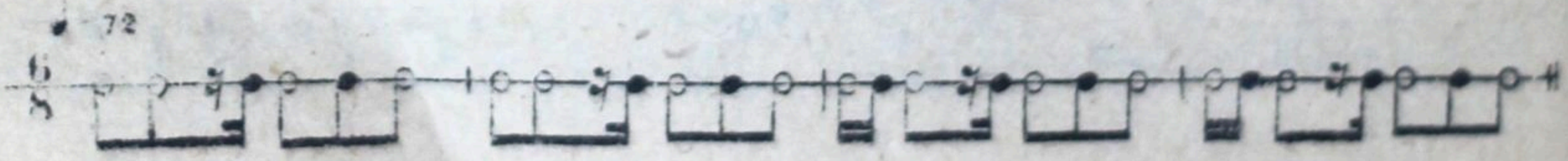
№4 Daş ӈavoti

Дащ навотӣ



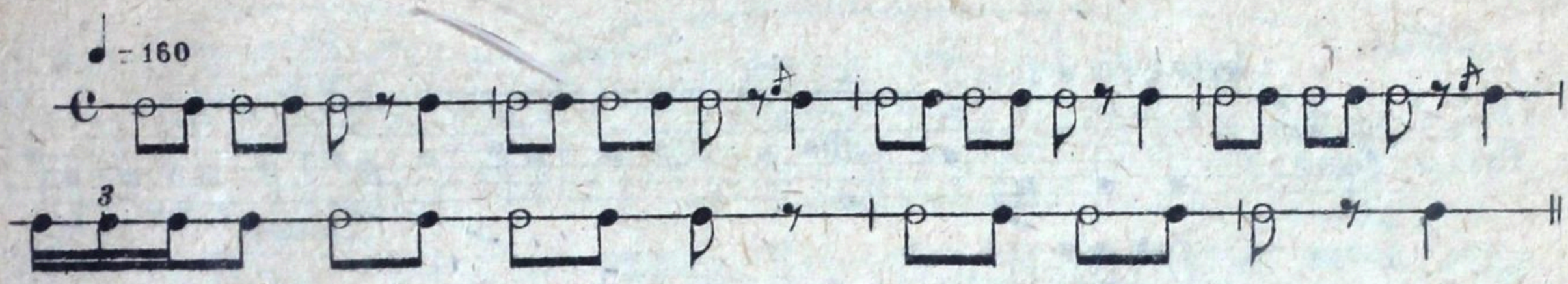
№5 Mavrigi

Мавриги



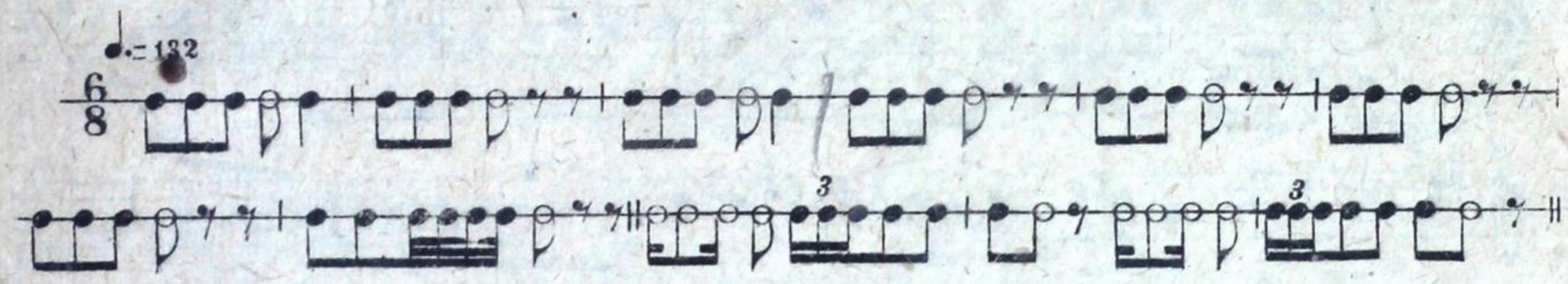
№6 Poj maşq

Пой машк



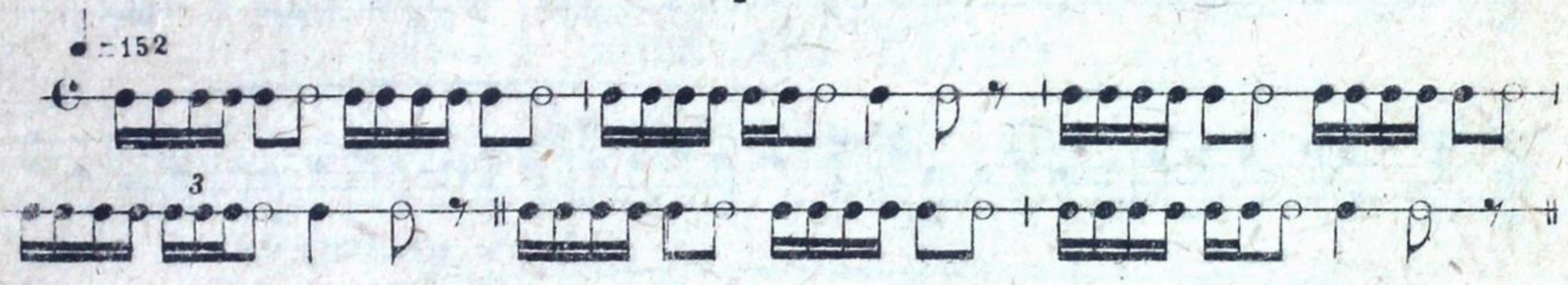
№7 Tez poj

Тез пой



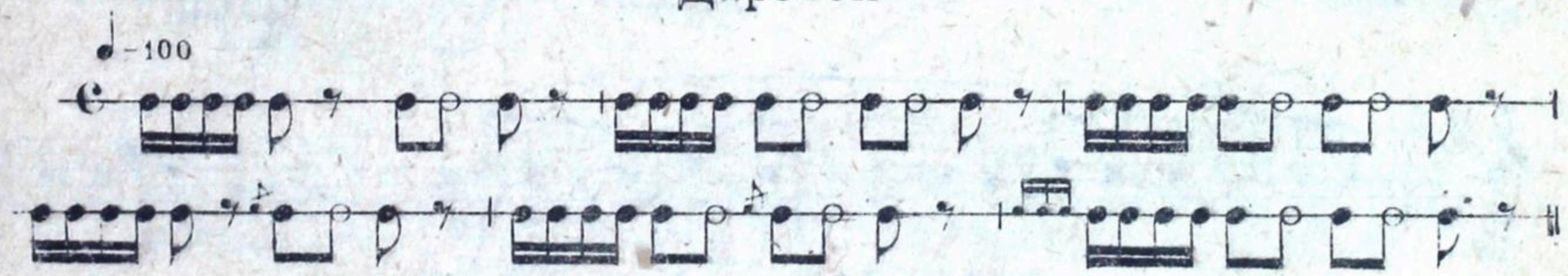
№8 Sarbozi

Сарбози



№9 Darbozi

Дарбози

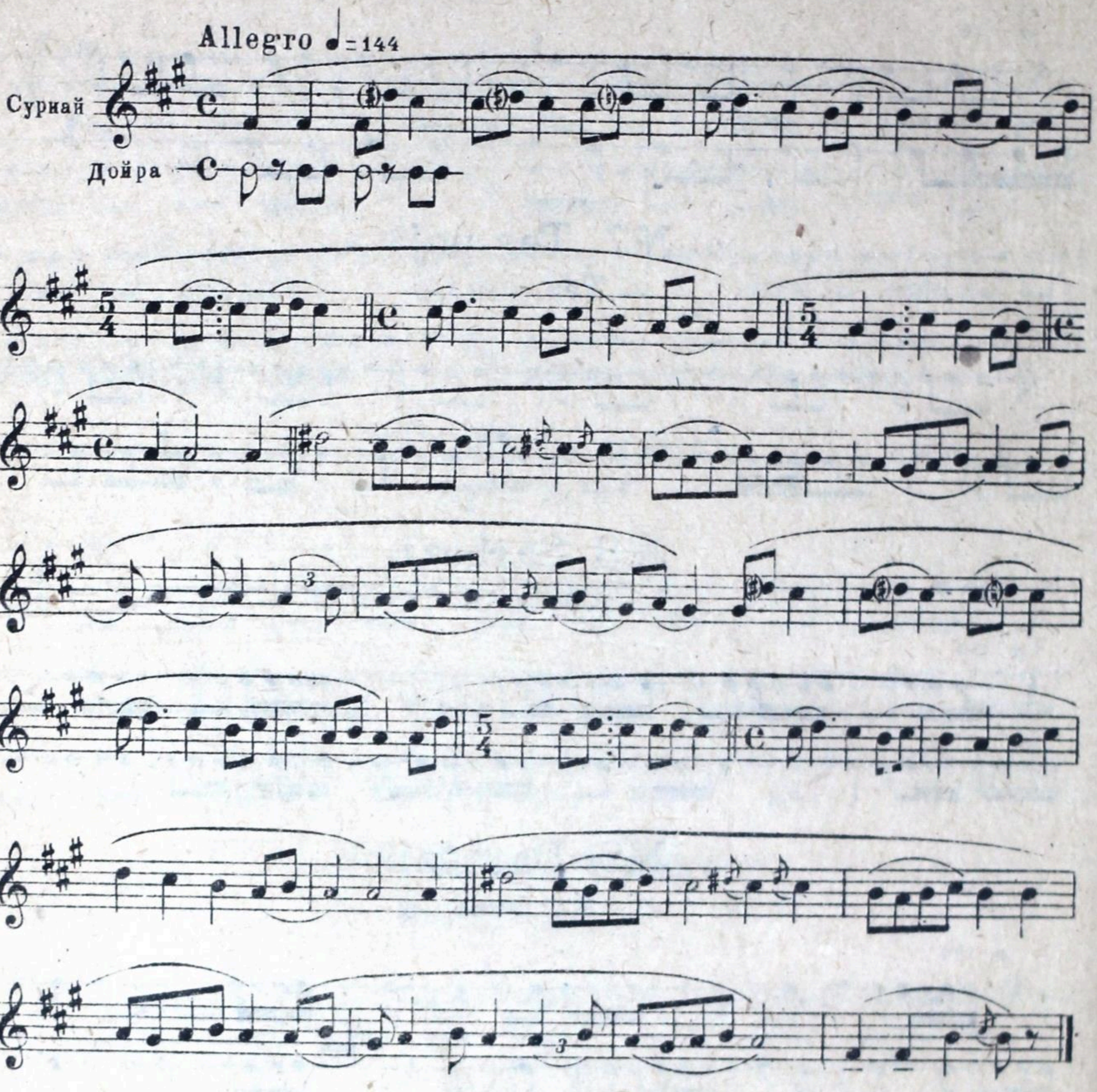


№10 Kampiri вcqi çoni

Кампири боги джони

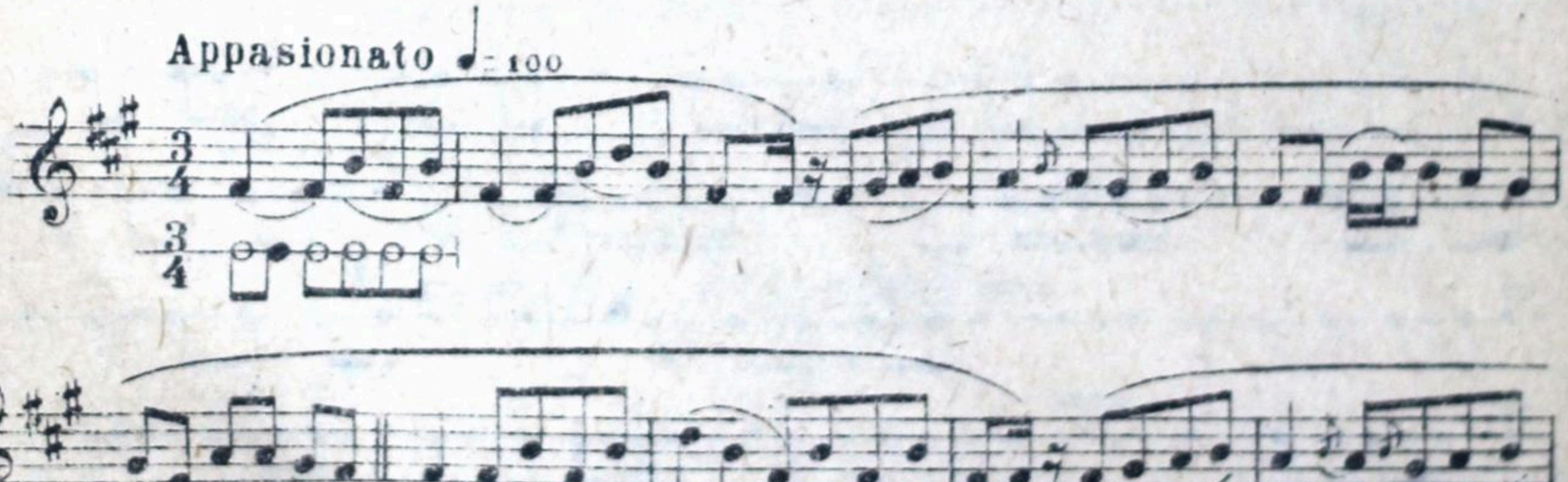
№11 Haribi

Гариби



№12 Kūca booɟi

Куча боги

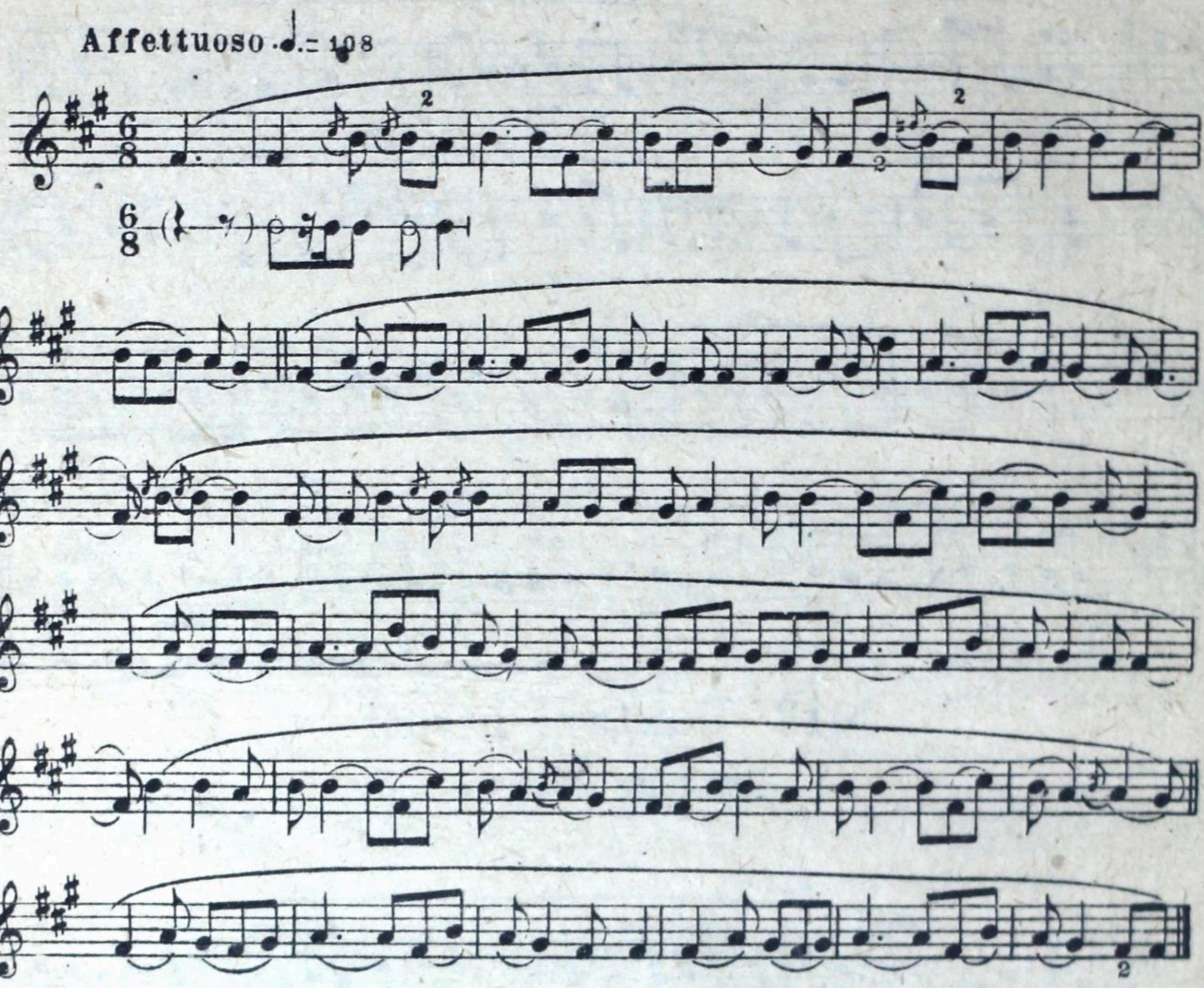


№13 Duxtari hiroti

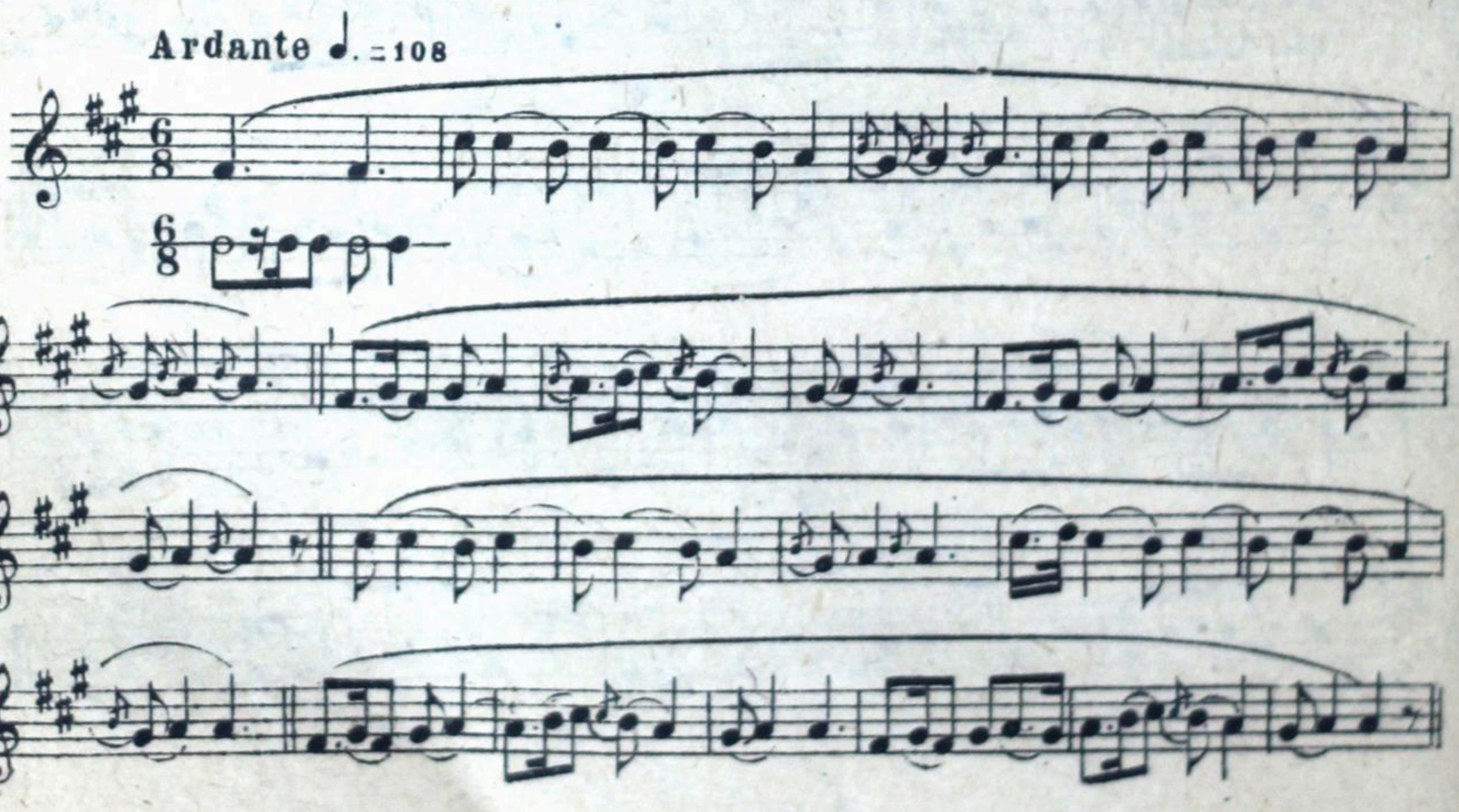
Духтори хироти

Accarezzevole ♩= 100

№14 Hiloli zamzama

Хилоли замзама

№15 Laizongul (larzongul)

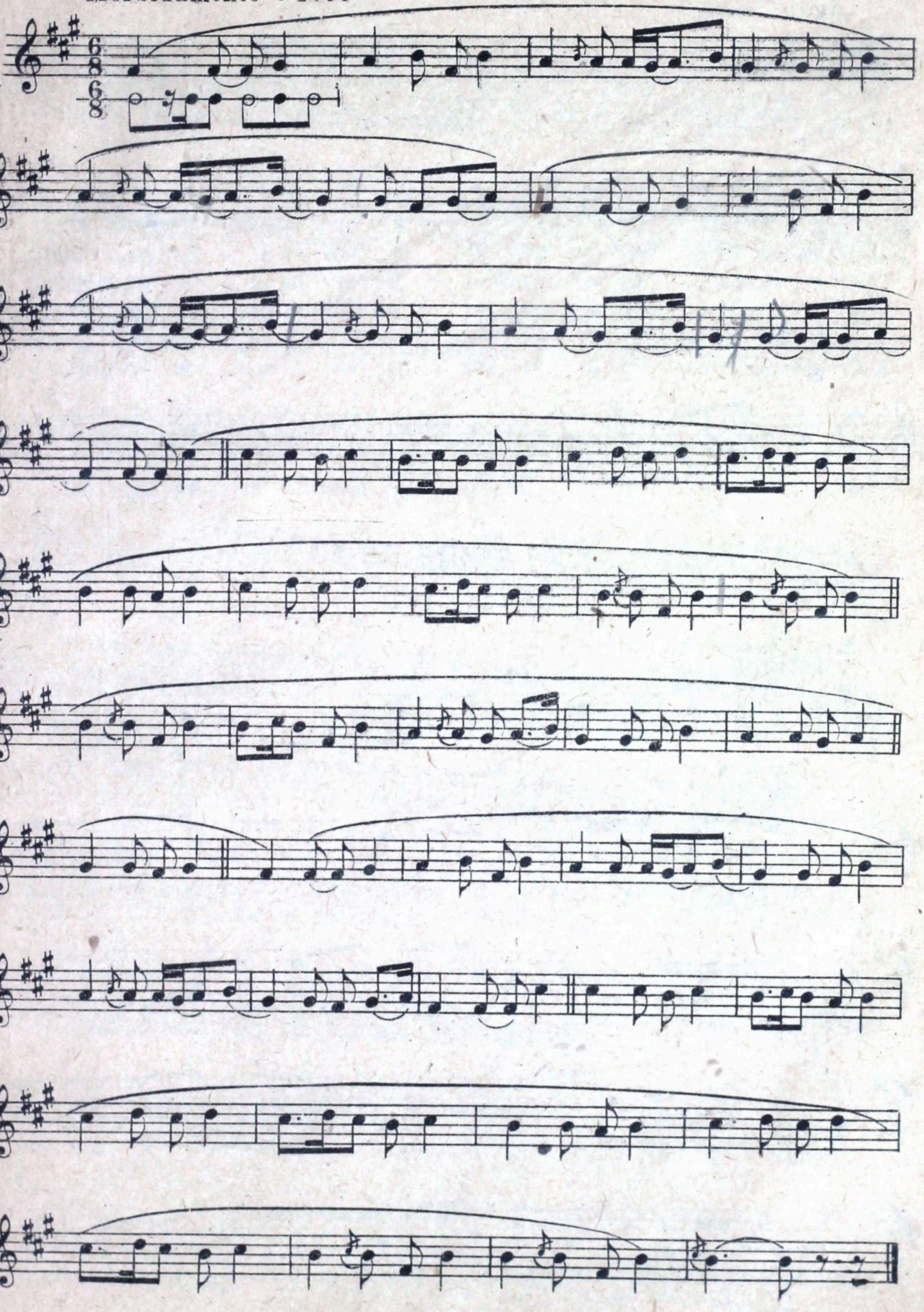
Ляйзонгуль (ларзонгуль)



№16 Du cuba

Ду чуба

Morbidamente ♩= 104



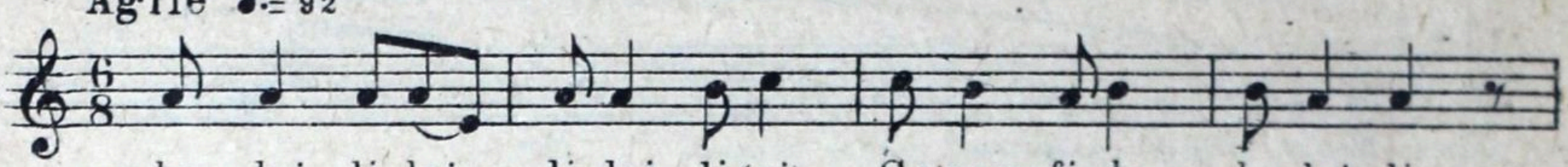
САМАРКАНД

№1 Holajli lajli lilaj

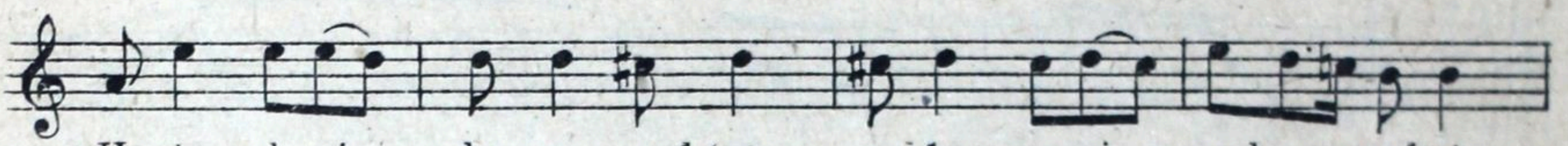
ҳолайли лайли лилай

