

Ф. А. АЗИЗИ

Таджикская национальная консерватория
им. Талабхуджи СаттороваСТРУКТУРНЫЕ И ЛАДОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ
ЖАНРА ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ ГОРНЫХ ТАДЖИКОВ
ФАЛАКИ КУЛОБИУДК
781.22:781.7

Традиционная таджикская музыка испокон веков развивалась в условиях устной традиции. На пути своей эволюции традиционное устное музыкальное творчество тесно взаимодействовало с классической персидско-таджикской поэзией¹. Следы такого взаимного влияния отчётливо просматриваются в формах и жанрах традиционной таджикской музыки и сегодня. В силу этого структурные параметры жанров традиционной музыки во многом предопределены формоструктурой их текстовых основ. Множество поэтических форм имеет свою музыкальную ипостась в таджикской музыкальной культуре. На основе двух ведущих жанров персидско-таджикской поэзии — рубаи и газели — в музыкальной практике сформировались доминирующие в таджикском традиционном песнетворчестве *рубоиҳои* и *газалҳои*. Эти типы музицирования устойчиво сохраняются на протяжении многих веков.

Фольклорная ветвь таджикской музыки главным образом связана с рубаи. В жанрах профессионального устного творчества преимущество — за газалҳои, но рубаи также встречается в конкретных случаях. Так, многовековая таджикская классическая музыка, ныне представленная *макомаи*, почти целиком основывается на типе газалҳои. И только малую часть в них — *тарона* частично составляет рубаи. В другом жанре профессиональной традиционной музыки таджиков — *фалаке* — активно используются оба типа музицирования. При этом если в макомах поэтическая форма газели имела место изначально, то в фалаке газель — явление позднее. Весьма интересно, что на пути своего развития (отчасти под влиянием классической газели) сформировалась новая разновидность жанра фалака. Более того, вполне правомерно предположить, что форма музицирования газалҳои послужила своего рода мостиком на пути влияния классического Шашмакома на жанр фалака. Вышесказанное и оп-

ределило задачу данной статьи — рассмотреть специфику *фалаки кулоби* с точки зрения его структурных и ладовых параметров.

Фалак — ведущий жанр и система музыкальной культуры горных таджиков. Здесь его роль по своей значимости аналогична роли макома в музыке таджиков долинных².

В музыкальной практике феномен фалака сконцентрирован главным образом вокруг двух определений: *фалаки кулоби* (кулябский фалак) и *фалаки помири* (памирский фалак). Эти музыкальные термины, однако, отсылают не просто к географическим (Куляб, Памир) разновидностям этого феномена, а подразумевают некий общекультурный комплекс свойств и представляются многочисленными жанровыми и ладовыми разветвлениями. Таким образом, в среде горных таджиков фалак обретает некоторую универсальную значимость: он бытует самостоятельно и как составная часть циклического произведения, имеет как циклическую, так и одночастную формоструктуру, вокальную и инструментальную разновидности.

А если учесть, что жители Куляба и Бадахшана издревле, обвиняя небеса в своей обездоленности, обращаясь к небу, пели рубаи, которые назывались *фалаки*³, то можно предположить, что испокон веков посредством фалака выражалось их миропонимание. Таким образом, фалак — это мироощущение, сложившееся в культурной среде горных таджиков, олицетворяющее их музыкальный диалект, это принцип их музыкального мышления.

Пройдя длительный путь исторического развития в русле фольклора, на лоне городской культуры зародилась другая — профессиональная его форма. Она в свою очередь упрочила правомерность понимания фалака как формы музыкального мышления в культуре горных таджиков.

И если на Памире фалак генетически восходит к похоронному обряду, а жанровые прояв-

ления фалаки помири и поныне устойчиво сохраняют в себе фольклорные свойства, то в традициях фалаки кулоби достаточно полно развита и конкретизирована наряду с фольклорной и профессиональная разновидность фалака. Следовательно, данный жанр не только сформировался, но и одинаково устойчиво функционирует на фольклорном и профессиональном поприще.

В традициях фалаки кулоби феномен фалака концентрируется вокруг двух понятий — *фалаки дашти* и *фалаки роги*. Отличаются они друг от друга прежде всего своей семантикой, своим предназначением. Каждый из них имеет свою «эстетику состояния» (термин Н.Г. Шахназаровой).

