

Ф. А. АЗИЗИ

Таджикская национальная консерватория
им. Талаба Саттора

УДК 781.7

К ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ЖАНРА ТАРОНА
В СИСТЕМЕ МАКАМАТА

Удивительна судьба произведений устной музыкальной культуры. Они живут жизнью своего народа, непосредственно отражая все сложности и особенности его истории. Исторически музыка народов Ближнего и Среднего Востока сложилась таким образом, что в ней не только фольклорная, но и профессиональная ветвь развивалась изустным путём. При этом в развитии последней просматриваются во многом сходные процессы и явления, объединяющие это искусство в единую, хотя и многообразную систему, получившую в исследовательской литературе название «система макамата»¹. Единство во многом обусловлено тем, что истоки данной профессиональной музыки уходят в глубокую древность, в частности, в арийскую цивилизацию².

В становлении составляющих эту музыку элементов — макомов³, мы наблюдаем интересный процесс отбора бытовавших прежде самостоятельно фольклорных жанров вокальной и инструментальной музыки, их шлифовки и осмысления в рамках собственных канонов. В определенной степени это приводило к модификации первоисточника, иногда к его переименованию и пр. История показывает, что подобный процесс иногда мог длиться веками. И каждый раз он был обусловлен функциональной модификацией жанра-первоисточника в макомном цикле. В статье мы остановимся на жанре *тарона*, наглядно и отчетливо демонстрирующем обозначенные тенденции. Его значение и роль в истории формирования цикла *Шашмакома*, индийской раги и таджикского *фалака*⁴ трудно переоценить.

Истоки тарона (как термина и как жанра) восходят к музыкальной культуре древнеиранских народов. Он является одним из песенных жанров доисламского периода. В пехлевийских письменных источниках приводится множество сведений о жанре под названием «тронак», «таронак»⁵.

В традиционной таджикской музыке сегодня слово «тарона» имеет узкое и широкое значение⁶.

В широком понимании — это песенный жанр вообще. В узком, специальном значении тарона — простой песенный жанр с конкретной структурой. При этом одним из неизменных свойств тарона во всех значениях и во все времена была связь со словом. Этим и определяется понимание в современных музыкальных культурах под термином тарона любой песенной формы, то есть песни вообще. В процессе длительного многовекового пути развития жанр углубился и расширил ареал своего распространения. Сегодня, спустя тысячелетия, тарона является устойчивым компонентом музыкальных культур многих других народов Ближнего и Среднего Востока.

Первоначально в качестве поэтического текста в тарона использовались только тексты народного происхождения. В IX–X вв., в ренессансный период персидско-таджикской⁷ классической поэзии, за этим жанром закрепились определенная поэтическая формоструктура. Упрочилось толкование данного жанра как музыкально-поэтического. Наряду с текстами народного происхождения в нем стали использоваться и стихи поэтов-классиков. Большая заслуга принадлежит основоположнику таджикско-персидской классической поэзии Абуабдуллоху Рудаки (858–941). Он был весьма хорошим музыкантом-практиком и именно в его творчестве тарона получает особое развитие как музыкально-поэтический жанр. Индийский автор XIX в. Вочид Али Хон пишет: «Тарона это быстрая по темпу песня, которую создал Рудаки (IX в.). Он пел в тарона все свои рубаи»⁸. Выдающийся таджикский советский писатель Садриддин Айни подчёркивает: «То, что известно про музыкальное творчество Рудаки, он создатель во-первых, тарона и, во-вторых, уфара»⁹.

Относительно создания тарона Рудаки возникают некоторые сомнения, прежде всего потому, что данный термин (как название) известен нам ещё по доисламскому периоду музыкальной культуры иранских народов. Однако приписывание его со-