Agile ♩.= 92

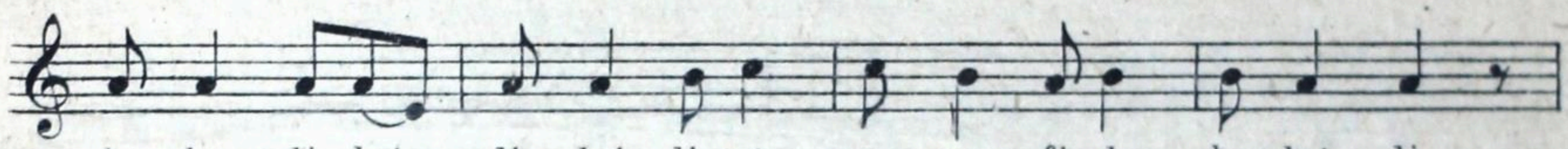
ПЕНИЕ



ho laj li laj li laj li(ej) Ço nam fi do ho laj li



1.Har bo do кi _ bar xe zad (y) gui baz sa si _ gul re_ zad(ej)
2.Gul laş raf tu _ xo raş mond(y) dar si na oqu _ bo raş_mond(ej)
3.Raf tam la bi _ bo mat ba (ej) na guf ti кi _ ço nat_ ba (ej)
4.dux tar ba rŭ _ ji xo na (ej) zul faş ba rŭ _ ji şo _ na (ej)
5.An gu ri bo _ oqi lo la zor qur bo ni çon_ qur bo _ кi (ej)

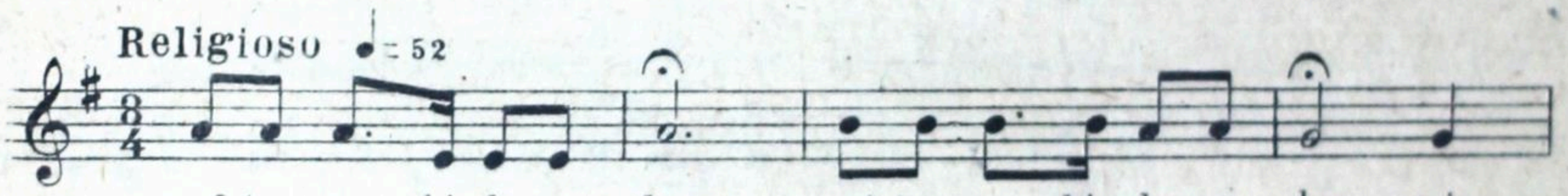


ho laj li laj _ li laj li (ej) ço nam fi do ho laj li.

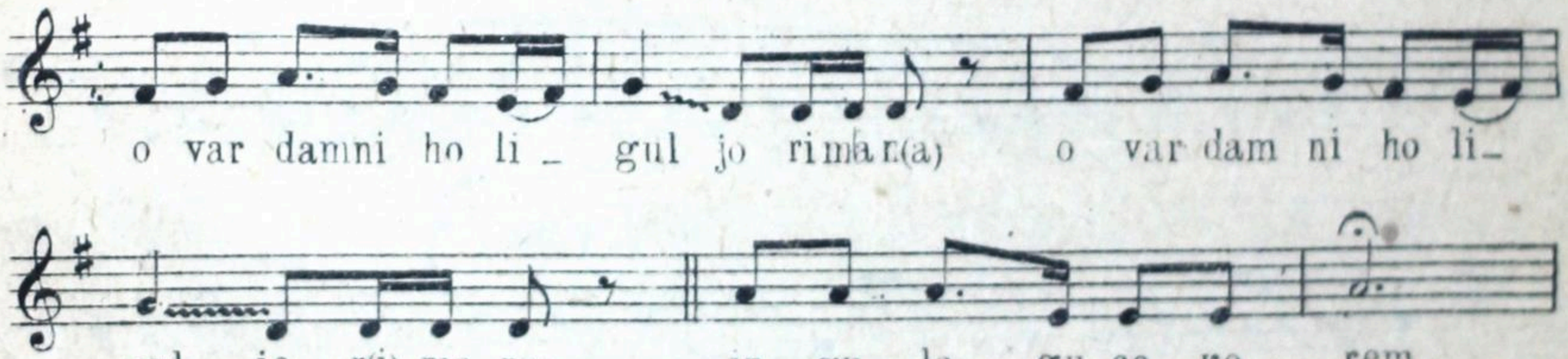
№2 Naqş taç

Накш тадж

Religioso ♩= 52

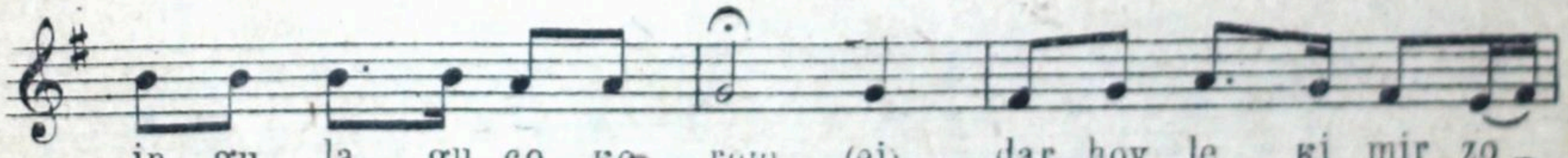


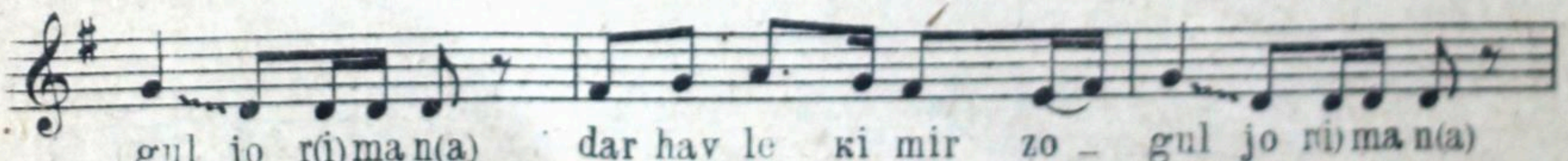
raf tam ro hi du ro dur raf tam ro hi du ro dur (ej)



o var damni ho li _ gul jo rimar(a) o var dam ni ho li_

,gul jo r(i) ma r(a) in gu la gu ço кo rem



in gu la gu ço кo rem (ej) dar hov le кi mir zo _

gul jo r(i)ma n(a) dar hav le кi mir zo _ gul jo r(i) ma n(a)