Фалаки дашти передаётся сольным исполнением в высоком регистре, особым родом начальной кульминации, свободной метроритмикой, словно выражающими «крик», «воплъ души». Здесь нет третьего лица, нет зрителя. Есть только сам исполнитель и Всемогущий, предрешивший его судьбу. Это пение предназначено только для Всевышнего, оно — откровение, обращение ко Всевышнему, своего рода исповедь, молитва. Не случайно форма исполнения фалаки дашти исключительно сольная: как в вокальном, так и в инструментальном (преимущественно *думбра*, *тутик* или *гужжак*)⁵ вариантах.

Весьма интересен формообразующий процесс: каждый «возглас» — одно музыкальное предложение — одно дыхание. Структура фалаки дашти всегда одночастна, состоит из нескольких предложений — *банди оханг* — основной структурной единицы музыкальной композиции. Фалаки дашти воспринимается эмоционально как единое целое. Мелодико-интонационная линия всегда нисходящая. На уровне каждого банди оханг можно говорить о наличии кульминации типа «вершины-источника» (термин Л.А. Мазеля).

Фалаки дашти очень сложный для исполнения вид фалака, требующий широкого диапазона голоса и глубинного ладоинтонационного ощущения. Мелодия его насыщена оборотами *нола* (досл. — плач), имеющими важное ладо-интонационное предназначение, функционально конкретизированное.

Следует обратить внимание и на то, что текст фалаки дашти всегда основан на рубаи. Форма рубаи, его внутренняя композиция накладывает явный отпечаток на музыкальное формообразование. Четыре строки рубаи вмещаются в один банди оханг музыкальной композиции.

Другая разновидность фалаки кулоби — *фалаки роги* — плод городской музыкальной куль-

туры. Фалаки роги, в особенности его разновидность *фалаки равона* (досл. с тадж. — идущий) преимущественно основывается на классической газели. Следовательно каждый из разновидностей фалаки кулоби базируется на двух основных вышеназванных формах таджикского традиционного вокального музицирования — *рубоихони* и *газалхони*. Остальные поэтические формы так или иначе соотносятся с этими двумя основными. Структурные единицы рубаи — рубаи, и газели — байт соответствуют основной структурной единице музыкальной композиции — банди оханг.

Отметим, что поэтическая «жанровая модуляция» во многом обусловила становление этой новой формы — фалаки роги и способствовала стабилизации его канонов. С её формированием искусство исполнения фалака устойчиво развивается в недрах профессиональной традиции изустной передачи в соответствии с закономерностями системы обучения *устод-иогирд* (знанием поэзии, ритмической согласованности музыки и стиха, видов их преобразований и пр.), подразумевающей осознанное функционирование первичной данности — *асл* и её разветвлений — *фар'* в формообразующем, ладовом и ритмическом процессе.

Фалаки роги не характерны большие мелодические кульминации. Наличествующая основная ритмоформула — *асл* — посредством *гардиши* (досл. тадж. — вращение, кружение, оборот) порождает свои производные формы — *фар'*. Так, на протяжении всего фалака варьируется ритм, образуя новые ритмоформулы — *зарб*, при этом темп постепенно к концу ускоряется. И каждый новый *зарб*, в свою очередь, становится основополагающей ритмоформулой для последующей части. Известно, что на аналогичных закономерностях ритмической организации базируются циклические образования в макомах. Следует также заметить, что в фалаке, как и в макомах, «распевающими» разделами, где вводятся отдельные слова (не имеющие места в поэтических оригиналах), являются каденционные — *фаровард* (досл. с тадж. — спуск).

Форма бытования фалаки роги — это форма камерного музицирования, предназначенная для небольшого круга слушателей, сведущих в поэзии и музыке. Пение начинается в умеренном темпе, в котором один и тот же *зарб* поочередно поют несколько певцов. Каждый исполнитель интонирует свою мелодию в одном и том же ладу. Основным условием в данной традиции, помимо соблюдения канонов ритмической и ладовой организации, является использование каждый раз новой га-

зели, умение всё собрать в единое согласие. Поэзии и музыке отводится равнозначное место. Основной городской формой культивирования фалаки роги стали своего рода музыкально-поэтические *базмы* (вечеринки), устраиваемые в частных домах, где собирались поклонники музыки и стиха⁶. К концу XVIII — началу XIX века этот вид формотворчества и музицирования стал самым популярным в кругах городской интеллигенции Куляба. А к началу XIX века традиции газалхони были уже достаточно устойчивыми в искусстве фалака. Таким образом, правомерно определить этот период в истории жанра фалака как принципиально новый — период появления профессионального вида фалаки кулоби.