здания Рудаки имеет свои причины. Интерес к жанру тарона у Рудаки возник не случайно. Совершенствуя и развивая в своих произведениях специфику народного формотворчества, поэты той эпохи подняли ее до уровня классической поэзии¹⁰. Важной особенностью поэзии Рудаки является её тесная связь с народным живым языком того времени. Во времена Рудаки, когда вся научная литература существовала на арабском, Рудаки и поэты — его современники (Абухафси Сугди, Масуди Марвази, Сипехрии Бухорои, Ахмади Бармаки, Шахиди Балхи, Балгами и многие другие) смело излагали свои стихи на разговорном новоперсидском языке — дари, который ныне известен всему миру как классический персидско-таджикский язык. Этим Рудаки и его современники внесли существенный вклад в формирование персидско-таджикской классической лирической поэзии. Таким образом, во многом благодаря им прекрасный певучий язык сохранял статус государственного вплоть до XIX — начала XX века на обширной территории ряда персоязычных стран Ближнего и Среднего Востока, а также современного Узбекистана. Такие языки, как урду или хинди в Индии ещё в XIII веке, как известно, сформировались на основе двух языков — фарси (таджикский) и санскрита. При формировании узбекского языка в нём сохранилось около 75% таджикских, а через него и арабских слов. До установления советской власти почти во всех ханствах на территории современного Узбекистана официальным языком считался фарси (таджикский).

Рудаки — поэт, стиль которого причисляют к так называемому *сахли мумтанеъ* — «гениальной простоты». В «Фарханги забони тоҷики» приводится следующее определение термина *сахли мумтанеъ*: «мастерство умения излагать глубокие философские идеи, мысли, простыми средствами»¹¹. Это определение помогает понять, к чему стремился великий Рудаки, и что истоки отмеченной простоты — в опоре на народное творчество. Большая часть его поэтического наследия написана в жанрах простых, всем близких и понятных. В своем трактате по поэтике Шамси Кайс утверждает: Рудаки первым в поэзии на языке дари¹² использовал форму рубаи (четверостишия): «Надо все же думать, что старые авторитеты упоминают о рубаи Рудаки не случайно, и это чрезвычайно интересно. Вспомним, что рубаи в то время (да и значительно позднее тоже) было преимущественно жанром устного народного творчества. <...> Очевидно, поэт ... порвать с народными традициями не хо-

тел»¹³. Именно этого направления Рудаки придерживался и в музыке. Поэтому простому народно-песенному жанру тарона он уделил в своём творчестве столь большое внимание.

С другой стороны, доподлинно известно, что Рудаки свои газели пел в различных ладах-макомах, например, известную газель «Буи чуи Мулиён ояд хаме» он спел в ладу Ушшок¹⁴. Это значит, что Рудаки был хорошо осведомленным о ладах-макомах. Таким образом, если даже учитывать, что тарона — жанр доисламского художественного творчества, вполне правомерно отметить особую заслугу Рудаки в проникновении тарона в классическую музыку и поэзию, его дальнейшем развитии в данном русле.

Обретя статус песенной формы, связанной с классической поэзией, тарона занимает прочное место в средневековом Дувоздахмакоме. А впоследствии длительное развитие рассматриваемого жанра в контексте системы макомата привело к тому, что с формированием во второй половине XVIII века Шашмакома в Бухаре — центре таджикской музыкальной культуры — тарона стала составной частью его циклической композиции.

Но гораздо раньше, в XIII веке, вместе с персидско-таджикской поэзией, тарона вошла в индийскую рагу. Первые образцы использования тарона в раге принадлежат великому Амиру Хусраву Дехлави¹⁵. Тарона (в индийском произношении тарана), являясь своего рода жанровым «мостиком» между макомом и рагой, сыграла существенную роль в истории взаимосвязей музыкальных традиций Индии и Таджикистана¹⁶. Этой простой, маленькой песенной форме своим появлением в рага-композиции удалось открыть новую страницу в истории индо-таджикских (персидских, то есть современных Таджикистана и Ирана) музыкальных взаимосвязей, а в самой Индии способствовать появлению нового вида раги — *хиндустани*.

Что же заставило ещё в XIII веке Амира Хусрава в числе первых вводить в индийскую рагу именно тарона? Великому музыканту вообще была свойственна тяга к сближению индийского и таджикского (персидского) начал в музыке. Персоязычный в поэзии Индии, он был «персоязычным» и в музыке. К песне, простой песенной форме, к которой в таджикской музыке относится и тарона, у него было особое отношение. И это подчеркивается многими исследователями его творчества. Так, Дж. Неру пишет: «Он [Амир Хусрав] был ... выдающимся музыкантом, внесшим в индийскую музыку много нового ...