№3 Gadoi

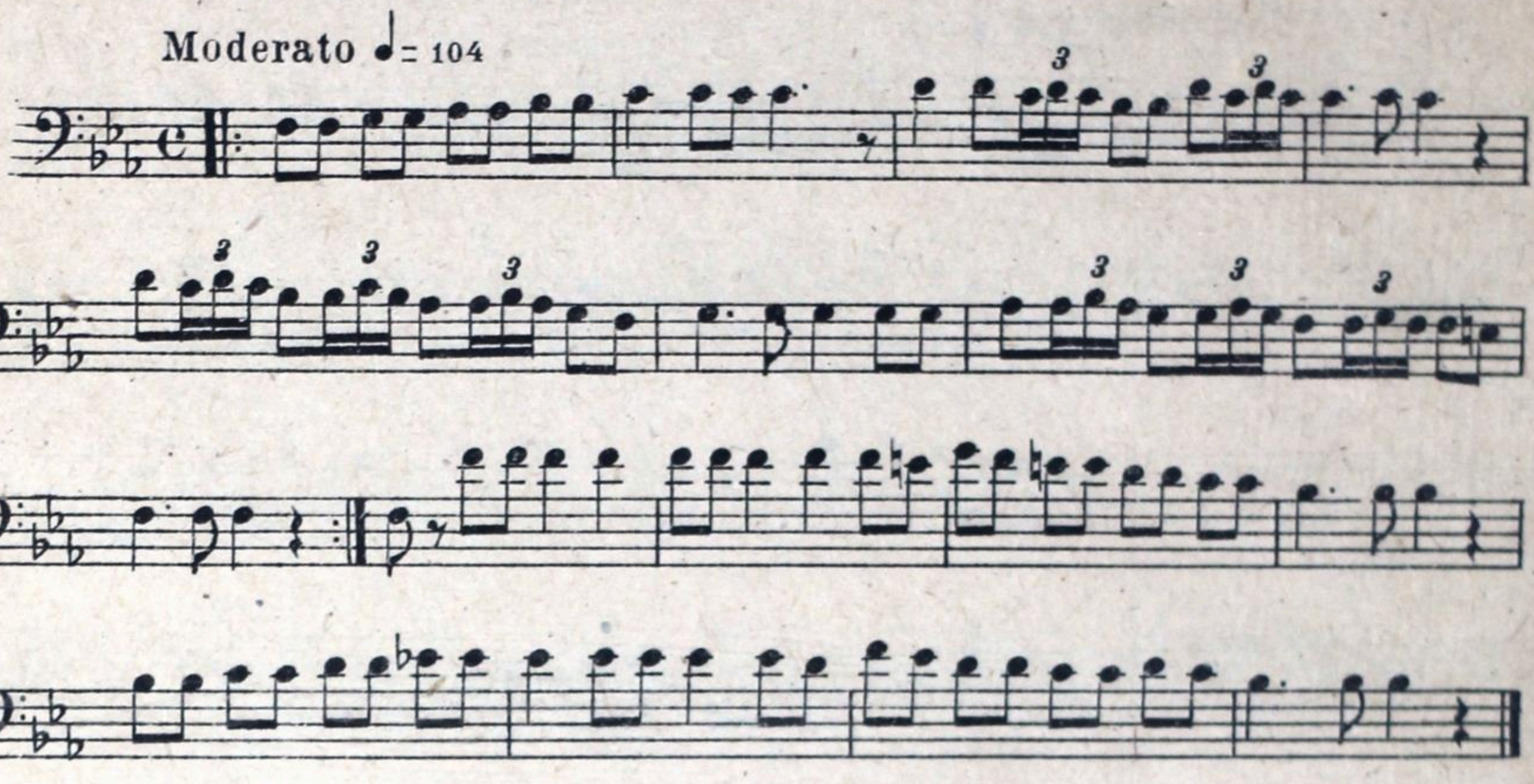
Гадои

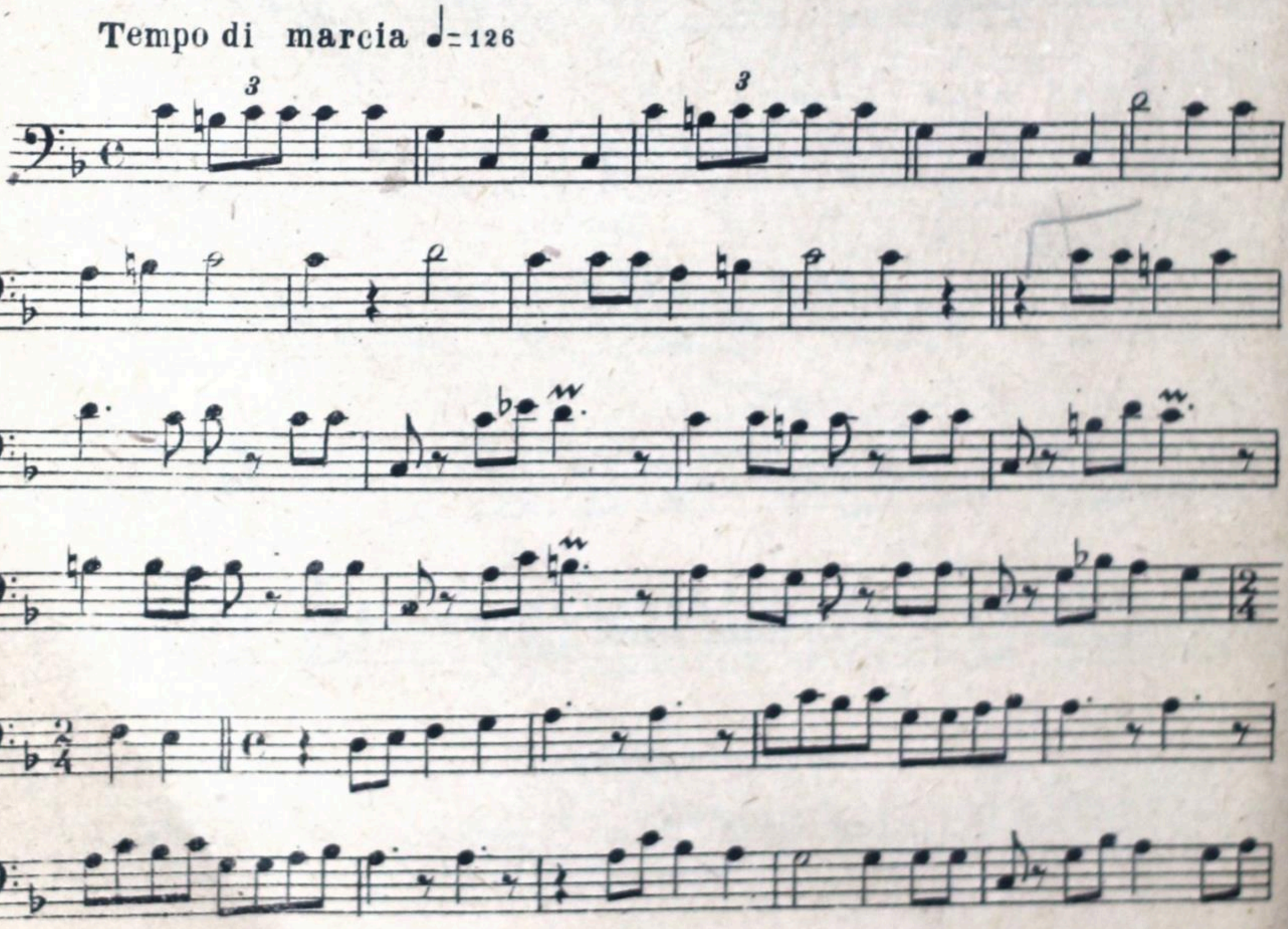
Con mestizia ♩=72

Гитар.

(*замедлить*)

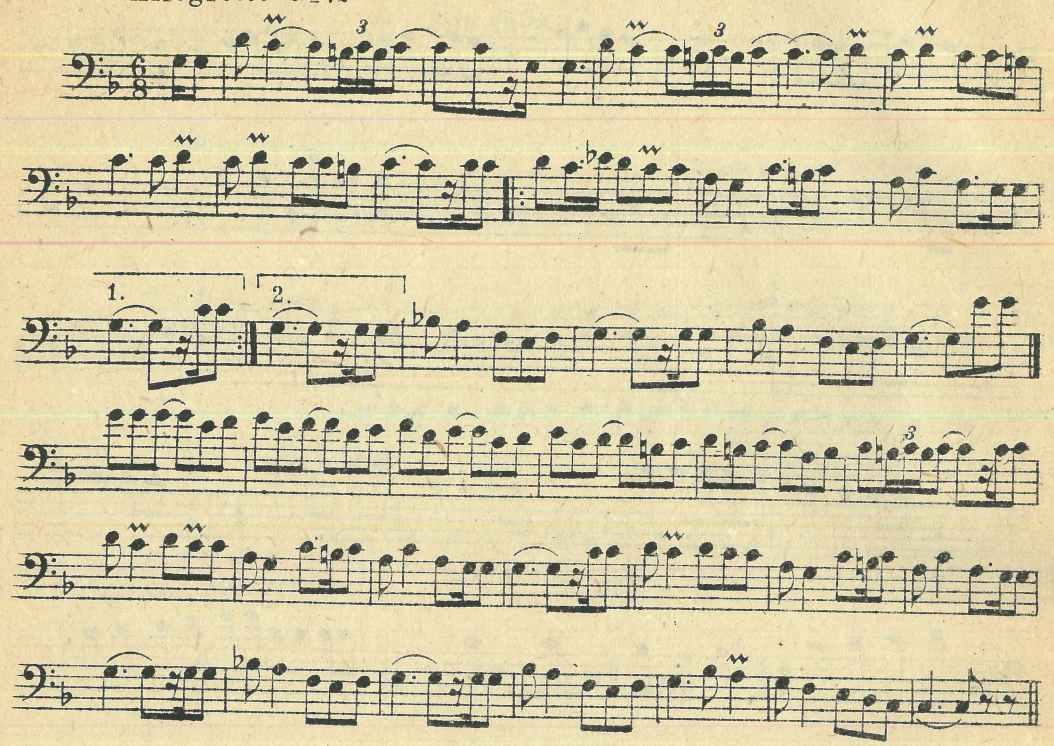
№4 Zindabad

Зиндабад

№5 Tarannum

Тараннум

№6 Çoni

Джони

Allegretto ♩.= 72

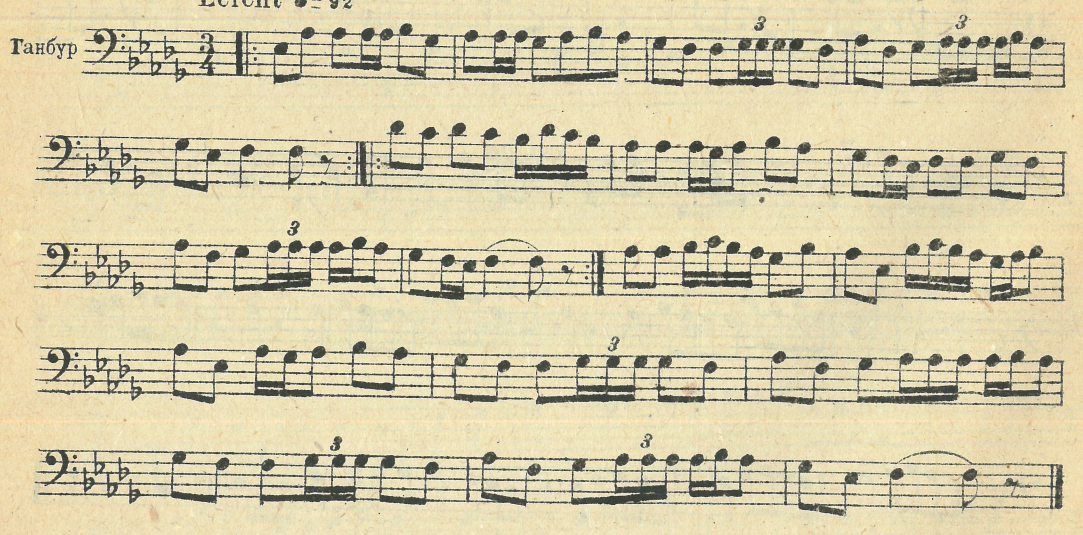


№7 Çaloli

Джалоли

Leicht ♩= 92

Ганбур

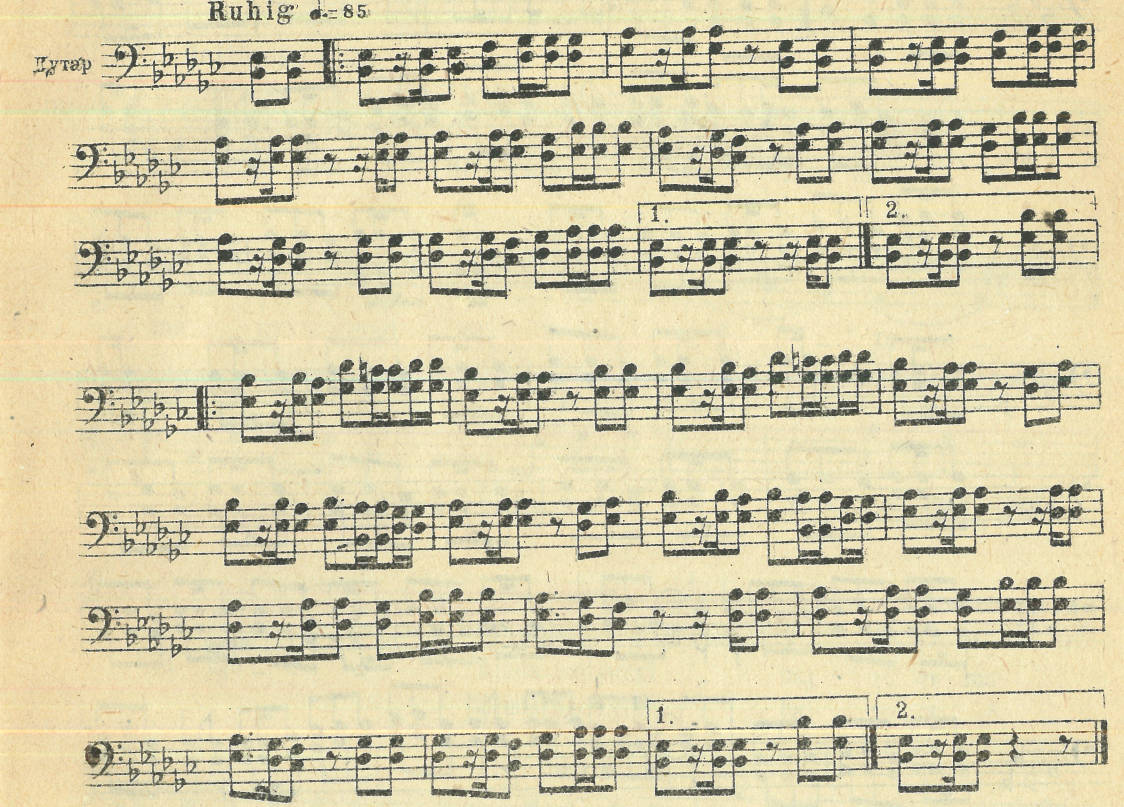


№8 Aspançaji man

Аспанджаи ман

Ruhig ♩.= 85

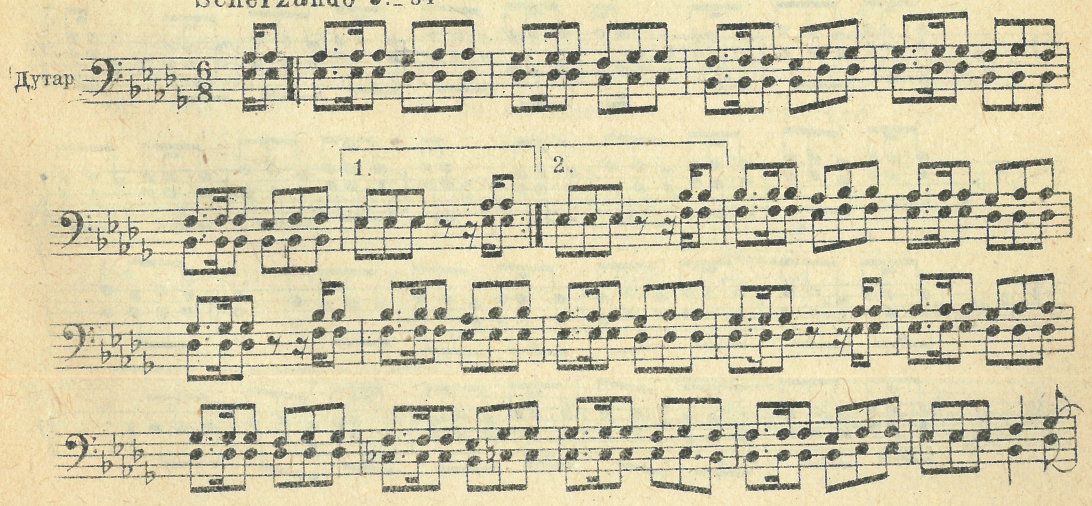
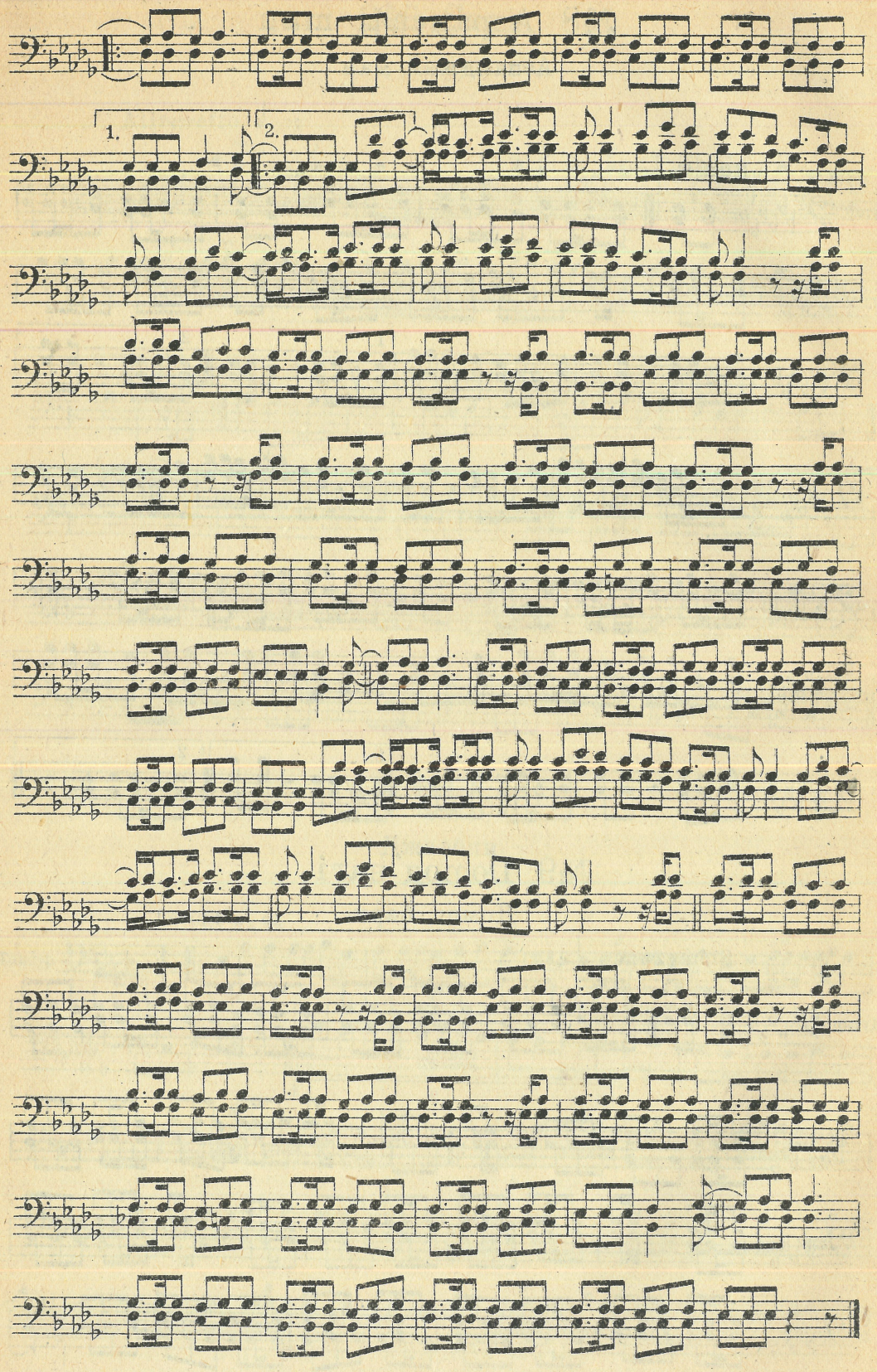
Дутар