В советский период традиция базмов не прервалась. Местом проведения оставались так же, как и раньше, частные дома. Приглашались исполнители и устраивались базмы. Поводом служили либо свадьбы, либо просто дружеские беседы-посиделки — *суббат*.

Ярким примером искусства сочинения фалака (сочетающего в себе сочинительство и исполнительство с доминированием в его канонах классической газели) явилась деятельность выдающегося певца прошлого столетия Одины Хошима (1937–1993)⁷. Не случайно сегодня фалаки роги не только в Таджикистане, но и в Иране и Афганистане ассоциируется с его именем. Одина Хошим открыл новую страницу в истории фалака, стал реформатором в продвижении и упрочении искусства фалака на пути к профессионализации. Сам Устод был склонен рассматривать фалак в тесной связи с классической поэзией.

Но не только классической поэтической основой определяется профессиональная принадлежность этого искусства. Ещё одним существенным признаком профессионализма является развитая ладовая система фалака — *чормуком*⁸. Среди традиционных музыкантов данная система известна не только под этим названием (досл. чормуком — четыре мукома), но и своим другим названием — *чормодарон* (досл. — четыре матери). Последнее услышал автор статьи впервые от Муродали Холова — известного исполнителя фалака семейства Холовых⁹. Этим термином пользовались предки фалакхона. Для системы фалака названные мукомы фактически являются такими же данностями, которые известны в системе Шашмакома как *намуды* (досл. с тадж. — вид, явление), в индийской раге традиции хиндустани обозначены термином *пакар* (досл. с санскрит. — схватывание, от глагола схватить),

а в традиции карнатак — термином *сакал* (досл. с санскрит. — лицо). В сознании фалакхона, чья деятельность целиком и полностью основана на устной традиции, чормуком закрепляется через термин *модар* (тадж. — мать). С целью анализа и более глубокого осмысления места системы чормуком (чормодарон) были рассмотрены образцы других школ фалака — Одины Хошима, Гулчехры Содиковой, Акаи Булбула, Мухаммадсафара Муродова, относящихся к искусству фалаки кулоби. Результаты обнаруживают достаточно устойчивое функционирование системы чормуком (чормодарон). Рассмотрим записанные нами от Муродали Холова и расшифрованные четыре мукома (см. нотные примеры).

В этих мукомах сконцентрированы наиболее яркие нюансы внутренней организации ладовой системы, характерные обороты мелодико-интонационного базиса и ритмической организации, специфика музыкальной речи и языка региона Куляба, проявляющиеся во всех жанрах и формах музыкальной культуры данной местности. Правомерно поэтому на их основе вычислить звукоряд как фалаки кулоби, так и, вероятно, характерный для музыкальной культуры региона в целом. Автором статьи предпринята подобная попытка. Исходными становятся характерные для таджикской традиционной музыки принципы организации ладов через соединение нескольких тетракордов. Обнаруживается, что в основе чормукома лежат тетракорды следующих структур: $1/2-1/2-1/2$ (в первом и во втором мукомах), $1/2-1/2-1$ (в третьем мукоме) и, наконец, в четвёртом мукоме первые два предложения базируются на тетракорде *b-cis-d-e* со структурой $1^{1/2}-1/2-1$, третье предложение — на пентакорде *a-b-cis-d-e* со структурой $1/2-1^{1/2}-1/2-1$. В четвёртом, дважды повторенном предложении, звукоряд более широко экспонируется: *gis-a-b-cis-d-e-f*, — имея структуру $1/2-1/2-1^{1/2}-1/2-1-1/2$. Можно заметить, что всё же основу третьего и четвёртого мукомов составляет тетракорд структуры $1^{1/2}-1/2-1$, обрастающий снизу и сверху ступенями, характеризующими его ладовую и мелодическую специфику. Ладозвукоряд мукомов экспонируется постепенно. Таким образом, общий звукоряд имеет структуру $1/2-1/2-1/2-1/2-1/2-1-1/2$ по записанному нами варианту: *gis-a-b-h-c-cis-d-e-f*, где основным ладовым устоем — *шохнарда* (досл. с таджик. — царская ступень лада) является звук *a*. На первый взгляд, в общем звукоряде затушёвывается полуторатоновый мелодический ход, тогда как при отдельно взятых мукомах и их соответствующих