больше всего он был известен в Индии своими песнями ... Эти песни поют и теперь ... Я не знаю другого такого примера, чтобы песни, написанные шестьсот лет назад, сохранили до сих пор популярность и любовь народа и исполнялись без всякого изменения текста»¹⁷. Одним из объектов такой любви и была тарона.

Как известно, великий поэт и музыкант поставил перед собой сверхзадачу — создать общие формы художественного творчества на благо сближения индусов и «пришельцев» — среднеазиатских мусульман¹⁸. По всей вероятности, во времена Амира Хусрава (XIII в.) пение тарона, этого несложного песенного жанра, было доминирующим видом музицирования, главенствующим жанром в музыкальной практике последних. Этим, по-видимому, и был обусловлен выбор данного жанра (как наиболее специфического таджикского) для создания общих форм музыкального творчества. Амир Хусрав, как и Рудаки, был прекрасным музыкантом, и это позволило ему также, как и его предку, достойно оценить возможности тарона не только как музыкального жанра, но и как музыкально-поэтического. Такое понимание жанра стало знаменательным в последующем развитии тарона. Одновременно следует отметить, что в индийскую музыку (рагу) тарона входит как персоязычный жанр и до сих пор в раге она поётся на таджикском (персидском) языке. Для Амира Хусрава рага была основой основ индийской музыки и наивысшим достижением музыкального мышления Индии. По всей вероятности, это и явилось причиной введения тарона именно в рагу. Во-вторых, необходимо было введение таджикского текста. Язык урду (или хинди) нового мусульманского населения Индии сформировался на основе санскрита и фарси. Данный процесс ярко отразился и в музыке, особенно в раге. Именно таким был выбор Амира Хусрава.

Итак, следует отметить, что, зародившись в музыкальной культуре древних иранских народов и пройдя столь длительный исторический путь развития, тарона всё же сохранила свои наиболее характерные изначальные черты, что выражается, на наш взгляд, в песенности жанра, фольклорности его природы, персидско-таджикском языке. Введение тарона в индийскую рагу обусловило ряд произошедших в ней изменений:

1. Таджикский фольклорный жанр, войдя в рагу, в жанр профессиональной музыки, на прищипке индийской музыки также поменял свой статус с фольклорного на профессиональный.

2. Введение тарона в рагу способствовало осуществлению больших перемен в роли поэтического текста в раге. До XIII века роль словесного текста с конкретным содержанием в раге сводилась к минимуму. В качестве словесного текста использовались отрывки санскритских текстов. В целом, отношение к слову в раге было как к началу фоническому, что скорее продиктовано наличием своего рода культа звука в индийской музыкальной эстетике¹⁹. Вместе с тарона в рагу был введен текст с определенным смысловым содержанием — текст на таджикском (фарси) языке. Следовательно для его исполнения необходимо сохранение акцента языка, что само по себе ограничивает возможности импровизационного начала в раге. Кроме того, данный фактор способствовал введению в индийскую рагу не только новых форм ритмоструктур, но и новых мелодических интонаций. И, что очень важно, текст был поэтическим, в связи с чем возникала необходимость нового для индийской раги явления — парадигму арузной метрики скоординировать с закономерностями метроритмической системы тала²⁰.

Это внесло новый момент в процесс формообразования раги. Ныне под тарона понимается часть раги-композиции, в которой наряду со смысловым текстом на таджикском языке используется и сарагама²¹. Известный исполнитель индийских раг Устад Амир Хан пишет, что использование *бол*²² в пении «...во времена Амира Хусрава было характерно для юга Индии, но не было понятно жителям Северной Индии <...> Язык двора был фарси [таджикский. — Ф. А.], который считался официальным в слоях интеллигенции»²³. Следовательно Амир Хусрав, взяв за основу песенный жанр таджикского происхождения, «индиизирует» его посредством использования характерных черт южноиндийского пения. В тарона раги имеет место активная импровизация, которая включается лишь после строки смыслового словесного текста. Это позволяет «индиизировать» тарона без ущерба ее основных свойств. Вместе с тем тарона раги стройно включается в рага-композицию и после *алана* продолжает сквозное развитие в форме, что достигается ускорением темпа, активизированием импровизационных каденций, которые берут свое начало в первой — *алана* — части.