№9 Domod barі

Домод бари

Scherzando ♩.= 84

Дутар



ХОДЖЕНТ

№1 Askaroni surx

Аскарони сурх

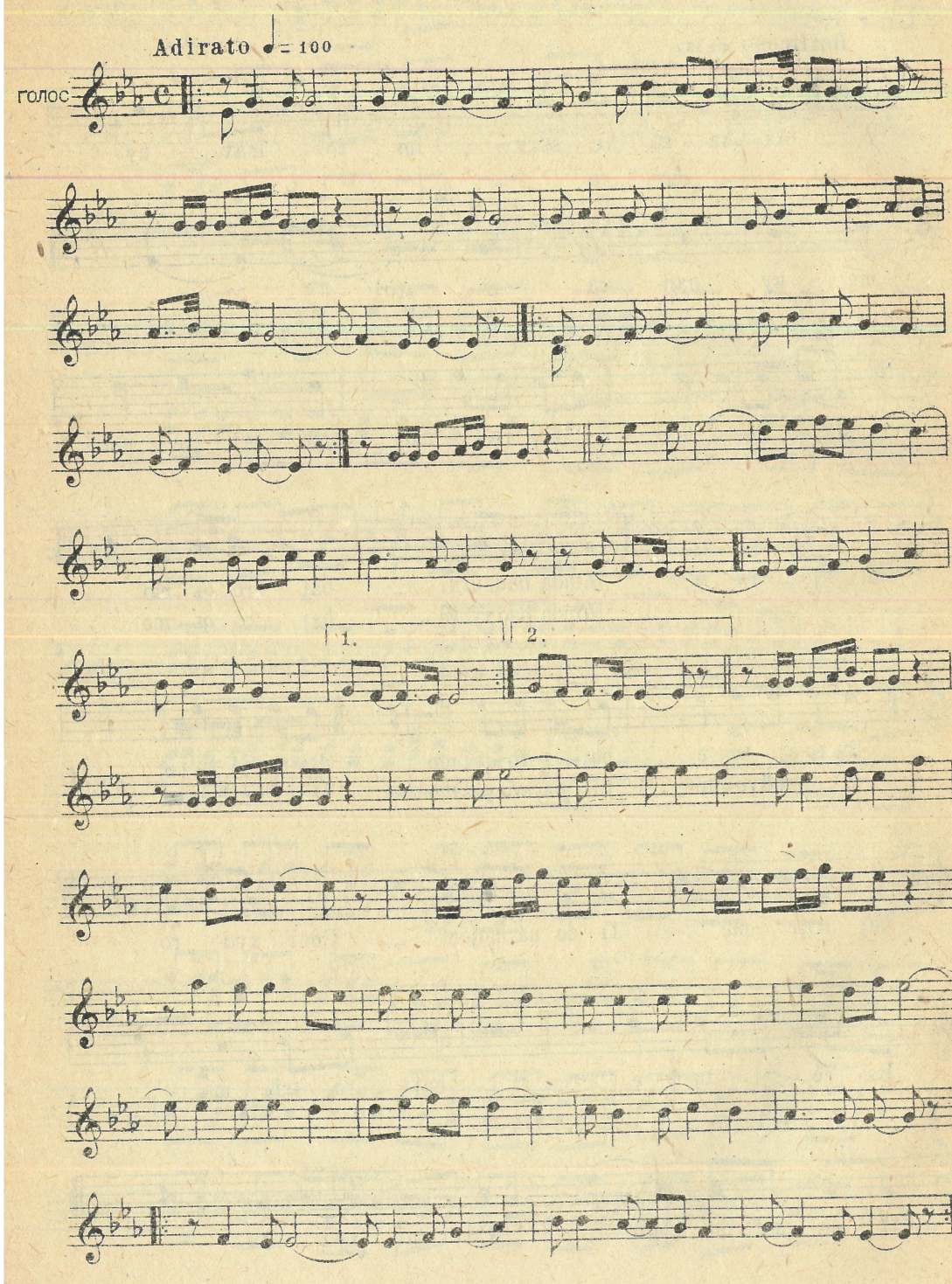
Bellicoso ♩= 132

ПЕНИЕ

As ca ro ni surx im roz mav – hy
me ку nad ка pi tol – ro –
Qy – va ta mo oloj – ra ta mo me lar ro nat
du njo – ro – Zinda badsurxi – baj ro-qь mo
Zinda badxynin – baj ro-qь mo
Ba ro-ji tu e baj – ro qi mo Ba ro-ji tu e –
y – medvorimo tu ha mi ṣa mo
baj roqi mo fi do na mojem – Qoni xyd ro
Ba ro ji tu e – baj ro gi mo –
fi do na mo jem – Qo ni xyd – ro