звукорядах — тетракордной основы — он весьма характерен. Это ещё раз доказывает правомерность определения ладовых звукорядных структур через тетракорды, а не иначе. Поэтому, вместо вышеизложенного представляется правомерным следующее определение его структуры: $1/2-1/2-1/2+1/2-1/2-1+1/2-1/2-1+1/2-1/2-1-1/2$, — с соответствующим толкованием: тетракорд+тетракорд+тетракорд+пентакорд, с наличием различных типов соединения ладовзвукорядных единиц. Именно это и подчёркивает автономность каждого мукома как структурно-ладовой единицы. В музыкальной практике, наряду с самостоятельным бытованием каждого мукома, основой произведения могут быть сразу все четыре, когда становится необходимым соблюдение их строгой последовательности.

Следует заметить, что банди оханг каждого из четырёх мукомов в записанном нами варианте основан на построении, соответствующем в большей мере структуре рубайи, нежели байту. Следовательно, можно предположить, что сама система чормуком (чормодарон) сформировалась гораздо раньше проникновения классической гавели в фалак, то есть до XVIII столетия.

Согласно проведённому автором статьи (совместно с фалакхоном Саъдулло Каримовым) анализу бытующих фалаков, на втором, третьем и четвёртом мукомах базируется множество образцов так называемого *фалаки каландари* (досл. — дервишеский), на основе которого, в свою очередь, созданы произведения в жанре *кисса*¹⁰. На втором и третьем мукомах основываются и произведения в жанре *на'т*¹¹. При этом в на'тах используются второй и третий мукомы, не имеющие интонаций фалаки каландари. Следовательно, для жанра на'т основой — асл — является чормуком, а для кисса — фалаки каландари. Это значит, что лады произведений жанра на'т являются ладообразованиями второго порядка, а жанра кисса — третьего. Таким образом, происходит бесконечный процесс новых ладовых образований, так или иначе берущих начало от чормукома. Аналогичный принцип ладообразования, таким же образом основанный на явлении асл-фар', присущ, как известно, макамату в це-

лом, а в таджикской музыке — её средневековой системе Дувоздахмаком (XII–XVIII вв.) и, с конца XVIII в. и поныне бытующей, — Шашмакому. Подобная функционирующая цепочка в практике фалака позволяет сделать вывод о наличии в последнем принципа макомности.

Заметим ещё одну общность: ладовые переходы как в фалаке, так и в Шашмакоме, относятся к роду постепенных. И, если условно пользоваться терминологией академической композиторской музыки (письменной традиции), эти ладовые переходы можно определить как модуляции I степени родства, так как каждый раз соотношение ладов в них сохраняется в пределах норм подобного рода модуляции.

Безусловно, системой чормодарон (чормуком) не исчерпывается проблема ладовой организации фалака. Но эта система — важный ключ для понимания его сущности. С выявлением в фалаке функций системы чормуком (чормодарон) можно сделать следующие выводы:

1. Слово *модар* — мать используется здесь в значении «прародительницы ладов», поскольку:

- на их основе создаётся множество других произведений;
- они составляют основу системы ладовой организации.

2. Организация системы ладов близка системе макомов:

- так же, как и в макомах, это — система, а не единичный лад;
- каждый лад представлен не только звукорядом, но и ладовой, мелодико-интонационной основой, которая узнаваема в произведении.

Конечно же, эти выводы являются лишь первым шагом на пути освоения проблемы ладовой и структурной организации таджикского фалака. И хотя на сегодняшний день в изучении фалака больше вопросов, чем ответов, не подлежит сомнению, что все стороны этого интересного явления, сохраняющего многовековые ценности музыкального мышления таджикского народа, будут изучены своими исследователями.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Появление выдвинутого в науке востоковедения и общепринятого в официальных государственных документах СССР с конца 20-х годов прошлого столетия определение «персидско-таджикский» обусловлено целью подчеркнуть

однозначность языков фарси (персидский) и таджикского после принятия Советским Таджикистаном кириллицы.