Так, тарона в целом сохраняет свой первоначальный облик в раге, и лишь в ее промежуточных разделах (где активизируется импровизация и выполняются технически сложные вокали-

зы) посредством различных слогосочетаний наиболее полно проявляется индийское начало. И, если хотя бы на время представить тарона без этих разделов — вокализов, она ничем не будет отличаться от таджикских тарона. Подытоживая сказанное, отметим следующие перемены, произошедшие в индийской раге с введением тарона:

— возросла роль поэтического начала, поскольку ранее в качестве словесного текста в раге использовались либо нерифмованные отрывки на санскрите, либо не имеющие конкретного содержания слогосочетания, так называемые *сарагама* или *бола*;

— вошли тексты на таджикско-персидском языке и жанры таджикско-персидской поэзии, что требовало соблюдения акцентности нового для раги языка;

— поэтические формы таджикско-персидской поэзии с наличием в них соответствующих парадигм арузной метрики изменили процесс метроритмической организации в раге;

— музыкально-поэтический жанр тарона (как позже и газель), сохранив на индийской почве своё первоначальное название и свойства, сформировал новый тип композиции раги в традиции хиндустани.

Таким образом, исторический путь развития тарона в русле индийской музыки также охватывает более семи столетий. Необходимо подчеркнуть, что использование тарона в раге открыло большие возможности для проникновения раги в музыкальные культуры персоязычных стран. В частности, во второй половине XIX века рага весьма активно исполнялась афганскими певцами и, более того, превратилась в одну из ведущих форм афганской музыки²⁴.

В таджикской музыке в контексте Шашмакома тарона считается единственным сугубо фольклорным жанром, вошедшим в циклическую макомную композицию. В макомном цикле тарона не меняет своего облика, структуры или каких-либо других критериев. Сохраняя свою автономность, своей простой структурой и легким характером мелодической основы контрастирует с глубоко философскими полотнами обрамляющих её макомных *шуъба* (частей). Функция тарона в Шашмакоме очень конкретна. Это позволяет достаточно полно определить ее назначение в драматургии макомного цикла. Количество тарона в каждом макоме различно. Они, как известно, имеют место лишь в первой группе вокального раздела — *наср*, и располагаются между её основными и дополнительными *шуъба* (частями).

Всего в цикле Шашмакома 74 тарона. Они различны по характеру, ладовой основе, ритму.

Тарона в макоме встречается в двух разновидностях: с *хангом*²⁵ и без него. Вторая представляет собой простую песенную форму, где почти нет распеваний слогов текста, соотношение мелодической линии со словом очень простое. Такая тарона бытует и вне макома. Первая более специфична для макомных композиций: в ней наличествует ханг. Именно с ним и связаны некоторые модификации, произошедшие с тарона после введения её в макомы. Однако, при всем своем многообразии, их назначение в макомном цикле сводится к следующим к трем функциям:

тарона — промежуточная часть;

тарона — связка;

тарона — вступление.

Как промежуточная часть тарона представляет собой самостоятельное музыкальное произведение и является как бы равноправной частью макомного цикла. Обычно тарона контрастирует обрамляющим её основным *шуъба* (частям) своей демократичностью, танцевальностью, простотой структурной организации и ритмической основы, яркой мелодией, своеобразной «легкостью» жанра вообще. Уже этими, контрастирующими основным *шуъба* свойствами, тарона подчеркивает свою автономность. Вместе с тем данный контраст имеет место в той мере, в какой по своему содержанию не нарушает общую драматургическую линию макомной композиции, то есть всё выдерживается в той же образной сфере. Отсюда возникает предположение, что тарона, наряду с другими основными частями макома, подчиняется ладовым, ритмическим и пр. канонам системы макома.

Своей легкостью, контрастностью, ритмическим и мелодическим разнообразием тарона вносит элемент простоты, одновременно придавая композиции структурную четкость.

Тарона как связка — *супориши* (букв. — вручение) имеет место перед и после *уфар* — последней, танцевального характера, части вокального раздела макома, под названием *супориши аввалин* (досл. с тадж. — первое вручение) и *супориши охирин* (последнее вручение). В обоих случаях тарона основывается на ритмоформуле — *усуле* первой *шуъба* вокального раздела — сарахбора. Малообъемная сама по себе, такая тарона охватывает словесный текст, равный одному *байту* (двустиишию), а иногда даже и *мисраъ* (одной строке).

Анализируя подобный тип тарона в Шашмакоме, можно говорить о некоторых закономерностях, проявляющихся в функции тарона-связки:

- 1) тарона-связка начинается в одном ладу, а заканчивается в другом;
- 2) она основывается на байте или мисраъ, но большую часть в ней занимает ханг (вокализ);
- 3) именно ханг выполняет функцию ладовых переходов.

Тарона как вступление — даромад — располагается перед основными вокальными частями макомов — талкинами и насрами. Особенностью такой тарона является то, что она базируется на усуге того шуъба, чьим вступлением она становится. В изданиях Шашмакома на *тарона-даромад* указывается специально. По всей вероятности, она подготавливает основное шуъба и с точки зрения мелодии и лада. Но, учитывая функцию тарона как вступления, которое уже основывается на усуге последующей основной части, можно прийти к заключению о том, что тарона неслучайно в Шашмакоме не была закреплена каким-либо конкретным усугем. В Шашмакоме, где каждая часть конкретизирована определенным усугем, такое положение тарона и позволяло ей быть многофункциональной.

Таким образом, можно отметить, что как в раге, так и в макоме тарона способствует стройности циклического образования: в одном случае «разряжает» своей «легкостью» сложные, строгие усуги основных частей макомов, в другом, наоборот, «сдерживает» активную импровизационность природы раги, создавая новую стабильную, оформленную формоструктуру. В первом случае, на уровне цикла тарона не олицетворяется каким-либо усугем, во втором, наоборот, имеет место закреплённость ритмоформулы.

Чрезвычайно интересным становится и высказывание Е.Э. Бертельса со ссылкой на средневековые источники об уподоблении тарона жанру рубаи: «рубаи в древней поэзии было формой не поэтической (не декламационной), а музыкальной ... некоторые старые теоретики называют рубаи также тарона — песней»²⁶. Уподобление рубаи тарона открывает нам путь к пониманию роли тарона в таком профессиональном жанре таджикской традиционной музыки, как *фалак*. В связи с этим необходимо более подробно представить логику данного уподобления.

Сегодня мы являемся свидетелями того, что и рубаи в таджикской музыке известен не только как поэтический, но и как музыкальный жанр²⁷.

В современной традиционной таджикской музыке он бытует и как составная часть сложных

циклических произведений, и в качестве жанра самостоятельного.

Согласно закономерностям средневековой музыки, как пишет Е.Э. Бертельс, «основное требование, предъявлявшееся к его мелодии, состояло в том, что она должна была содержать по времени не менее десяти долгих нот. Как разобьются эти слоги внутри такта, — останутся ли долгими или распадутся на краткие, — не имело большого значения; необходимо было только, чтобы каждый такт начинался с долгой и давал не более двух кратких кряду. Отсюда внутри такта и получалась или структура - - v v, или - v - v. Другое построение метра при соблюдении этих условий было невозможно»²⁸. Подчеркнем, что такая структура, характерная для тарона и являющаяся основой рубаи, сохраняется и поныне в фалаке.

В циклическую композицию фалака рубаи гармонично вливается как основа его некоторых разновидностей. Усугь (ритмоформула) или как называют в контексте фалака — *зарб* рубаи первой части — видоизменяется в процессе цикла. Преобразовываясь в свои варианты, она становится основной ритмоформулой новых частей циклической композиции, то есть формирует новые составные части цикла. В практике традиционных музыкантов это называется *гардиши* (досл. с тадж. — переход). Таким образом, черед гардиш от основного зарба создаются несколько новых. Количество вариантов зарба зависит от мастерства и желания исполнителя. Ритмический фактор выступает здесь конструктивным началом. Вышеупомянутые формулы рубаи позволяют на основе одной ритмоформулы и её вариантов создавать многочастные циклические произведения. Таким образом, цикл фалака может быть различным в зависимости от таланта и намерений исполнителя. На основании представленных наблюдений необходимо подчеркнуть: если в композицию Шашмакома и раги тарона вошла на определенной стадии развития и является здесь составной частью с четкими границами, то в фалаке тарона (отождествляемая с рубаи) является основной поэтической и музыкальной формой, структурной единицей, лежащей в основе формообразования жанра в целом.

Завершая изложение, отметим, что тарона, она же рубаи, на сегодняшний день является одним из тех устойчивых, не подвластных времени жанров, который на длительном пути развития никогда не терял своих первоначальных черт, веками отстаивая их, гибко адаптируясь к различным художественным контекстам.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. подробнее об этом: Раджабов И. Макомы: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. — Ташкент; Ереван, 1970; Кароматов Ф. М. Макамат в условиях современности // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. — Ташкент, 1981. — С. 9–15; Шахназарова Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада (типы музыкального профессионализма). — М., 1983 и мн. др.

² См.: Бертельс Е. Э. История персидско-таджикской литературы // Избранные труды. — М., 1960; Бартольд В. В. Средняя Азия до XII века. Т. 1. Туркестан в эпоху монгольского нашествия. — М., 1963. — С. 238–385. А также: Рахимов С. Эстетика Зороастризма. — Душанбе, 2006; Азизова Ф. А. Системыи устод-шогирд: аз ориён то имруз [Система устод-шогирд: от арийцев до сегодня] // Накши муассисаҳои фарханг дар густариши тамаддуни ориёи [Роль институтов культуры в развитии арийской цивилизации]. — Душанбе, 2006. — С. 46–64 и др.

³ *Маком* (араб.) — 1) место, местопребывание, жилище; 2) ранг (Таджикско-русский словарь. — М., 1954. — С. 223). В музыку вошло с XIV в. в значении местоположения пальцев на грифе музыкального инструмента, сменив в таджикское слово парда (лад, ладок). Позже обретает ещё значение музыкальной системы, циклического музыкального произведения, жанра. В истории таджикской музыки существовали три ладовые системы: доисламская — *Хафттарда* (с тадж. — семь ладов), средневековая — *Дувоздахмаком* (с тадж. — двенадцать макомов) (XII–XVIII вв.) и *Шаиммаком* (с конца XVIII в.). Если две первые системы носили универсальный характер на территории Среднего и Ближнего Востока, то *Шаиммаком* сформировался на почве таджикской музыки и глубоком синтезе с таджикской классической поэзией как таджикская национальная форма макамата.

⁴ *Шаиммаком* — ведущий жанр классического музыкального искусства таджиков. Представляет собой сложнейшую систему, в основе которой лежат шесть (тадж. — *шаи*) ладов — *макомов*. Сформировавшийся в течение многих веков в недрах народной и профессиональной традиционной музыки, *Шаиммаком* представляет наивысшее достижение музыкального мышления таджикского народа. Признанный ныне ЮНЕСКО (2003) шедевром мировой музыкальной культуры, является национальным достоянием таджикского народа.

Рага — центральный феномен (жанр, система, принцип) индийской классической музыки, генезис которого уходит в глубокую древность. Термин *рага* — с санскрита — цвет, окраска. Сами учёные и музыканты Индии определяют рагу, как «последовательность звуков, которая трогает сердца людей и посредством варн [мелодических ходов. — Ф.А.] создаёт совершеннейшую красоту» (В. Бхаткханде), или «рага — научная, точная, изысканная и эстетическая форма» (Рави Шанкар). Рага представляет собой индийскую ветвь восточного макамата.

Фалак — ведущий жанр и система музыкальной культуры горных таджиков. В музыкальной практике наиболее популярны «фалаки кулоби» и «фалаки помири» (от местностей Куляб и Памир) в вокальном и инструментальном вариантах. Арабское слово *фалак* вошло в таджикскую музыку не в прямом значении этого слова — *осмон* — небо, а в своем переносном смысле — *сарнавишт*, что значит судьба (Фарханги забони тоҷики. Аз асрҳои X то ибти-

дои асри XX. [Толковый словарь таджикского языка. X — начало XX в.] / под ред. М. Шукурова, В. Капранова, Р. Хошима, Н. Маъсуми. — М., 1969. — Т. 1. — С. 407). Фалак как жанр чужбинных, скитальческих песен и мелодий известен также в Иране, Афганистане. В таджикской музыке с конца XVIII века сформировалась новая форма *фалака*, относящаяся сегодня к профессиональным жанрам традиционной таджикской музыки (см.: Азизова Ф. А. Падидаи фалак дар мусикии анъанавии тоҷик дар оғози садаи XXI [Феномен фалака в традиционной таджикской музыке начала XXI века] // Материалы II Международного фестиваля «Фалак». Посвящается 2700-летию города Куляба. — Душанбе, 2006. — С. 2–16; Азизова Ф. А. Феномен фалака в традиционной таджикской музыке начала XXI века // Аз таърихи Кӯлоби қадим [Из истории древнего Куляба]. — Душанбе, 2006. — С. 294–316). Ведущей ладовой системой таджикского фалака является система чормуком (иначе чормодарон). Последнее и другие черты фалака позволяют причислять его к системе макамата (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).

⁵ Раджабов А. Лирикаи халкии тоҷик [Таджикская народная лирика]. — Душанбе, 1968; Раджабов А. Из истории развития таджикской музыкальной культуры (V–XII вв.): дис. ... канд. ист. наук. — Душанбе, 1982; Раджабов И. Макомы: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. — Ташкент; Ереван, 1970.

⁶ «Тарона» — несклоняемое имя существительное женского рода. — *Прим. ред.*

⁷ Определение «персидско-таджикский» сформировалось в среде востоковедов в конце 20-х — начале 30-х годов прошлого столетия. Первоначально выдвинутое величайшим таджикским писателем и учёным Садриддином Айни (1878–1954), данное определение вскоре было поддержано и другими выдающимися востоковедами, в частности такими, как И. Брагинский, Е. Бертельс, А. Болдырев и др. Суть данного введения заключалась в том, чтобы подчеркнуть однозначность языков фарси (персидский) и таджикского. В официальных документах СССР было изначально это отмечено в частности, в 1929 г., с основанием Таджикской Советской Социалистической Республики. Постановлением Верховного Совета в статье 34 было отмечено так: «Все издания и постановления ЦК, Президиума и Совета Народного Комиссариата СССР впредь будут печататься на языках союзных республик (русском, украинском, белорусском, армянском, ... таджикском (фарси)» // Съезды Советов Союза Социалистических Республик: сб. документов 1922–1936 гг. Т. 3. — М., 1960. — С. 196.

⁸ Вочид Али Хон. Матлаъ ал-улум ва мачмаъ ал-фунун. — Литогр. изд. — Хинд, 1873. — С. 261.

⁹ Айни С. Назаре ба гузаштаи санъати тоҷик [Взгляд на прошлое таджикской музыки] // Шарки Сурх [Красный Восток]. — 1941. — № 3.

¹⁰ См., например: Брагинский И. С. Из истории таджикской народной поэзии..., с. 268; Рачабов А. Лирикаи халкии тоҷик [Таджикская народная лирика]. — Душанбе, 1968. — С. 353.

¹¹ Фарханги забони тоҷики... [Толковый словарь таджикского языка...]. Т. 2, с. 226.

¹² Дари — название литературного персидско-таджикского языка, который берёт своё начало ещё в доисламский период (С. Айни). В VIII–IX вв. был особенно устойчив в регионах Бухары, Самарканда, Хорасана и Балха. Впоследствии, широко распространившись, явился основой литературного персидско-таджикского языка (Фарханги забони тоҷики... [Толковый словарь таджикского языка...]. Т. 1, с. 339; Айни С. Дар атрофи забони форси ва тоҷики [О языке фарси и таджикском]. — Куллиёт. — Т. 2, кн. 2. — С. 353; М. Шакури. Хуросон аст ин чо. Маънавиёт, забон ва эҳёи миллии тоҷикон [Это Хорасан. Духовность, язык и национальное возрождение таджиков]. — Душанбе, 1997).

¹³ Цит. по: Бертельс Е. Э. Указ. изд., с. 135.

¹⁴ Там же, с. 134. В современной практике макомов настоящая газель поётся в различных ладах-макомах, в частности, в Баёт.

¹⁵ Амир Хусрав Дехлави (вторая половина XIII — первая четверть XIV в.) — персоязычный поэт Индии, предки которого являются выходцами из Средней Азии.

¹⁶ Азизова Ф. А. Шашмаком и рага. — Душанбе, 1999.

¹⁷ Неру Дж. Открытие Индии. — М., 1955. — С. 257.

¹⁸ Об этом подробнее см.: Бакоев М. Хаёт ва эҷодети Амир Хусрави Дехлави [Жизнь и творчество Амира Хусрава Дехлави]. — Душанбе, 1975; Азизова Ф. А. Указ. изд.

¹⁹ Вспомним в связи с этим, что согласно концепции Нада-Брахман (букв. — звук-Брахман) «звук — высшее духовное начало, породившее мир, воплощающее в себе всю полноту бытия» (см.: Рагхава Р. Менон. Звуки индийской музыки. Путь к раге. — М., 1982. — С. 65, 70).

²⁰ Аруз — наука системы (метрики и правил) восточного стихосложения. Впервые разработана арабским учёным Халилом ибн Ахмадом в VIII в. Известно, что рага-композиция относится к типу формоструктур анибадх (с хинди — открытая), к которым относят импровизационные, структурно строго неоформленные композиции. Тарона не может относиться к этой категории, потому как имеет достаточно конкретную структуру, а также метроритмически оформлена, что требует соблюдения акцентности. Введение тарона в рагу осуществлялось при сохранении собственного типа формоструктуры.

²¹ Сарагама — вокализы, где в качестве текста используются индийские названия нот: *са, ри, га, ма, па, тха, ни*, — отсюда и берёт своё название данный тип вокализа. В них предусматривается активная импровизация, поэтому использование названий нот вместо смыслового тек-

ста удобно в том плане, что не требует сохранения акцентности.

²² Бола — вокализы, использующие в качестве текста различные слогосочетания, не имеющие конкретного содержания.

²³ Устад Амир Хан Таране ки гайки ... [Певцы тарана...] // Амир Хусрав аур мусики [Амир Хусрав и музыка]. — Исламабад, 1975. — На урду.

²⁴ В Афганистане предпочтение отдавалось раге с тарона. Этот вариант раги привлекал афганцев больше, нежели варианты без тарона, что можно объяснить тем, что жанр тарона не был чуждым афганской музыке. Многие формы и жанры афганской музыки основываются на ней. Её простая формоструктура давала возможность с лёгкостью вносить и заменять новые словесные тексты, что весьма популярно в практике афганских певцов вообще. Творчество известного афганского певца Устада Мухаммада Хусейна Сароханга (ум. в 70-х гг. прошлого столетия) — яркий тому пример.

²⁵ Предполагается, что слово *ханг* — искажённое *оханг*, то есть «мелодия». В макомных композициях данный феномен представляет собой вокализы с не имеющими конкретного смысла словами-слогами. Обычно они располагаются в каденционных частях макомов. В тарона месторасположение аналогичное.

²⁶ Бертельс Е. Э. История персидско-таджикской литературы..., с. 107.

²⁷ В упомянутом труде Е. Э. Бертельса сказано, что рубаи — (четверостишие) — «форма, созданная иранскими народами без какого-либо постороннего влияния». И далее: «Многими теоретиками средневековья отмечается, что метрика рубаи была известна ещё в доисламскую эпоху и не могла быть подведена под обычные формулы арабского аруза, созданного Ибн Халилом. Однако широко бытовавшие двадцать четыре схемы метрического построения рубаи были подведены под варианты метра хазадж [один из разновидностей метра, входящий в систему аруза. — Ф. А.]. Как утверждают знатоки арузной метрики, "рассмотрение этих схем показывает, что они являются результатом попыток уложить силлабическую конструкцию на прокрустово ложе квантитативного метра...". Таким образом, можно вполне согласиться с тем, что предок рубаи находится где-то в семье доисламской поэзии иранских народов...» (Бертельс Е. Э. Там же).

²⁸ Бертельс Е. Э. Там же, с. 108. Значки «-» — долгие слоги, а «v» — краткие.

Азизи Фарогат Абдукахорзаде

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры истории и теории музыки

Таджикской национальной консерватории им. Талаба Саттора,

докторант Новосибирской государственной

консерватории им. М. И. Глинки