№2 Zor

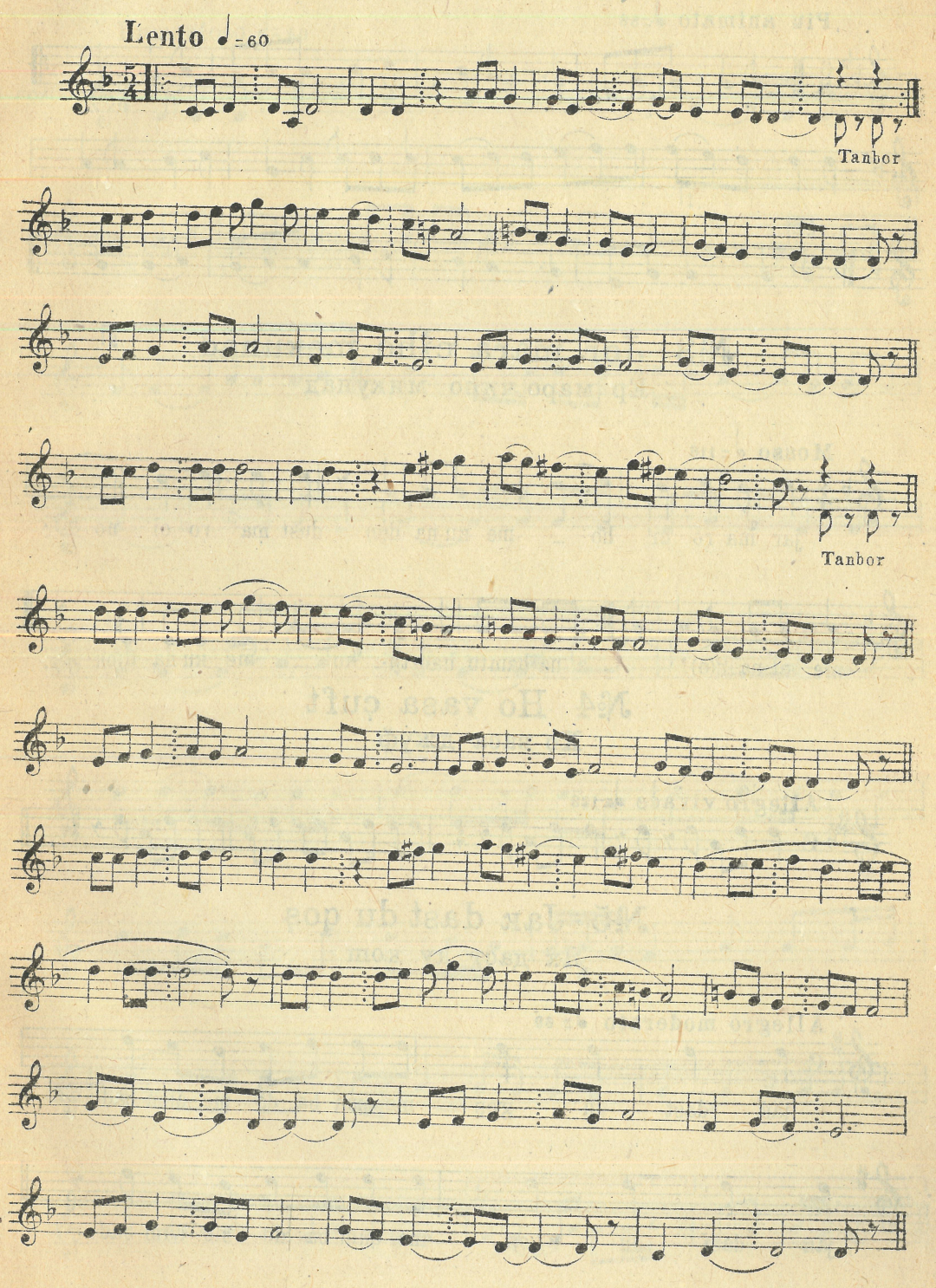
Зор



КАНИБАДАМ

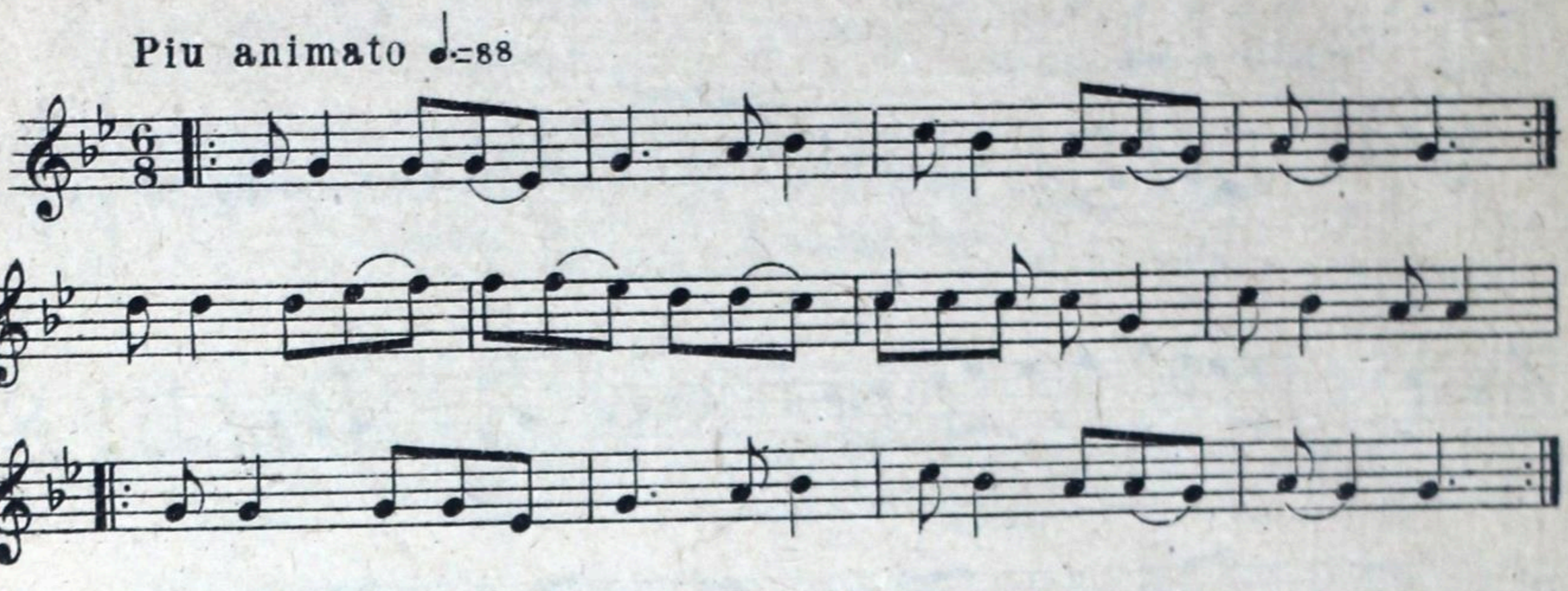
№1 Talqini guljor

Талкини гульяр

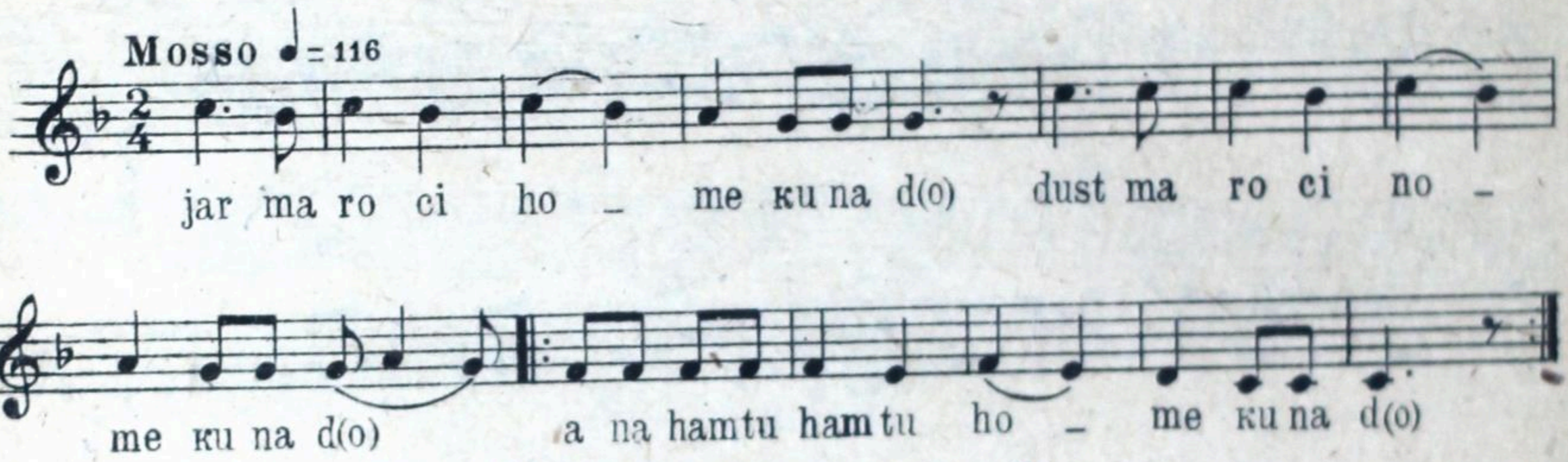


№2 Jак dona marvarid

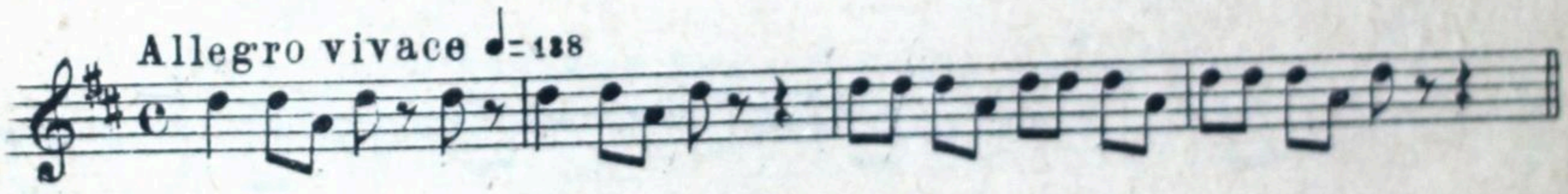
Як дона марварид



№3 Jor mara ciho mекunad

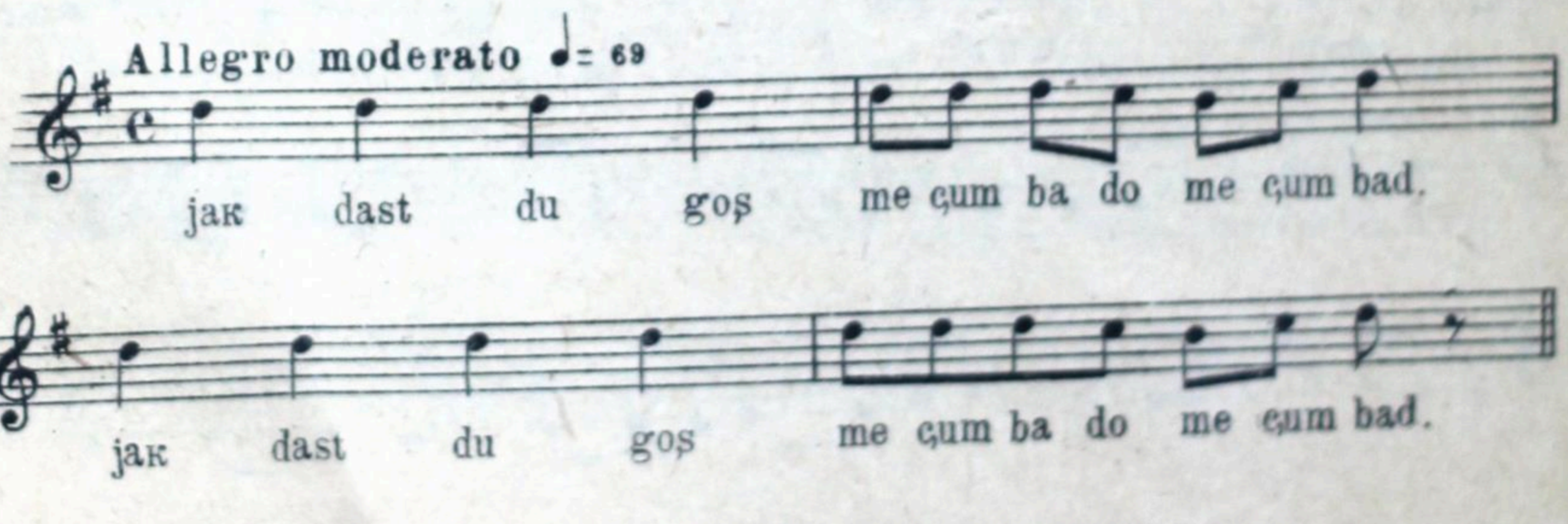
Ёр маро чиho микунад

№4 Ho vasa çuft

Хо васа джуф



№5 Jак dast du qoş

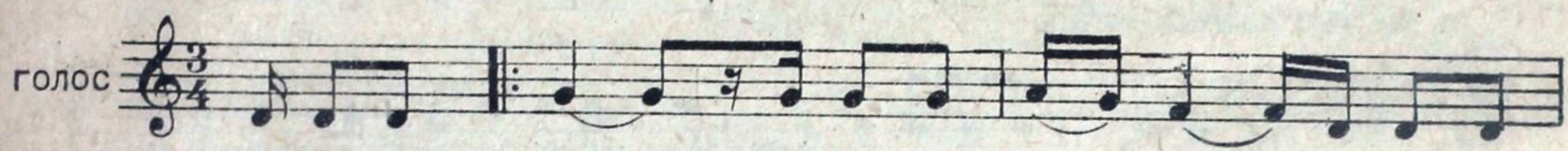
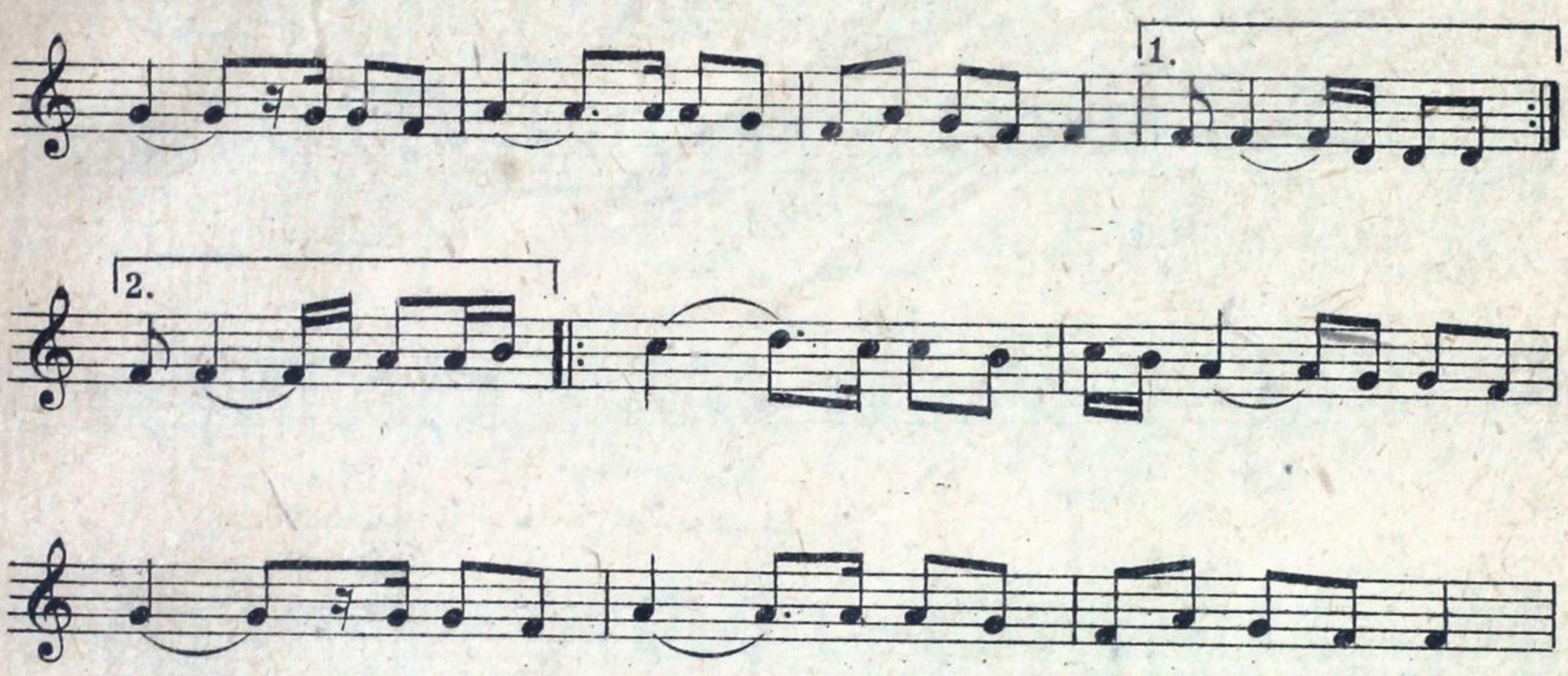
Як даст ду кош



№ 6 Giria

Гирья

Lamentoso ♩= 60

голос

№7 Kal

Каль

Scherzando ♩. = 104

голос

МУМИНАБАД

№ 1 Quşroni

Кушрони .

Pathetique ♩.=104

Сурай

1 2

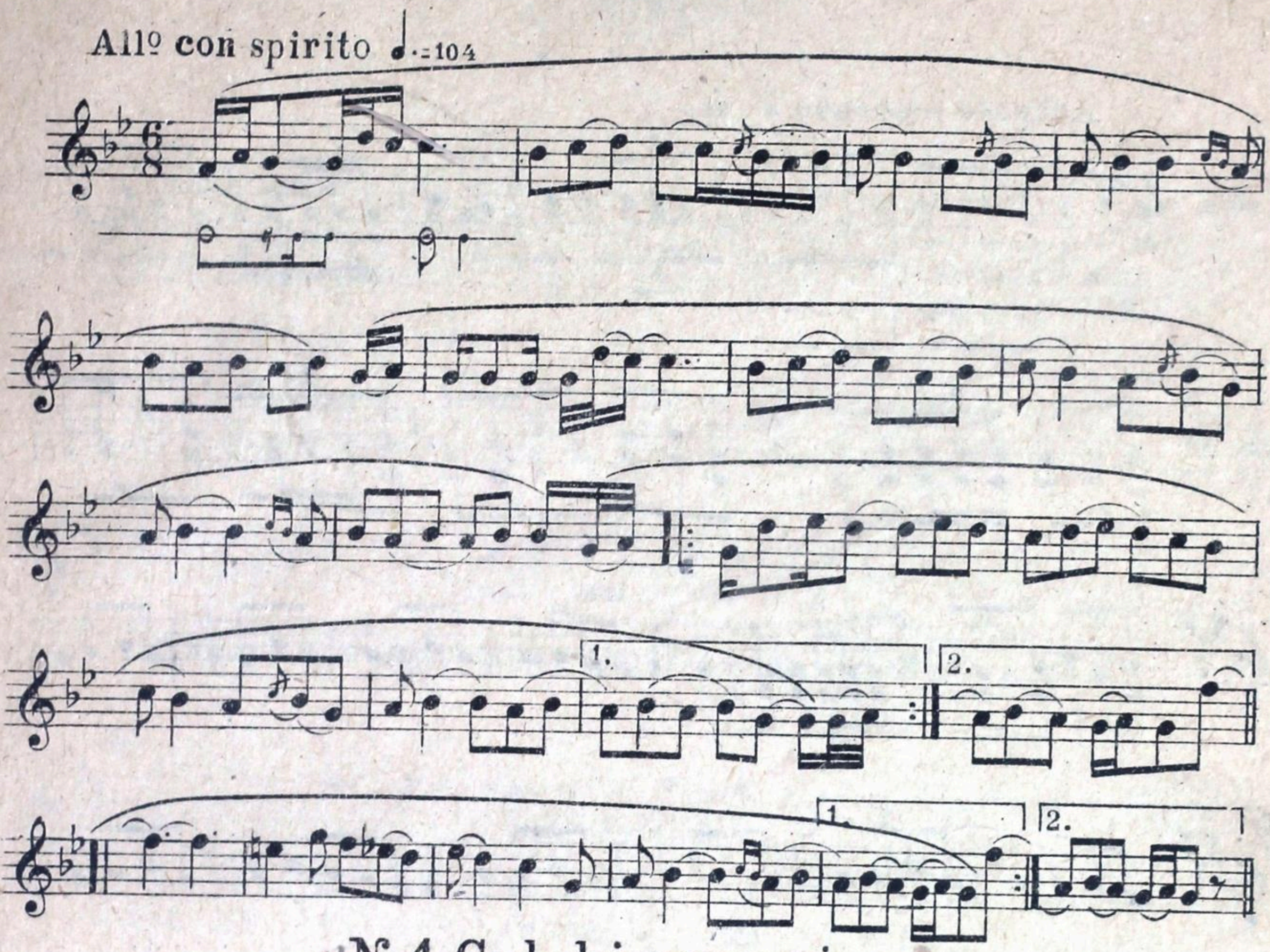
№2 Şohi nav mahi nav

Шохи нау махи нав

Un poco agitato ♩· = 100

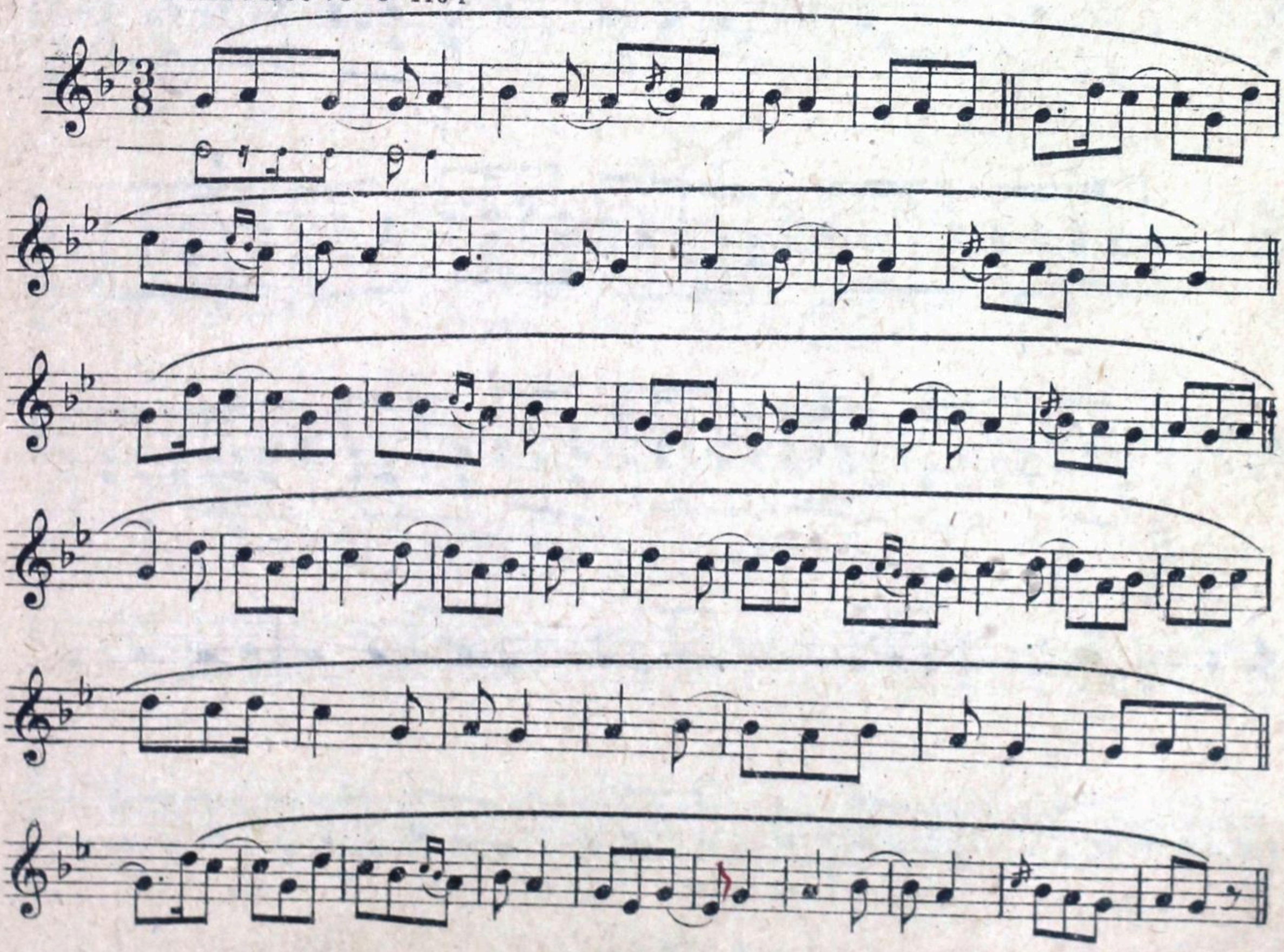
№ 3 Lola lola
Лола лола

All⁰ con spirito ♩.=104



№ 4 Gulaki navruzi
Гуляки наврузи

Lamentoso ♩.=104



КАБАДИАН

№ 1 Mavrige

Мавриги

Andante amoroso ♩.=66

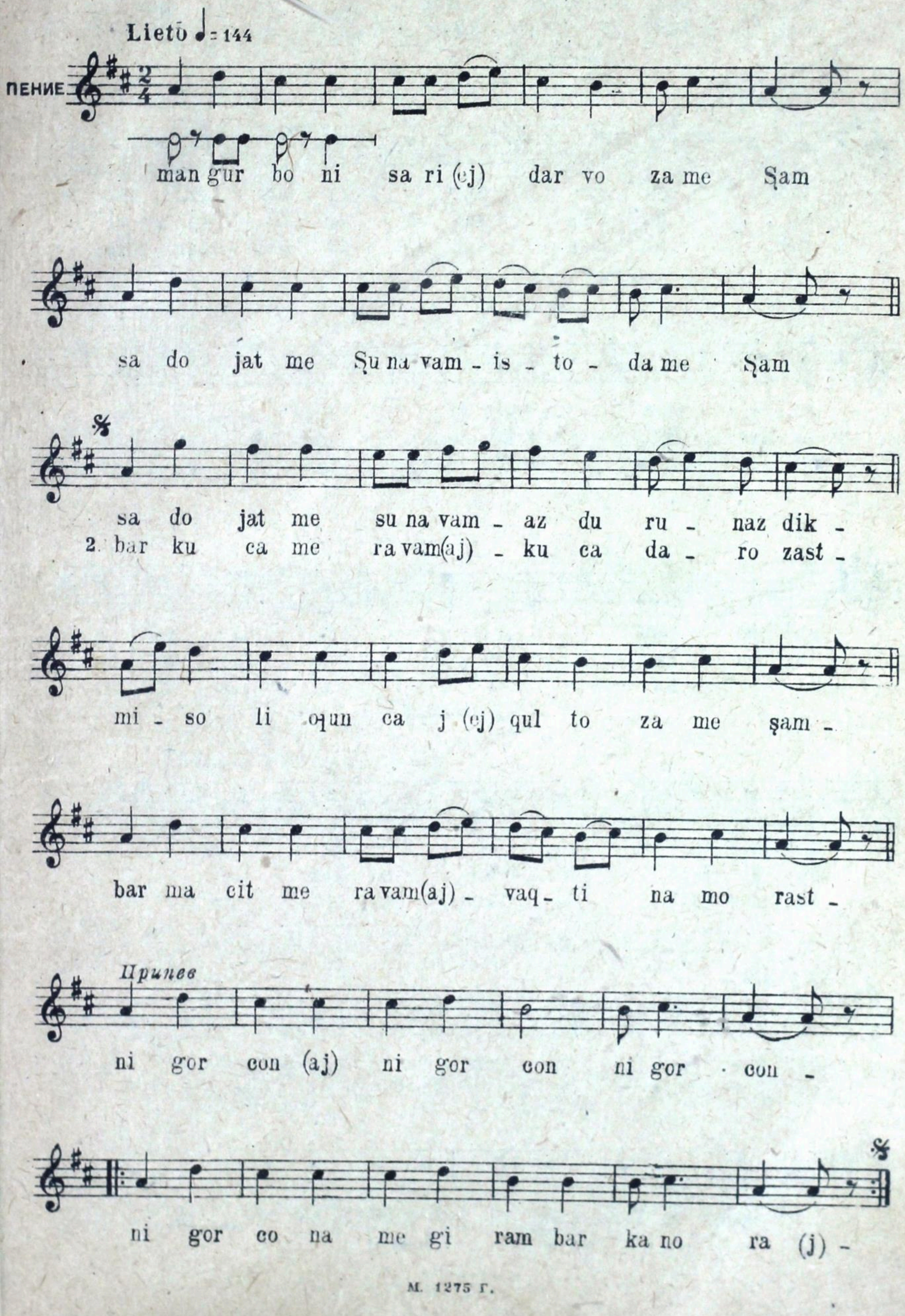
Думбра

• Canto

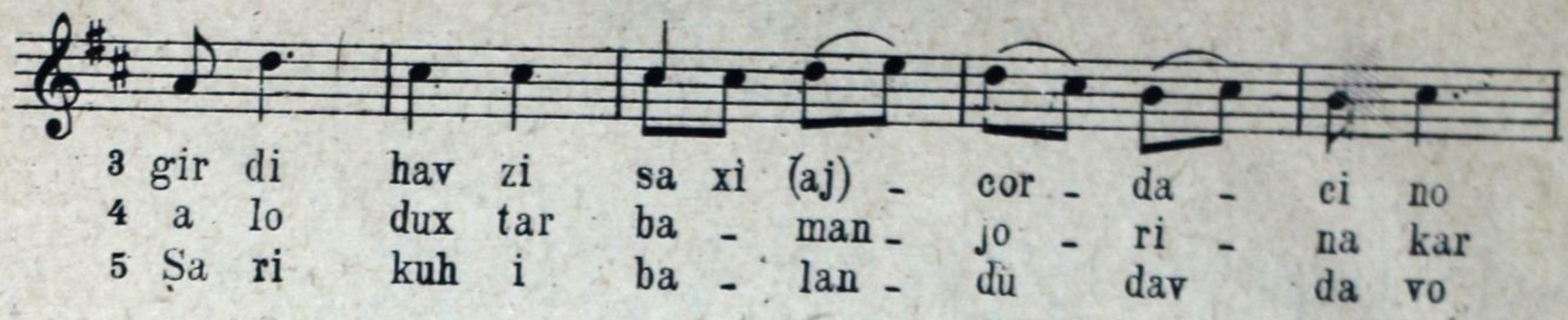
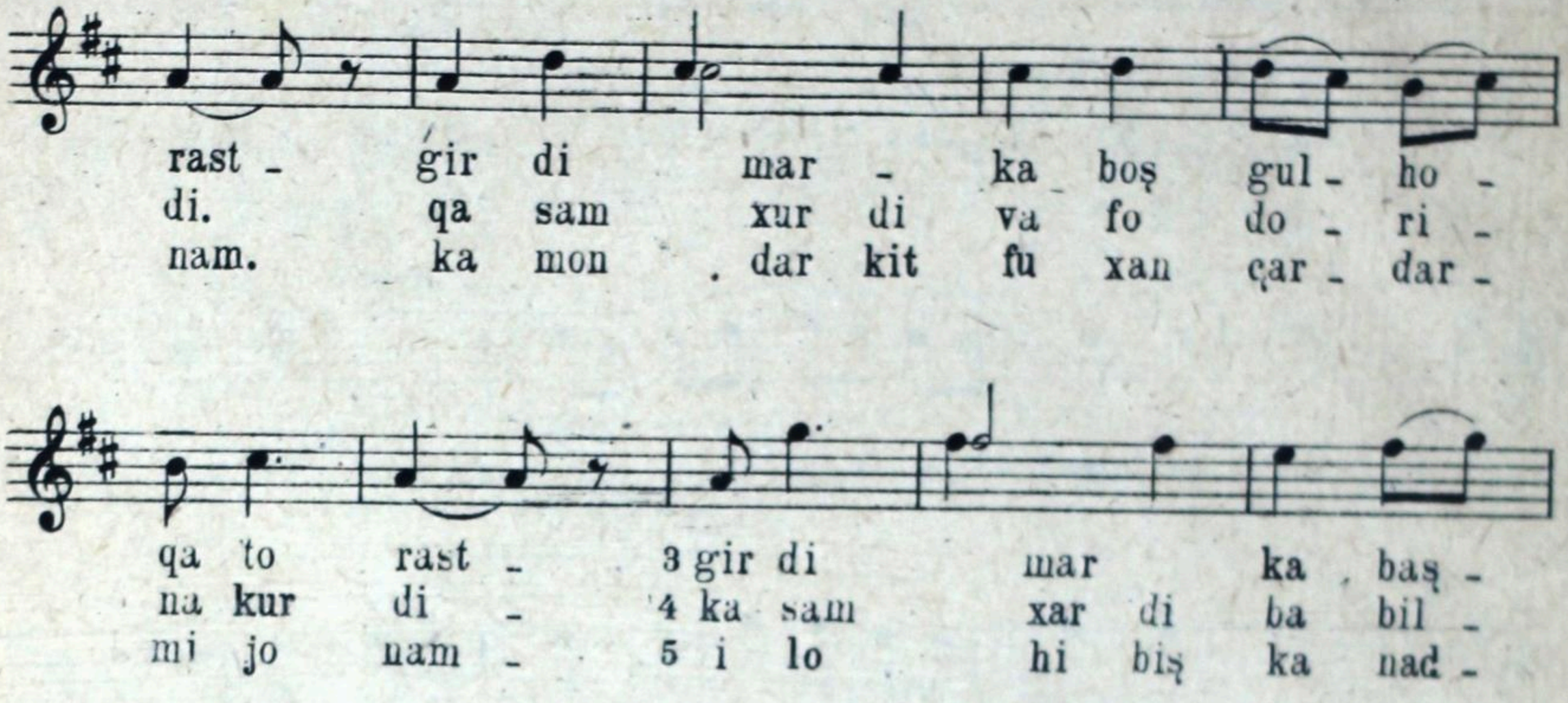
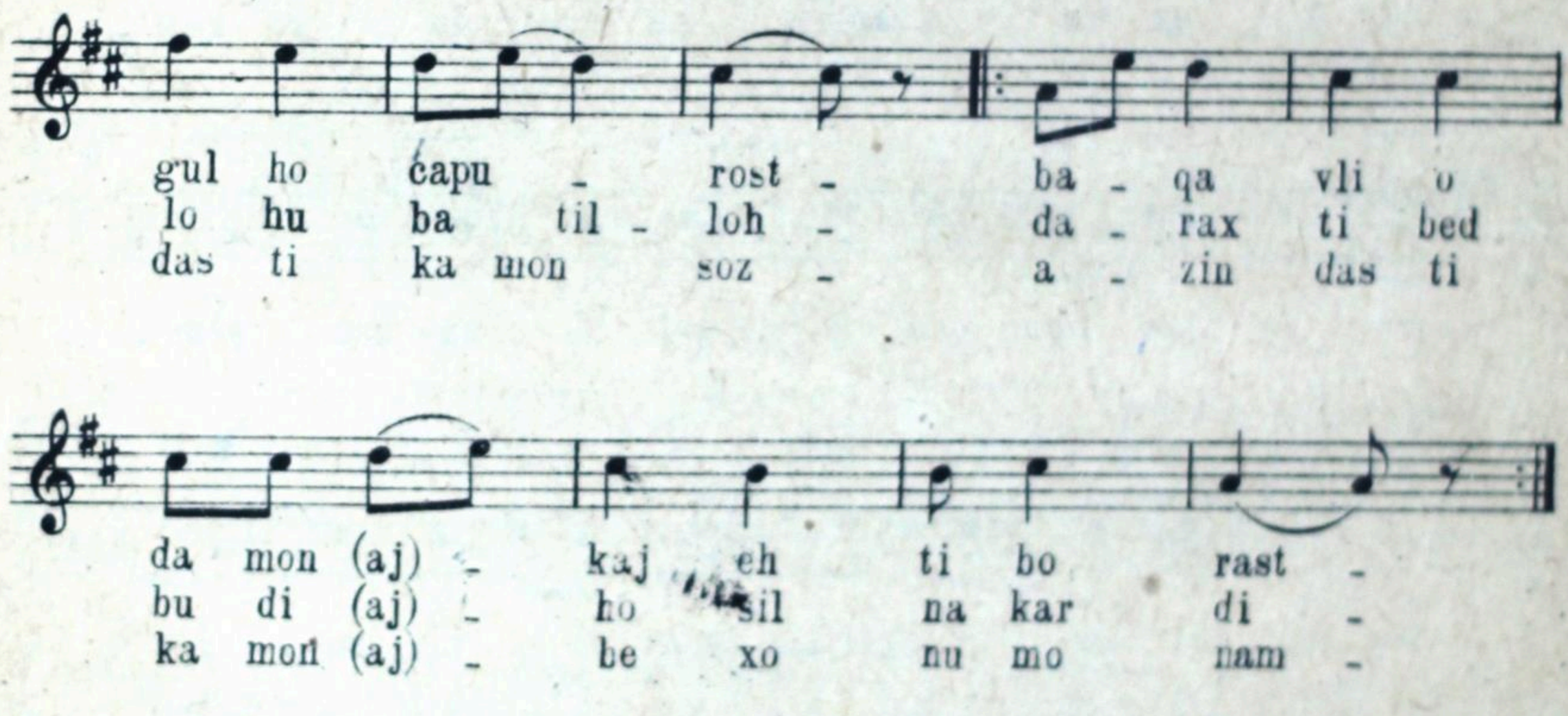
Думбра

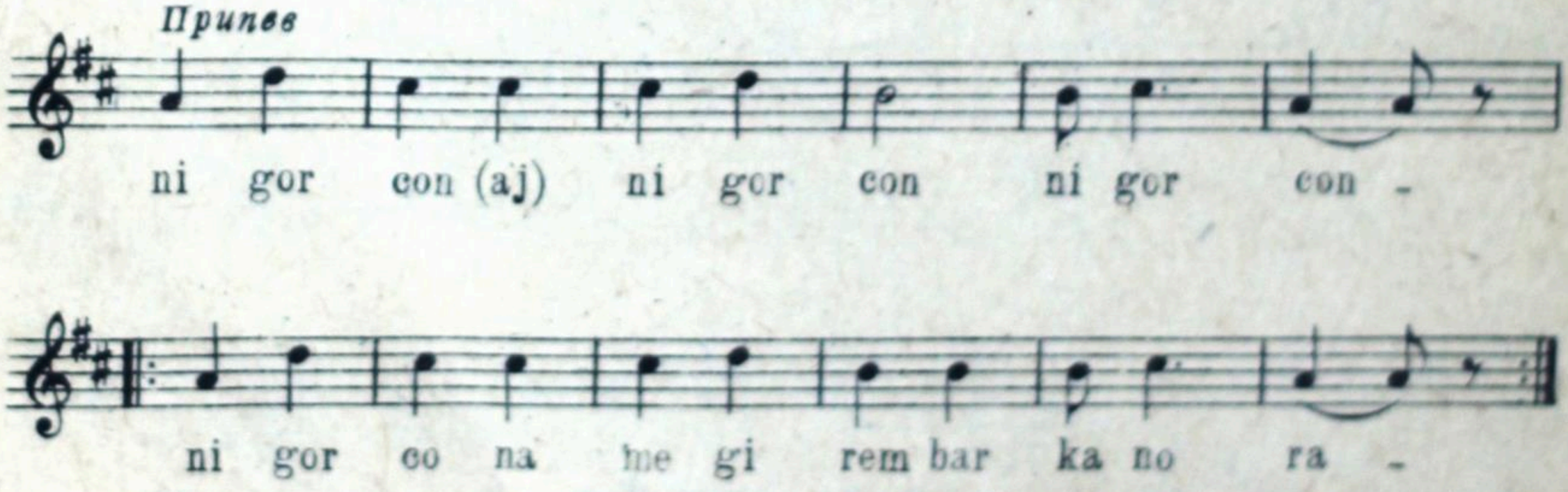
№ 2 Nigorçon

Нигорджон



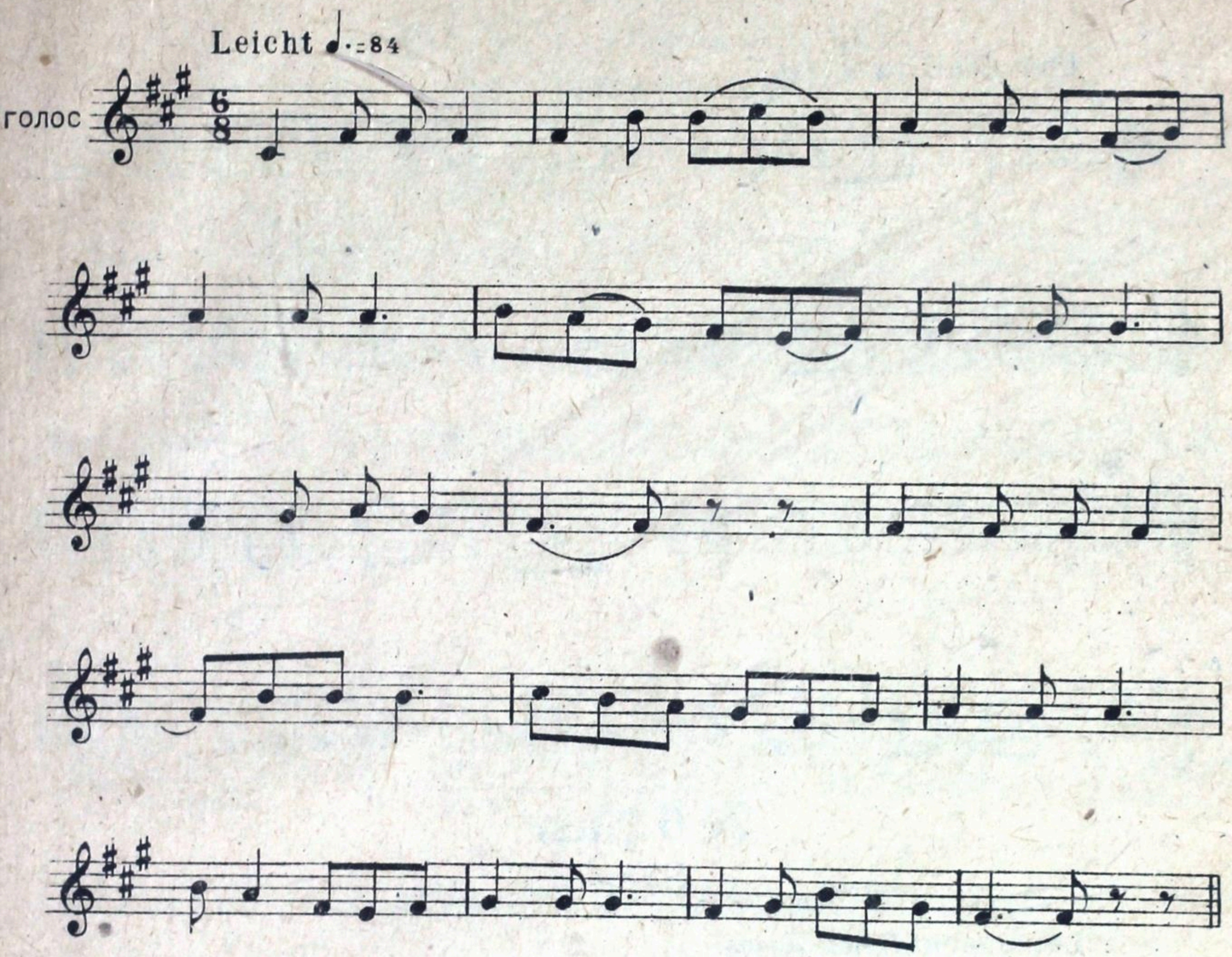
М. 1275 г.


3 gir di hav zi sa xi (aj) - cor - da - ci no
4 a lo dux tar ba - man - jo - ri - na kar
5 Ša ri kuh i ba - lan - dų dav da vo

rast - gir di mar - ka boš gul - ho -
di. qa sam xur di va fo do - ri -
nam. ka mon . dar kit fu xan çar - dar -
qa to rast - 3 gir di mar ka baš -
na kur di - 4 ka sam xar di ba bil -
mi jo nam - 5 i lo hi biš ka nad -

gul ho ćapu - rost - ba - qa vli o
lo hu ba til - loh - da - rax ti bed
das ti ka mon soz - a - zin das ti
da mon (aj) - kaj eh ti bo rast -
bu di (aj) - ho šil na kar di -
ka mon (aj) - be xo nu mo nam -


Припев
ni gor con (aj) ni gor con ni gor con -
ni gor co na he gi rem bar ka no ra -

№ 3 Voj Abdulloçon

Вой Абдулладжан

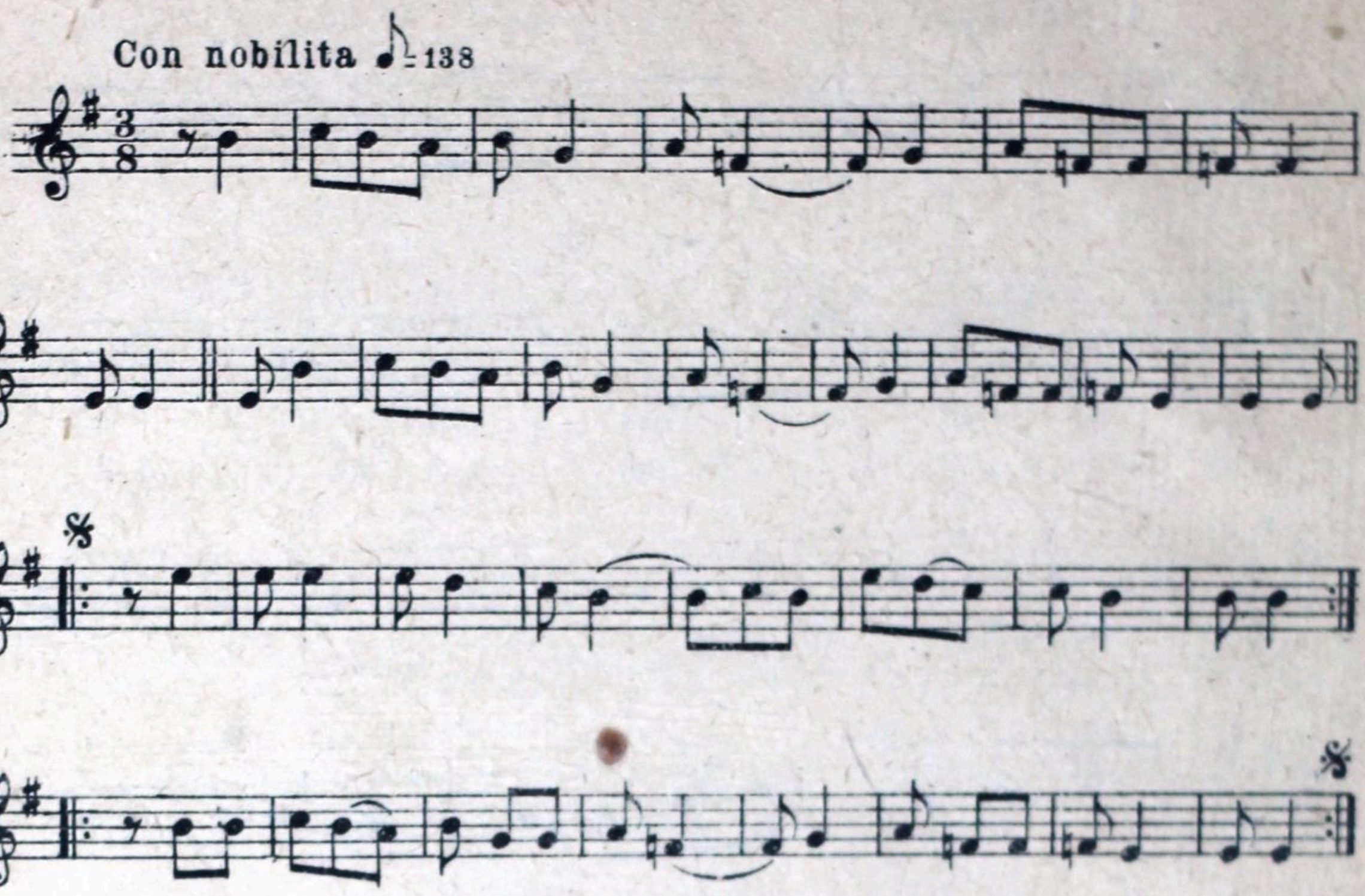


№ 4 Tocixon

Таджихан

№5 Bozi

Бозн



№ 6 Nasr

Наср

ПАМИР

Рушанская волость

№ 1 Gul peşiti omuxt.

Гуль пешити омухт

Pathetique ♩. =66

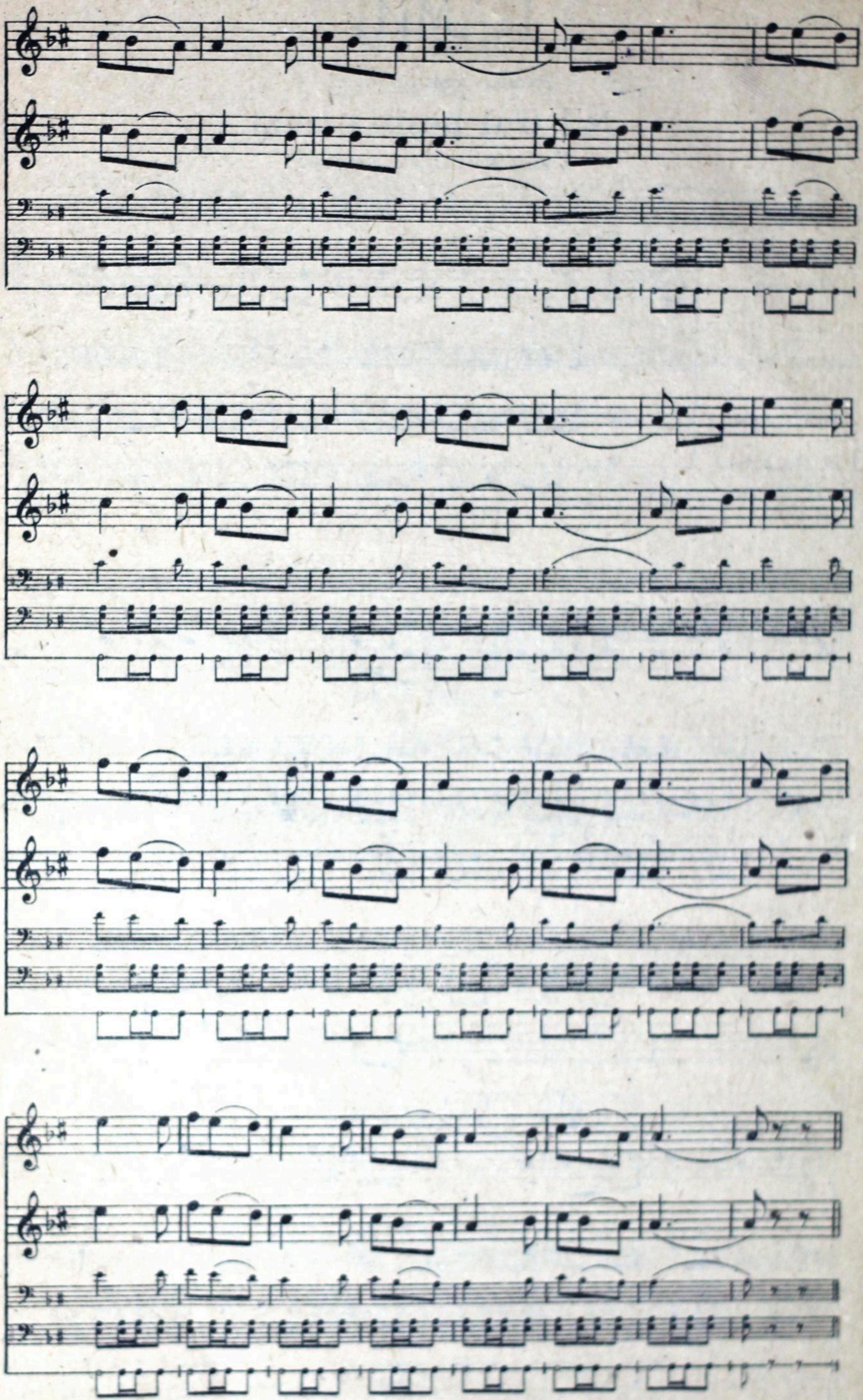
Гиджак

Памирск. рубаб.

Афганск. рубаб.

Дав (бол. дойра.)

Хор.



№2 Raqsi dastaki

Ракси достаки

Allegretto ♩.=76

Гиджак

Памирский рубаб

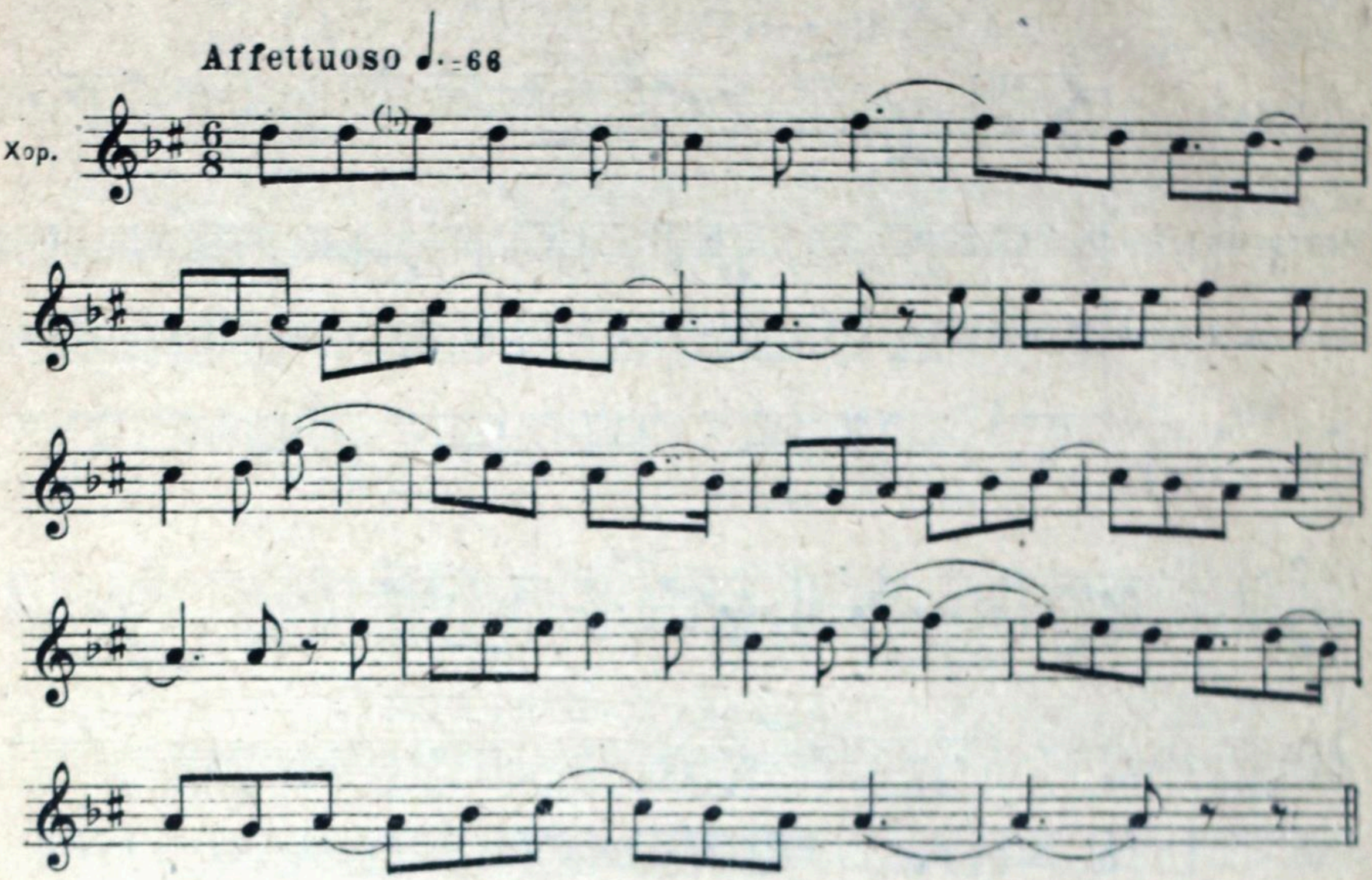
Афганский рубаб

Дав

№3 Toza batoza nav banav

Тоза батоза нау банау

Affettuoso ♩.=66

Хор.

№4 Noz buj

Ноз буй

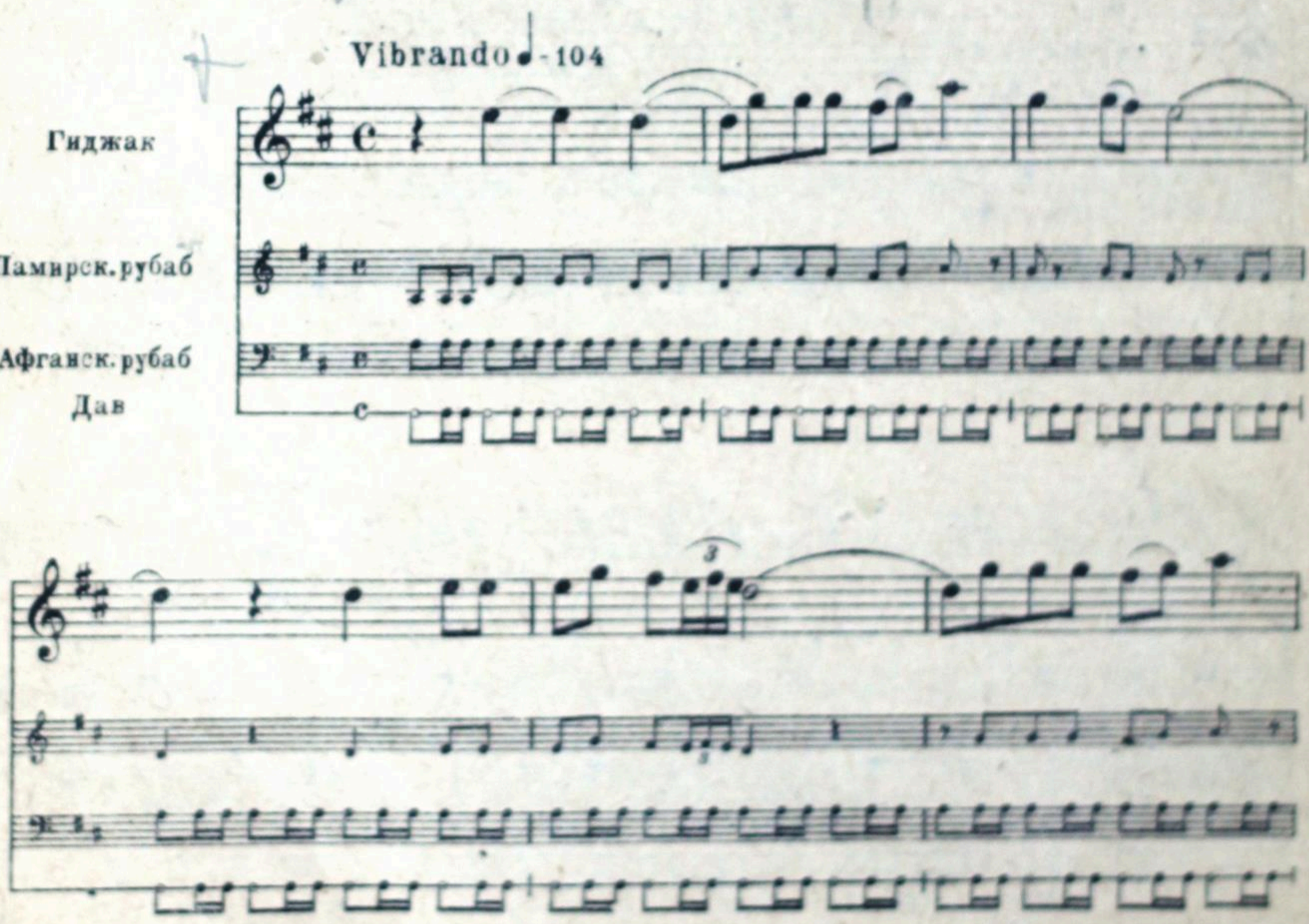
Vibrando ♩=104

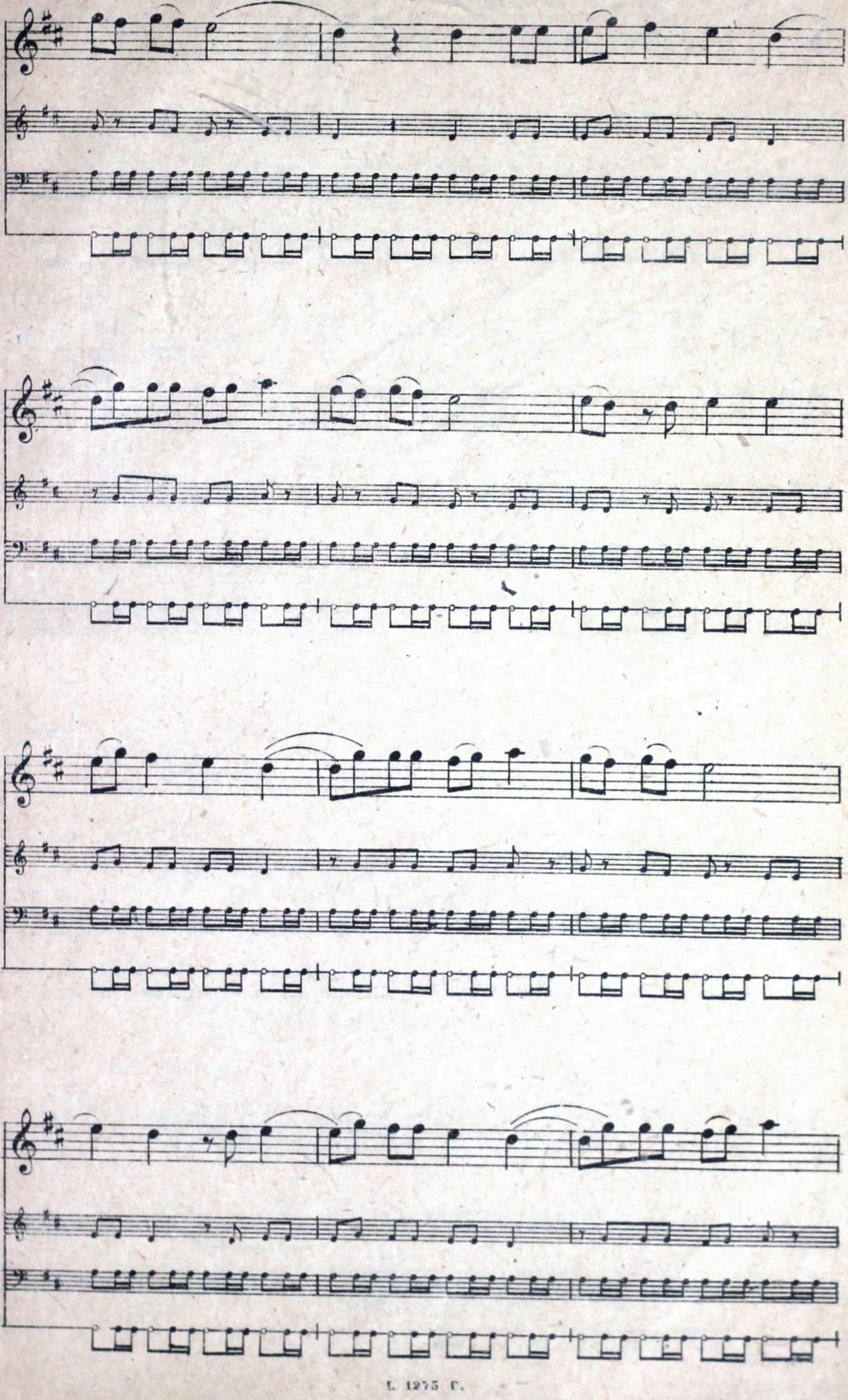
Гиджак

Памирск. рубаб

Афганск. рубаб

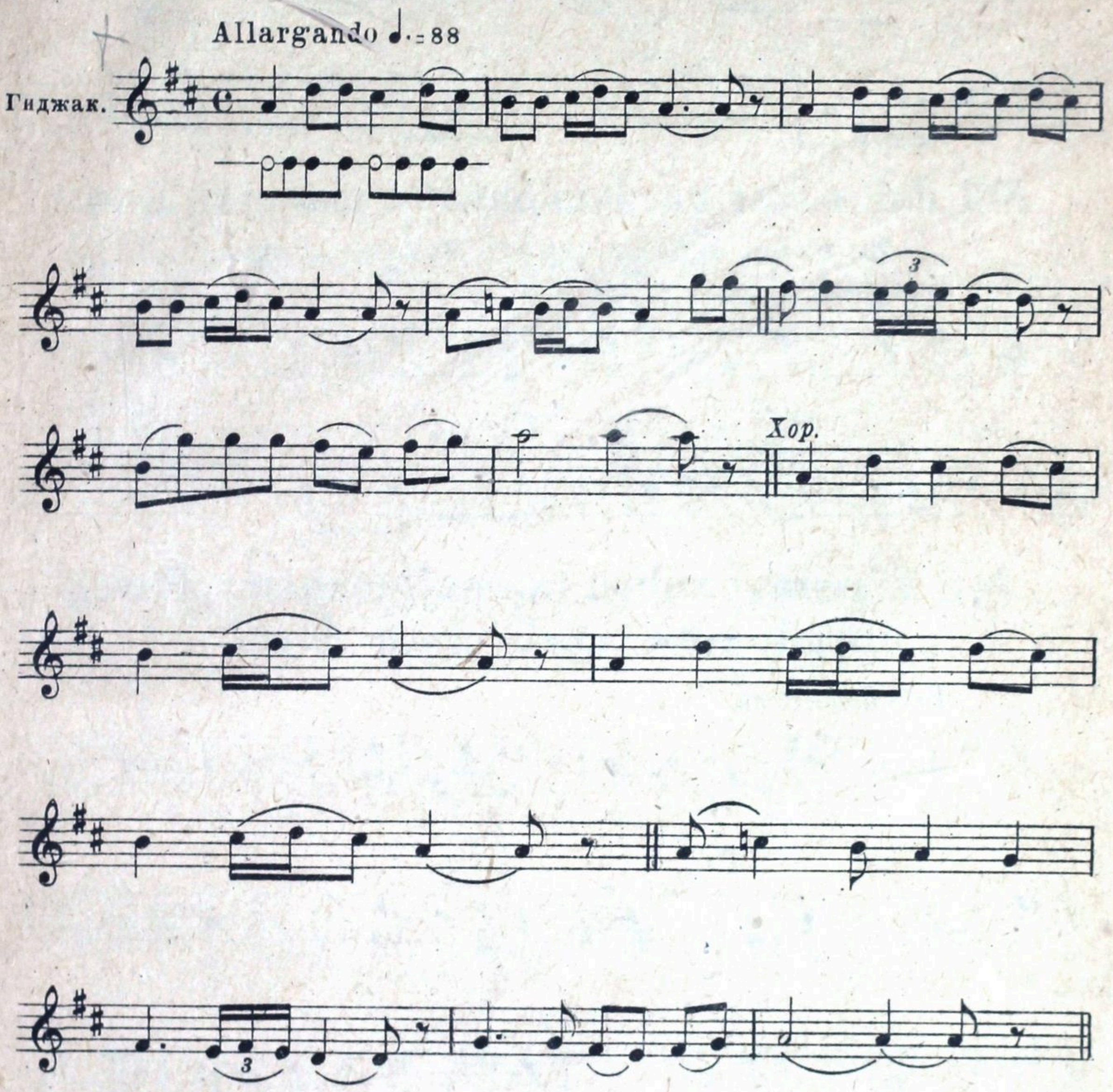
Дав





№5 Saraxbari maqomi „Ravon“

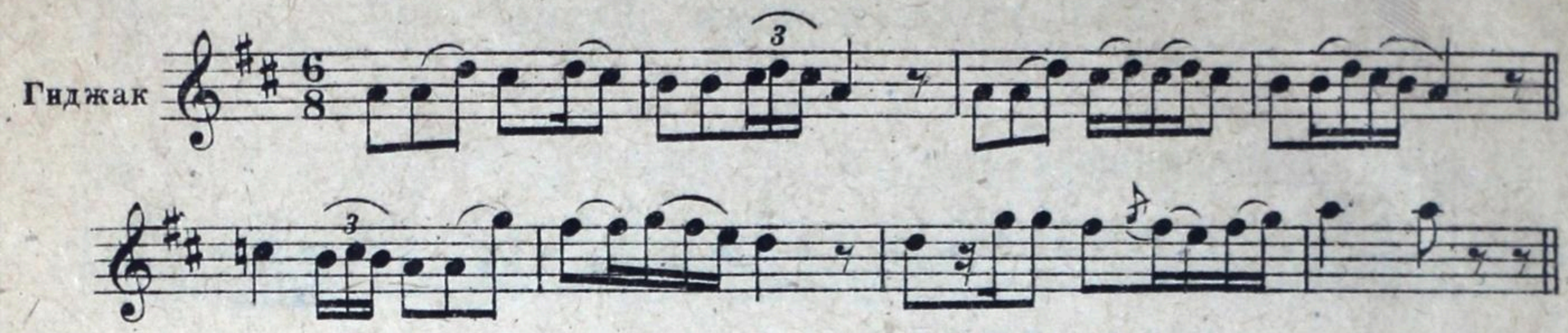
Сарахбари макоми „Раван“



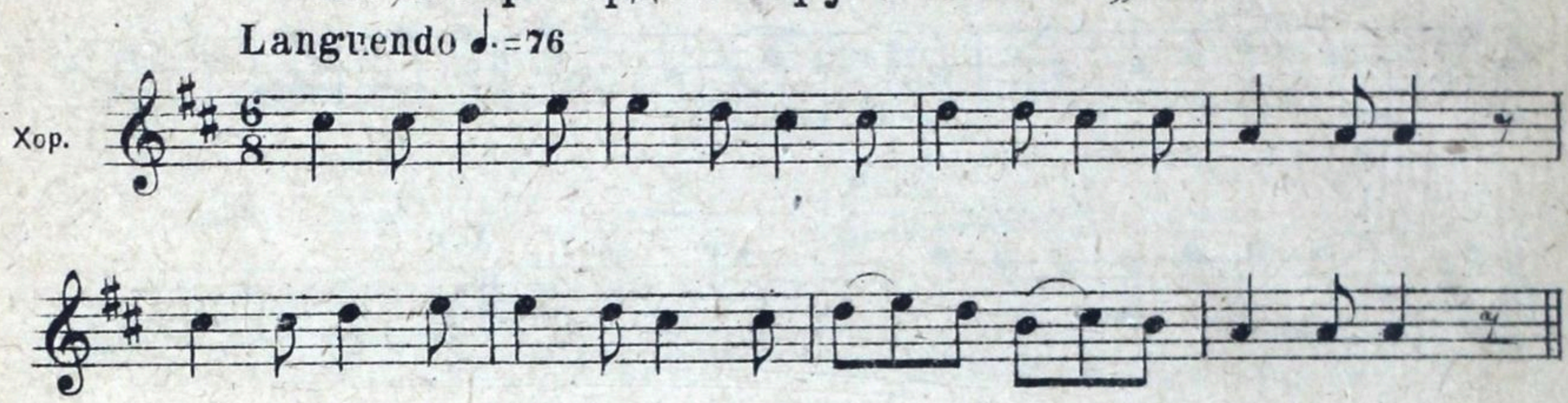
№6 Ruzj xajol kardam maqomi „Ravon“

Рузи хаел кардам макоми „Раван“

м. 1275 г.

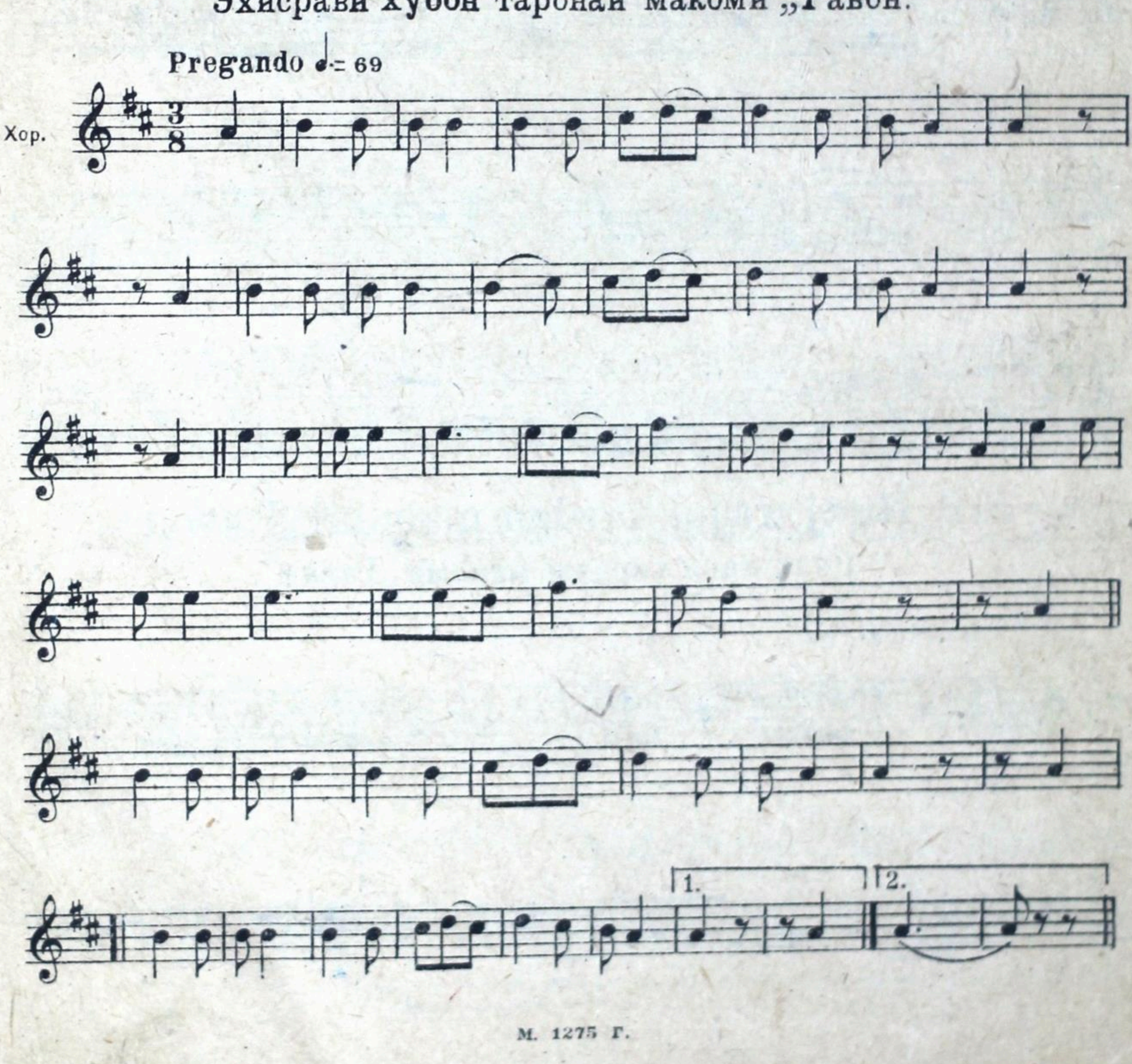
Вариант Рузи хаёл карцам макоми „Раван“

№7 Jak nazar kardam barujat maqomi „Raqsi“

Як назар кардам баруят макоми „Ракси



№8 Eixisravi xubon taronaji maqomi „Ravon“

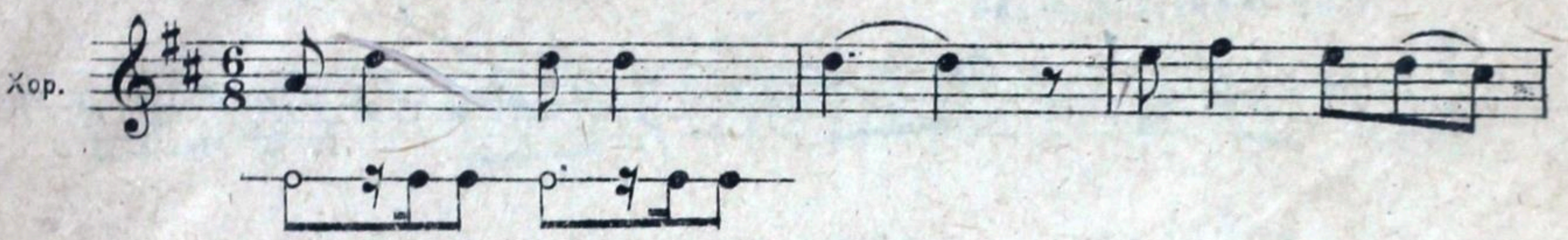
Эхисрави хубон таронан макоми „Равон.“



№9 Daruni dulon

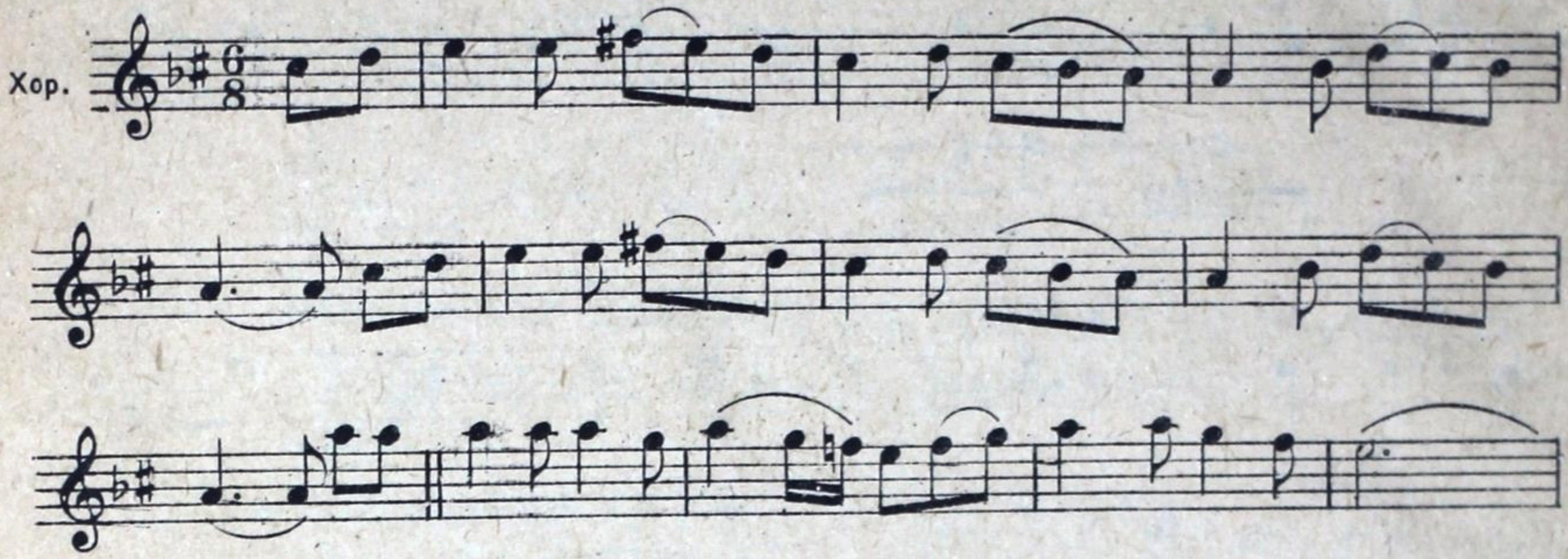
Даруни долон

Lusingando ♩. = 69

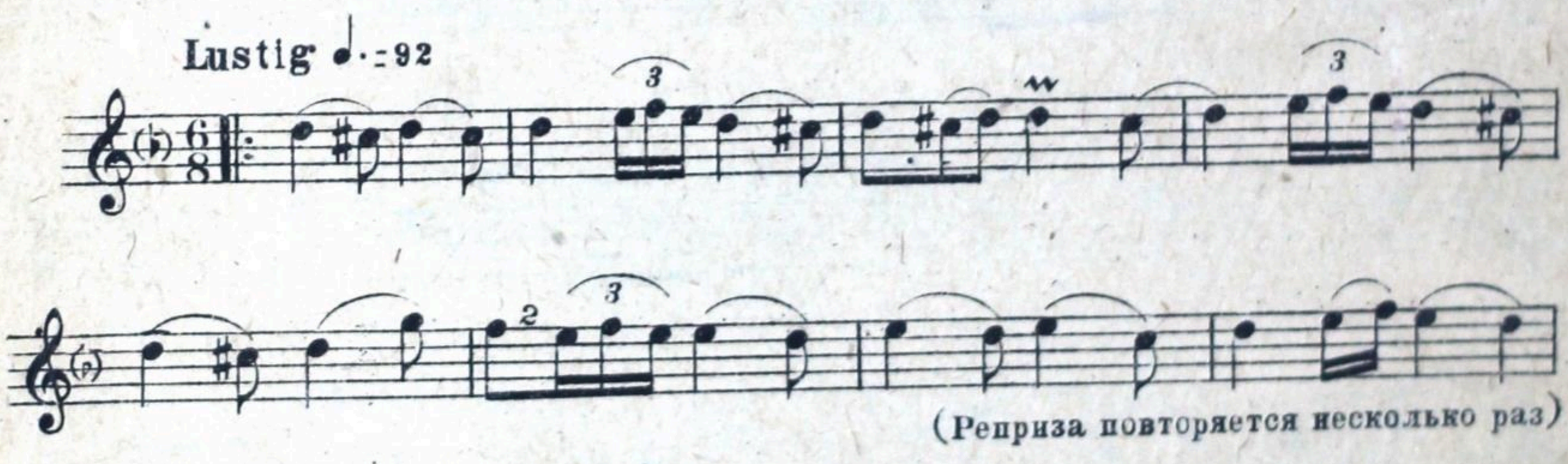
Хор.

№10 Komi dilam

Ками дилям

Con mestizia ♩.=66

Хор.

№11 Şamşer bozi

Шамшер бази

Lustig ♩.=92

(Реприза повторяется несколько раз)