² Не исключая правомерности бытующих прежде классификаций «географического» характера (по местностям), ав-

тором данных строк предложен новый вариант классификации таджикской музыки, основанный на антропологическом подходе: *музыка горных таджиков* и *музыка долинных таджиков*. Она может быть применима в исследовании более широкого масштаба, когда речь идёт о целостной культуре. Конечно же, «горы» и «долина» понятия также в определённой степени географические. Но в данной классификации они акцентируют внимание скорее на «образе жизнедеятельности», чем на месте проживания. Понятия «горные таджики» или «долинные таджики» в сегодняшней среде таджиков давно не подразумевают места их проживания. Под ними понимается вся культура, начиная от одежды и кухни, и кончая самыми различными видами художественного творчества. Подобный подход подразумевает то обстоятельство, что в результате некоторой изолированности проживания друг от друга возникают расхождения в эстетических идеалах, этических нормах и пр. А внутри каждой из названных групп проявляются и своеобразие культуры, диалекта (при наличии многообразия ветвей), и общие традиции. В музыке эти различия отражены в богатстве жанров, в формообразовании, структурах, мелодико-интонационной основе. Всё это и даёт нам право предлагать представленную выше классификацию.

³ См.: Амонов Р. Лирикаи халкии тоҷик [Таджикская народная лирика]. — Душанбе, 1968. — С. 61.

⁴ Эти определения, как музыкальные термины, разумеется, указывают на специфику жанра. Исследователями принято толковать их происхождение в аспекте географическом: *дашти* от дашт — широкая равнинная земля (Фарханги забони тоҷики. Аз асрҳои X то ибтидои асри XX [Толковый словарь таджикского языка. X — начало XX в.] / под ред. М. Шукурова, В. Капранова, Р. Хошима, Н. Маъсуми. — М., 1969. — Т. 20. — С. 354); *роғи* — рог — зелёный луг у подножия горы; *роҳа* (Фарханги... С. 146). Так, общим моментом их обозначения послужила некая *природная* особенность. Нынешний *фалак* — явление философского толка со сложной концептуальной сущностью. По мнению автора статьи в отмеченном контексте термин *фалаки дашти* правомерно понимать в философском смысле, который заложен в фразеологизме *ин дашт*, — в переносном значении, *от этого (белого) света, от мира сего* (Фарханги... Т. 20. С. 354) [в противоположность «потустороннему миру». — Ф. А.]. С этим согласуется и словесный текст *фалаки дашти*, содержание которого не выходит за рамки «преднаписанной» горькой земной участи — «горечи судьбы», «несчастья, посланного с небес», «мольбы и просьбы о пощаде» и пр. Термин *фалаки роғи*, опять же, по мнению автора статьи, скорее свидетельствует о рождении данной разновидности *фалака* в заселённой, благоустроенной местности, иначе — городе. Следовательно, *фалаки роғи* — плод городского типа культуры.

⁵ Таджикские народные инструменты: думбра, иначе дутар — струнно-щипковый; тутик — деревянный духовой; гиджак — струнно-смычковый.

⁶ К середине XVIII столетия в культурном быту Бухары, Самарканды и других центральных городов особенно престижными считались базмы макомистов, на которых демонстрировалось умение соединить воедино газель с макомами-ладами и арузной метрикой. Этот сложный творческий процесс требовал высокого уровня профессионализма и мастерства. В культивировании музицирования типа газалхони главную роль сыграли именно базмы. В конце XVIII века на вершине художественного синтеза классической поэзии и музыки в Бухаре окончательно сформировался Шашмаком. Куляб, являвшийся составной частью Бухарского эмирата, имел тесные связи с культурными центрами — Бухарой и Самаркандом. Развитие газалхони в песенном искусстве Ку-

ляба и, в частности, внедрение классической газели в фалак, было закономерным проявлением той большой волны художественного творчества таджикского народа в конце XVIII — начала XIX вв. Интересным является и следующий факт. В конце XVIII века именно в таджикской музыкальной культуре, в её центре — Бухаре, произошла смена системы макамата: средневековая система *Дувоздахмаком* сменилась новой — *Шашмакомом*. Аналогичную ситуацию наблюдаем и в развитии фалака: ни в Иране, ни в Афганистане фалак не обретает нового профессионального статуса. Ни в этот период, ни впоследствии в названных музыкальных культурах не формируются новые формы фалака. В таджикской же музыкальной культуре, более того, именно в Кулябе, регионе, входившем в состав Бухарского эмирата, как раз в это же время — в XVIII веке — происходит становление того вида фалака, который представляет сегодня профессиональную разновидность данного жанра.

⁷ Учителем Одины Хошима был его отец. С огромной отцовской любовью и большой ответственностью перед своим древним родом передавал он сыну секреты искусства. Так, пройдя свои «первые университеты», Одина Хошим начал поиск собственного пути на поприще музыкальных традиций фалака. В начале 60–70-х годов прошлого столетия, когда о фалаке мало кто говорил официально, когда не было и речи о профессионализме таджикской традиционной музыки в отечественном музыковедении (пожалуй, разве кроме Шашмакома), Одина Хошим сумел не только сохранить местные традиции городской интеллигенции, но и во многом развить их. Ему удалось сохранить школу фалака, ту школу, которую прошёл он сам. Он воспитал плеяду фалакхонов — исполнителей молодого поколения. И всё это он делал по зову души. Лишь короткое время (1991–1993) он успел поработать в вузе на кафедре таджикского традиционного исполнительства в Таджикском государственном институте искусств на правах педагога.

Творчество этого замечательного исполнителя и знатока фалака, хотя и неоднократно было избрано в качестве темы публикаций, всё ещё ждёт своего исследователя. См. о нём: Одина фалак мезад... [Одина испонял фалак... сб. воспоминаний]. — Душанбе, 1994; Навои шодиву гам. Сурудхо аз эҷодиёти устод Одина Хошим [Мелодии радости и печали. Песни из репертуара устода Одины Хошима / сост. и нот. расшифровка Т. Саттора]. — Душанбе, 1998; Соҳиб Табаров. Ёде аз Одина Хошим [Воспоминания об Одине Хошиме]. — Душанбе, 2004; Азизова Ф. Встреча, которую мне не забыть... (Об Одине Хошиме) // Фарханг ва хунар [Культура и искусство]. — 2007. — № 2. — С. 2–4.

⁸ См.: Азизова Ф. А. Фалак // Кулоб [Энциклопедия]. — Душанбе, 2006. — С. 520–523; Каримов С. Мафхуми *чормодарон* дар суннатҳои фалаки кулоби [Термин *чормодарон* в традициях кулябского фалака] // Накши муассисаҳои фарханг дар густариши тамаддуни ориёи [Роль институтов культуры в развитии арийской цивилизации]. — Душанбе, 2006. — С. 76–89.

⁹ Семейная преемственность доминирует и поныне в традициях фалака. Семья Холовых — одна из ныне успешно функционирующих семейных школ фалака в Таджикистане. См.: Азизи Ф. Беседа с М. Холовым. — Душанбе, 2005. — Рукопись хранится в личном архиве Ф. Азизи.

¹⁰ *Kissa* (qissa) — музыкально-поэтический жанр.

¹¹ *Ha'm* (na't) — музыкальный жанр религиозного содержания (темы из жизни пророка и его сподвижников).

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

Первый муком

Э, аф - сус, ки аз
Ва - ган чу - до - ем да - рег,
Э, бо мар - ду - ми гайр ош - но - ем, да - рег,
Э, сад сол - а - гар
умр ва - фо - и би - ку - над, а - йи
хи
Э, о - хир, ки чу - до - е - му чу - до - ем, да - рег,
а - йи

Пример № 3

Третий муком

Э, хар гах ча - ма - ни
ку - хи ту - ро ёд ку - нам, Э, сад о - ху фи - гон
аз ди - ли но - шод ку - нам, Э, дур аз гу - ли ру - и ту чу - но -
нам, ки ди - гар а - йи хи
Э, бул - бул ша - ва - му ха - зор о фар - ёд ку - нам,
а - йи

Пример № 2

Второй муком

Э, ай чарх ди - лам
ха - ме - ша там - нок ку - ни, е - Э, пи - ра - ха - ни хуш
ди - ли - и ман чок ку - ни, е -
Э, бо - де, ки ба ман ва - зад ту о -
таш ку - ни - аш а - йи хи
Э, о - бе, ки ху - рам
дар да - хо - нам хок - ку - ни, а - йи

Пример № 4

Четвёртый муком

Э, фар - ёд за - нам на - ме - ра - сад
о - во - за - ме, е, Э, ман най би - ха - рам ту - ро ба най
бин - во - за - ме, чон
Э, не о - во - зи най ра - сад, э, не фар - ёд - дам
а - йи хи
Э, най биш - ка - на - ду хас - та ша - вад
о - во - за - ме Э, най биш - ка - на - ду хас - та ша - вад
о - во - зам, а - йи

Азизи Фарогат Абдукаххорзаде

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки
Таджикской национальной консерватории им. Галабхуджи Сатторова,
докторант Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки