

А. САПАРОВ

МЫЛЛЫ
ТАЧМУРАДОВ





Народные певцы и музыканты

А. САПАРОВ

МЫЛЛЫ ТАЧМУРАДОВ

МОСКВА

Всесоюзное издательство
СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР

1986

Редактор-составитель серии
В. С. ВИНОГРАДОВ

Слава тебе,
Жизнь отдавший мукаму
Мыллы!
О великий бахши,
Вовек не забудет народ
Эти мукамы —
Частицу туркменской души
Ташли Курбанов

Бахши — так называют у туркмен профессиональных народных певцов и музыкантов, с древних времен пользовавшихся всеобщим признанием и почетом. Певец и музыкант были учителями жизни, выразителями общественных идеалов народа и его представлений о нравственном долге человека.

Из глубины веков дошли до нашего времени имена знаменитых бахши, ведущих свое происхождение от легендарного Бабагамбара (VII век). И не только имена: на основе устной преемственности сохранились их лучшие творения, составляющие золотой фонд туркменской народной музыки. Они пользуются большой популярностью у современных слушателей — разумеется, в исполнении современных музыкантов. А вот искусство дутариста Мыллы Тачмурадова (1885—1960), зафиксированное на пленки и грампластинки, продолжает активную жизнь, и сейчас доставляя людям радость, принося им эстетическое наслаждение.

Как музыкант Мыллы сформировался в начале XX века. Он родился в ауле Янкала недалеко от Геок-Тепе¹ —

¹ Ныне районный центр в Ашхабадской области.

одного из традиционных центров туркменской музыкальной культуры. Это было время, когда Туркмения окончательно вошла в состав России (1881—1884 годы), что сыграло прогрессивную роль в дальнейшей судьбе туркменского народа.

Отец будущего бахши Тачмурад был бедным дехканном и в то же время известным на весь Геок-Тепе пальваном — борцом, участником состязаний на свадьбах и других празднествах. Сына он назвал Аннасеидом, но к мальчику навсегда пристало ласковое прозвище Мыллыджык (*буквально* нескладный, слабый), полученное им в раннем детстве. Родители Мыллы не были музыкантами, однако в семье все любили и ценили музыку.

Венгерский путешественник-тюрколог Арминий Вамбери, под видом дервиша бродивший по дорогам Средней Азии и побывавший в 1863 году во многих аулах Туркмении, отмечал, что музыкальные инструменты есть почти в каждом доме и что «страсть к пению поражает путешественника у туркмен... Для этих людей музыка и поэзия — величайшее удовольствие»¹.

Русские путешественники, посетившие Туркмению в конце прошлого — начале нынешнего столетия, также обращали внимание на исключительную популярность музыки в народе, на широкую распространенность музыкальных инструментов.

Об особом пристрастии, «о необычайном, прямо благоговейном внимании туркмен к музыке, в слушании которой они находят отдохновение», писал и ее первый исследователь В. М. Беляев², опиравшийся в своих трудах на мате-

¹ Вамбери А. Очерки Средней Азии. — М., 1888, с. 95.

² Успенский В., Беляев В. Туркменская музыка. — М., т. 1. 1928; 2-е изд. — Ашхабад, 1979, с. 44 (указания на страницы даются по этому последнему изданию; далее — т. 1). Невозможно писать о туркменской музыке, не ссылаясь на эту фундаментальную работу, сохранившую свое научное значение до настоящего времени.

риалы и наблюдения известного собирателя фольклора В. А. Успенского, предпринявшего три экспедиции по Туркмении (1925—1926, 1927—1928, 1930). Последнего туркменская музыка, одна из древнейших музыкальных культур Востока, увлекла своей самобытностью и высоким уровнем профессионализма. Описывая музыкальный быт двадцатых годов — а он, по словам В. М. Беляева, не претерпел существенных изменений за последние полтора века¹, — ученый отмечал, что туркмены любят коротать «свой досуг за игрой на дутаре — двухструнном инструменте с чрезвычайно нежным звуком»². Не было дома, где бы не звучала музыка — она была «в буквальном смысле слова всенародным достоянием»³.

Выступления же бахши были выдающимся событием. «Ни одно местное празднество не обходится без музыки, и часто на эти празднества не только приглашаются местные музыканты, но и выписываются «знаменитости» из более или менее отдаленных областей»⁴.

Бахши «всегда является лицом известным и уважаемым не только в своей округе, но и далеко за пределами ее, часто даже за пределами Туркменистана»⁵. В качестве примера В. М. Беляев рассказывает о судьбе знаменитого Доулят-Дурды из Серахса, тюйдукчи, то есть исполнителя на тюйдуке — продольной флейте, единственном духовом инструменте у туркмен. С виду примитивный инструмент этот обладает, однако, большими выразительными возможностями. Тюйдукчи, о котором идет речь, жил в прошлом веке (1810—1870). Он был приглашен в Персию и подвергся там большой опасности: персидскому шаху так

¹ Там же, с. 68. Напомним, что В. М. Беляев писал это в 1928 году.

² Т. I, с. 41.

³ Там же.

⁴ Там же, с. 42.

⁵ Там же.

понравилась игра Доулят-Дурды, что он хотел ослепить тьюдукчи и таким образом принудить остаться при своем дворе. Однако Даулят-Дурды посчастливилось бежать и вернуться на родину¹.

Бахши демонстрировали свое искусство не только в торжественных случаях — на общественных и семейных праздниках, — но и давали своего рода «камерные концерты» для рядовых слушателей. Вечером, по окончании дневных работ, в кибитку, где останавливался приезжий бахши, набивался весь аул. Бахши обычно сидел в центре, около него ставился чайник и пиала с зеленым чаем, которым он время от времени утолял жажду. Внимая ему, все сохраняли абсолютную тишину. Нередко играли два бахши, устраивая музыкальное состязание. «Музыка почти всегда продолжается в течение целой ночи, причем никто из слушателей не уходит раньше ее окончания... Настроение у исполнителей и слушателей все время повышается, пока не переходит в настоящий экстаз... От высокой температуры в кибитке пот с музыкантов льет градом...»².

Были люди, которые так увлекались музыкой, что, забросив домашние дела и повседневные заботы, по пятам следовали за бахши из аула в аул.

Музицировать для себя мог каждый, но путь от музыканта-любителя до музыканта-профессионала был долгим и нелегким.

Туркменская музыка многие века развивалась как искусство устной традиции и состояла из двух больших пластов: бытовых жанров (собственно фольклора — обрядовых, календарных, трудовых, лирических песен) и народно-профессионального искусства³, которое достигло в творчестве бахши высокого совершенства.

¹ Там же, с. 42.

² Там же, с. 43-44.

³ Употребляются разные термины для обозначения этого вида ис-

Если исполнение первых не требовало специальной подготовки и обучения, то жанры изустно-профессиональной туркменской музыки, достаточно сложные по структуре и мелодике, были доступны только после длительного срока обучения, усвоения устойчивых художественных традиций, передаваемых из поколения в поколение. Конечно, никаких учебных заведений не было. Музыкально одаренный человек, проявивший к тому же прилежание, искал учителя, чтобы под его руководством пройти курс мастерства: освоить репертуар, овладеть техникой пения и игрой виртуозной игры на музыкальном инструменте, чаще всего дутаре, в полном смысле слова массовом музыкальном инструменте. Широко распространенный в быту, он в то же время был неизменным спутником бахши, то есть инструментом профессионалов.

На обучение — разумеется, по слуху — затрачивались долгие годы. В подтверждение того, что оно было достаточно серьезным, а учителя — требовательными, В. М. Беляев приводит такой факт: один знаменитый бахши целый

искусства: народно-профессиональное, изустно-профессиональное, традиционное, профессиональное искусство устной традиции. «Думается, что последнее определение наиболее адекватно выражает суть явления, — отмечала в своем докладе на Международном музыковедческом симпозиуме в Самарканде, состоявшемся 3—6 октября 1978 года, Н. Шахназарова. — В нем фиксируется, во-первых, что это искусство профессиональное — этим оно включается в категорию профессионализма; во-вторых, уточняется, что это профессиональное искусство устной традиции — тем самым обозначается его отличие от профессионального европейского искусства». См.: Шахназарова Н. О двух типах музыкального профессионализма в контексте культуры. — В кн.: Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. Ташкент, 1981, с. 19.

¹ В узком смысле слова бахши — это певец, сопровождающий свое пение игрой на дутаре, в широком — музыкант вообще. Обычно бахши соединял в одном лице певца, аккомпаниатора и солиста-инструменталиста. Но нередко певцу аккомпанировал на дутаре его напарник.

год обучал своего ученика единственному приему — удару правой рукой по струнам дутара¹.

Перед началом самостоятельного творческого пути молодой бахши получал от своего наставника «благословение» — пата́, служившее ему напутствием в его творческой жизни. Причем пата содержало наставления как художественного, так и нравственного характера. Например, один бахши дал своему ученику такие советы: 1) никогда не обижать народ; 2) за каждую денежную благодарность, как бы мала она ни была, благодарить; 3) не гнушаться играть с музыкантом, который играет хуже него, и т. д.².

Распространенный обычай давать пата приобретал значение как бы присвоения неписаного диплома³. На всю жизнь сохраняли бахши признательность к своему учителю и свято чтили его память. В большинстве случаев молодой музыкант, став профессионалом, не имел никакого другого занятия, кроме музыки.

У каждого туркменского рода и племени⁴ были свои талантливые певцы, дутаристы и исполнители на других музыкальных инструментах (например, гиджаке — струнном смычковом инструменте, тьюдуке⁵ и т. д.). Сколько их было, кто они и что исполняли — эти сведения весьма скудны. Даже о музыкантах, живших в конце XIX — начале XX века, известно очень мало. К этому времени

¹ Т. 1, с. 42.

² Там же, с. 130.

³ Там же, с. 42.

⁴ До конца двадцатых годов нашего века туркмены делились на ряд племен и родов с четко выраженными особенностями культуры, быта и языка. Мылы Тачмурадов был выходцем из племени теке рода тильки. (См.: Успенский В., Беляев В. Туркменская музыка. — М., 1936, т. 2, с. 172 (далее — т. 2). В настоящее время в Ашхабаде готовится второе издание этого труда.

⁵ Существует две разновидности тьюдука: гаргы тьюдук (изготавливается из тростника) и дилли тьюдук — язычковый тьюдук (изготавливается из камыша, реже тонкого тростника).

среди них, особенно в области инструментальной музыки, сложились своего рода школы: ашхабадская — прославленная своими дутарчи и гиджакчи, марыйская (с центром в городе Мары) — известная своими тюйдукчи и дутарчи и т. д. Каждая обладала своими локальными стилистическими особенностями, устойчивыми традициями и восходила к какому-либо выдающемуся бахши прошлого. Так, пользующаяся большой известностью геок-тепинская школа (главным образом дутарная) вела свою родословную от Кара-Шахир-бахши (точные годы его жизни неизвестны; умер после 1884 года). Он был не только музыкантом-исполнителем, но и создателем ряда мелодий (из записанных В. А. Успенским ему приписывали пьесу «Багшылар»¹), а также поэтом. Вообще профессия бахши довольно часто сочеталась с призванием поэта, а туркменские поэты нередко происходили из музыкальных фамилий. Кара-Шахир воспитал многих музыкантов, в том числе такого известного далеко за пределами Туркмении бахши, каким был Амангельды Гонибек (1834—1874²), в свою очередь вырастивший целое поколение замечательных музыкантов, и среди них — Кель-бахши³ (1860—1920 или, по другим сведениям, 1853—1923) из Изганта⁴. Последний и стал основным учителем Мыллы Тачмурадова, творческая биография которого была типичной для всех народных музыкантов Туркмении. Дома, в семье, на дутаре играл старший брат — с ним были связаны первые музыкальные впечатления ребенка. Родители часто заставляли сына с воображаемым дутаром в руках: Мыллы делал вид, что

¹ Т. 1, с. 265 (№ 50).

² По другим сведениям, 1834—1884. Среди произведений, создателем которых считается Гонибек, такие популярные пьесы, как «Геокдепе мукамы» («Мукам Геок-Тепе»), «Айралык мукамы» («Мукам разлуки», и др.

³ Настоящее его имя Аллаберды Айдоглы оглы.

⁴ Изгант — село, где родился и жил Кель-бахши.

перебирает струны. Видя необыкновенное тяготение мальчика к музыке, отец, собрав последние гроши, приобрел для него инструмент. Это было большим событием в жизни Мыллы, который стал учиться у брата настройке и правилам игры. Когда ему исполнилось двенадцать лет, семья переехала в Ашхабад. Здесь Мыллы, уже освоивший азы и твердо решивший стать профессионалом, поступил в обучение к видному мастеру по изготовлению дутаров Мамедмураду-усса. До конца жизни помнил он первую, довольно простую мелодию, усвоенную от учителя, — «Дердинден»¹ («Страдание»). Одаренный юноша быстро превзошел своего наставника в искусстве владения дутаром. Достигнув определенных результатов, он, чтобы совершенствоваться дальше, становится учеником Кель-бахши, искусного дутариста, пользующегося большой популярностью, автора инструментальных пьес «Джереним» («Моя Джерен»; Джерен — женское имя), «Сува геледир» («За водой пришла»), «Хатыджа» (женское имя) и др. Когда Мыллы Тачмурадову было 28 лет, тот счел возможным дать ему свое пата. Потом Мыллы учился и у других бахши. Много перенял он, например, у Тачмамеда Суханкулшева (1864—1942). Однако Кель-бахши, бесспорно, сыграл особую роль в жизни Мыллы. До конца жизни учитель, будучи уже тяжело больным, передавал любимому ученику секреты своего мастерства. Последнее произведение, разученное под руководством Кель-бахши, — «Догрусы» («Правда»). Это большая и сложная инструментальная пьеса (хенг) была заимствована Кель-бахши у Гонибека.

Эмоционально взволнованная, динамичная, она привлекает и даже поражает стройностью формы, безукоризненной логикой тематического развития (см. нотное приложение).

¹ В тексте брошюры туркменские названия приводятся в русской транскрипции.

В основе всей пьесы лежит подвергающаяся многообразным модификациям двухтактовая мелодическая ячейка (второй и третий начальные такты). В ней уже заложен ведущий композиционный прием: формирование мелодии в рамках постепенно повышающихся, а затем понижаящихся квинтовых зон, в данном случае от *фа* малой октавы к *до* первой октавы и обратно — к *фа* малой октавы. В пьесе эти зоны или части имеют большие масштабы. Первая часть, в которой господствует тоника *фа*, сменяется зоной *до* (в такте 19). Затем мелодия вырывается в третью квинтовую кульминационную зону — *соль* первой октавы (такт 32), однако постепенно, но очень скоро возвращается в исходный регистр зоны *фа*. Таким образом, в пьесе прослеживается и трехчастность, и ведущие принципы развития, свойственные музыкальным культурам многих народов Востока.

Избрав музыку своей профессией, Мыллы Тачмурадов много выступал как в Ашхабаде, так и в самых отдаленных аулах, на тоях, в чайханах, в кибитках кочевников¹, оттачивая свое мастерство в живой практике музицирования, постоянно пополняя свой репертуар, чтобы удовлетворять любой запрос слушателей.

Великая Октябрьская социалистическая революция открыла перед туркменским народом, пережившим столетия страданий и мрака, широкую дорогу созидания новой жизни. Страна, где на тысячу человек было всего семь грамотных, где народ не имел национальной письменности, начала грандиозную перестройку, пробудившую ото сна трудовые массы и вызвавшую огромный общественный подъем.

Уже в первые годы Советской власти — а она была установлена здесь в 1917 году — в Туркестанской Совет-

¹ Многие туркмены тогда вели еще полукочевой образ жизни.

ской республике¹ приступили к строительству новой музыкальной культуры. Несмотря на белогвардейские мятежи, которые дезорганизовывали жизнь, впервые начинается систематическая работа по собиранию музыкального фольклора среднеазиатских народов, центром которой стала созданная при Наркомпросе республики музыкально-этнографическая комиссия. Изучение народной музыки было ответственной задачей того времени, так как помогало определению путей дальнейшего развития национальной музыкальной культуры. В 1921 году в Ташкенте были организованы концерты, в которых была представлена музыка большинства народов Туркестана. Концерты эти имели огромный резонанс. Они явились, по свидетельству В. М. Беляева, «едва ли не первой попыткой организации широкой олимпиады национальной музыки и национального искусства»². Для участия в этих этнографических концертах были вызваны, несмотря на трудности военного времени, выдающиеся туркменские музыканты, в том числе и знаменитый певец Сары-бахши (1871—1934)³. В конце 1924 года, сразу после образования Туркменской ССР, В. А. Успенский, уже хорошо известный своей собирательской и творческой деятельностью в Средней Азии, был приглашен правительством республики для записи народной музыки. Как уже говорилось выше, он совершил в исключительно трудных условиях⁴ три фольк-

¹ Первоначально на территории Средней Азии в 1918 году была создана Туркестанская АССР с центром в городе Ташкенте, входившая в состав РСФСР. В нее была включена и основная часть территории Туркмении.

² Беляев В. О музыкальном фольклоре и древней письменности: Статьи и заметки; Доклады. — М., 1971, с. 72.

³ Обладавший, как пишет В. М. Беляев со слов краеведа Н. Н. Йомудского, «только голосом, дутаром и великолепным вороньим конем» (т. 1, с. 42). А. В. Успенский аттестует его как «одного из лучших туркменских современных музыкантов». См.: т. 2, приложение, с. 105.

⁴ Еще не было окончательно ликвидировано басмачество.

лорные экспедиции по Туркмении. Во время своей второй экспедиции на запад страны Успенский встретился в Коушуте¹ с Мыллы Тачмурадовым². После смерти своего учителя Кель-бахши обремененный большой семьей Мыллы вынужден был в годы хозяйственной разрухи покинуть Ашхабад и поселиться в селе Мехин Каахкинского района (в 80 км от Ашхабада). Там он жил и крестьянствовал примерно с 1923 по 1930 год, продолжая в то же время активную исполнительскую деятельность.

Успенский, который сделал от Мыллы в начале августа 1928 года слуховые записи четырех инструментальных пьес³, называет его «весьма интересным музыкантом»⁴; «весьма интересным дутарчи с большим репертуаром»⁵.

Действительно, Мыллы не пел — он был «дутарчи и айдымчи»⁶, то есть играл на дутаре соло и аккомпанировал исполнителям айдымов — песен, например уже упоминавшемуся Сары-бахши, который усвоил лучшие традиции нескольких вокальных школ. Как и Мыллы, он учился у Кель-бахши и часто исполнял песни под собственный аккомпанемент на дутаре. В начале двадцатых годов Сары-бахши и Мыллы Тачмурадов принимали активное участие в работе агитационных клубов «Красные кибитки».

Видимо, Мыллы рано понял, что искусство бахши синтетично по своей природе, что каждый дутарист, мечтающий достигнуть высокого мастерства, должен быть знато-

¹ Коушут — село Каахкинского района Ашхабадской области.

² В. А. Успенский называет его Мыллы-Тедж Мурад оглы. См.: Т. 2, с. 171 — 173.

³ Т. 2, с. 552—558 (№ 197—200).

⁴ Там же, с. 171.

⁵ Там же.

⁶ Т. 2 с. 101. Словом «айдымчи» Успенский называет и того, кто поет айдымы (песни), и того, кто сопровождает пение айдымов игрой на музыкальном инструменте.

ком вокальной музыки. И в дальнейшем он охотно сотрудничал, кроме Сары-бахши, со многими известными певцами, считая, что общение с ними творчески обогащает его.

В. А. Успенский отмечает не только обширность репертуара Мыллы, но и его большую осведомленность в вопросах истории народной музыки. Бахши сообщил ученому много ценных сведений, он мог пояснить не только содержание каждой пьесы, но и знал ее биографию — кем и когда она была создана, от кого он, а иногда и его учителя усвоили ее¹.

Из четырех пьес, записанных Успенским, одна героического характера². Это разобранная выше «Догрусы» — «Правда» (обычно она исполнялась с текстом, посвященным историческим эпизодам борьбы туркменских племен с соседними народами). Вторая пьеса (или песня) — «Эй, хениз» («Ах, все еще...») — двухчастного строения (каждая строфа состоит из пяти стихов). Первые два такта представляют собой вступление. В дальнейшем мелодия формируется по двутактам (вопрос — ответ). С переходом баса в зону звука *соль* начинается постепенно гаснущая кульминация. Произведение это, как пишет Успенский, пелось на слова из Навои³, содержащие мотивы разочарования в жизни. Беляев считал, что подобные чувства «в той или иной мере... являются преобладающими в туркменской музыке, часто носящей на себе печать глубокой меланхолии»⁴. Вряд ли это утверждение верно. Музыка туркмен очень многообразна по эмоциональному содержанию, и бравурные, воинственные наигрыши встречаются достаточно часто⁵.

¹ Там же, с. 172.

² Или, как пишет В. М. Беляев, «воинственного» (т. 1, с. 59). Этот жанр назывался дузарба.

³ Т. 2, с. 171.

⁴ Т. 1, с. 60.

⁵ Они пользовались большой любовью слушателей и производи-

Вообще туркменскую профессиональную музыку устной традиции нельзя строго разделять на вокальную и инструментальную, настолько они слиты в тематическом и структурном отношениях. Если в вокальной музыке текст является неотъемлемой частью самого произведения, то в инструментальной он, не входя формально в состав произведения, воплощается в нем как программный замысел¹. По образному выражению В. С. Виноградова, «программность — душа инструментальной музыки народов Средней Азии и Казахстана»².

Тексты, используемые бахши, принадлежат либо классическим поэтам Востока — и среди них первое место, бесспорно, занимает Алишер Навои (1441—1501), — либо туркменским национальным поэтам, из которых особенно популярен Махтумкули Фраги (1730—1782)³.

Вокальная и инструментальная музыка, обладая каждой своей спецификой, развивались в тесном взаимодействии, обогащая друг друга как тематически, так и композиционно.

Инструментальные произведения, особенно исполняемые на дутаре, связаны либо с какими-то историческими событиями («Геоктепе мукамы» — «Мукам⁴ Геок-Тепе»; «Салтыклар» — «Салтыки»; «Юсуповган» — *не переводится*), легендами («Кепдерн» — «Голубь»; «Хумар ала», «Бурнашак» — *не переводится*), различными любовными

ли на них очень сильное впечатление. См.: В ам б е р и А. Путешествие по Средней Азии. — Спб., 1865, с. 159.

¹ До сих пор споры о том, что возникло раньше — инструментальная музыка или вокальная, — продолжаются.

² В и н о г р а д о в В. С. Музыка Советского Востока. — М., 1968, с. 110.

³ Алишер Навои писал на языке фарси, и его произведения в оригинале в настоящее время очень трудны для понимания. Махтумкули создавал свои стихи на народном диалекте туркменского языка.

⁴ На употреблении этого термина в туркменской музыке мы остановимся ниже.

сюжетами («Айна», «Эне» — *женские имена*; «Яндым» — «Страдание»; «Айралык мукамы» — «Мукам разлуки»), туркменским эпосом «Гёроглы», достанами (сказаниями) «Зохре и Тахир», «Лейли и Меджнун», «Шасенем и Гарип», «Саятли-Хемра» и другими (фрагменты из них: «Нэлер гёринди» — «Вижу чудо»; «Йылдыз дагы» — «Звездная гора»; «Гёроглынын ат ойнадыши» — «Как Гёр-оглы гарцевал на коне»; «Бага сейле» — «Прогулка в саду»; «Ынджитма» — «Не огорчай»), либо посвящены жизни знаменитых бахши прошлого («Хаджиголак» — «Безрукий Хаджи»; «Беркели чокай» — «Беркели-сапожник») ¹.

Вторая особенность туркменской народно-профессиональной музыки — импровизационность, связанная с устным способом ее передачи из поколения в поколение. Произведения, которые исполняют народные профессиональные певцы и инструменталисты, зафиксированы в их памяти как модель, которую они оживляют, наполняют жизненным содержанием в процессе исполнения (отсюда такое богатство вариантов, такое разнообразие школ). Каждый из них совмещает в своем лице исполнителя и творца.

Успенский отмечает, что пьесы, записанные от Мыллы Тачмурадова, поражают «своим изяществом» и резко отличаются «своей особой характерностью» ². Это относится прежде всего к хенгам лирического характера «Ай-Джемалджан» ³ («Душенька Ай-Джемал») и «Еди йылки гиден ярым» («Моя подруга, которая умерла семь лет тому назад»; см. нотное приложение).

Первая из них чрезвычайно проста по структуре (расширенная заключительным модуляционным ходом первая

¹ Все перечисленные примеры взяты из репертуара Мыллы Тачмурадова (см. приложение № 1).

² Т. 2, с. 179.

³ Как сообщает В. А. Успенский, на эту мелодию, которую Мыллы слышал в раннем детстве на родине, в ауле Янкала, туркменские юноши пели песни любовного содержания. См.: т. 2, с. 173.

часть и буквально повторяющая её вторая), но очень богата в ладоинтонационном отношении. Ее гармонии последовательно строятся на басовых нотах: *фа, ми-бемоль, ре-бемоль, до* малой октавы — и вдруг внезапная модуляция в *си-бемоль* малой октавы (кульминация), затем последовательный, поступенный переход в начальный регистр. Действительно, в этой музыке пленяют прежде всего изящные, вспыхивающие как светлячки частые ладо-тональные сдвиги.

Вторая пьеса вызывает представление о тяжелых вздохах, может быть, даже тихих, горестных выкриках. Она состоит из множества мелких, часто повторяющихся мелодических ячеек, неизменно устремленных сверху вниз к одному основополагающему интервалу — кварте *до — фа* малой октавы. Эти ячейки возникают в разных регистрах на кульминационных взлетах, но всегда оканчиваются на этом интервале. Рельефно выражен эмоциональный замысел автора — исполнителя данной пьесы. Тяготение к образности и изяществу в музыке, видимо, одна из характерных черт творчества Мыллы. Его мелодика как бисером разукрашена мелизматикой, дробными ритмическими пассажами.

Судя по высказываниям В. А. Успенского, уже в конце двадцатых годов сложился своеобразный исполнительский стиль Мыллы Тачмурадова, хотя он в то время еще не решался самостоятельно сочинять мелодии.

Советский строй открыл перед народными музыкантами и певцами ранее недостижимые возможности. Они окружались повсюду большим вниманием и становились активными участниками всех событий общественной жизни, выступая поборниками идей Советской власти. Бахши часто выступали на концертах-митингах, являвшихся одной из распространенных форм пропаганды и агитации среди народных масс с помощью искусства. Так, Мыллы Тачмурадов много выступал в Доме дехкан (Доме крестьян), открывшемся в Ашхабаде 15 февраля 1928 года, где

после бесед на актуальные общественно-политические темы, читки газет (ведь большинство населения было неграмотным) обычно устраивались концерты. Он аккомпанировал таким популярным певцам, как Сары-бахши, Гарлы-бахши, Нобат-бахши или сам исполнял на дутаре народные мелодии.

Переломным событием в его жизни явилось приглашение на работу в Туркменское радио. Сейчас трудно представить, какие огромные перемены внесли в жизнь туркменского народа три мощных репродуктора, установленных на центральной площади Ашхабада. 7 ноября 1927 года жители столицы Туркмениста впервые слышали голос Москвы — был передан репортаж праздничного парада и демонстрации трудящихся на Красной площади. Для каждого, кто слушал его — а людьми была запружена вся площадь, — словно раздвинулись горизонты, стал осязаемым напряженный ритм жизни всей страны. Репродукторы были установлены и в других городах Туркменистана, а также во многих аулах.

К работе на радио сразу были привлечены лучшие музыкальные силы республики — известные народные певцы и музыканты. В эфире зазвучали знакомые каждому с детства туркменские народные песни и мелодии — наряду с современными, революционными. И каждый такой рядовой — с сегодняшней точки зрения — концерт воспринимался в те далекие годы, как настоящее чудо. За сотни километров к жителям глухих аулов доносились звуки дутара, на котором играли Пурли Сарыев¹, Тачмамед Суханкулиев, Мыллы Тачмурадов. Никакой предварительной записи не было — трансляция шла сразу в эфир.

С 1930 года² и до самой кончины (31 января 1960 го-

¹ Пурли Сарыев (1900 — 1971) — сын Сары-бахшы — был гиджакчи и дутарчи.

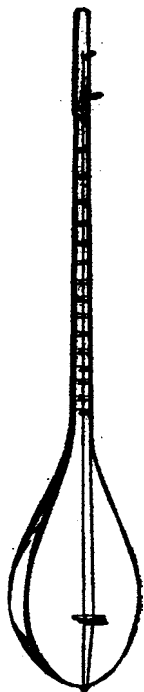
² Согласно приказу по Радиокomiteту при Совете Народных Комиссаров Туркменской ССР за № 170 от 30 сентября 1930 года Мыллы Тачмурадов был зачислен на должность оркестранта-дутаряста.

да) деятельность Мыллы Тачмурадова оказалась неразрывно связанной с Туркменским радио. Здесь он трудился сначала просто как музыкант, затем был руководителем Ансамбля народных инструментов.

Всю жизнь Мыллы Тачмурадов в буквальном смысле не выпускал дутар из рук. Этот камерный по своей природе инструмент получил благодаря радио возможность широко (до беспредельности) раздвинуть рамки слушательской аудитории. Мыллы и его коллеги-бахши, приглашенные работать на радио, сразу приобщились к XX веку с его техническими достижениями и новшествами.

Существует множество легенд о происхождении дутара. Вот одна из них. Близкий друг Магомета Хазрет-Али имел очень красивого коня по прозвищу Дуль-Дуль. Вдруг он заметил, что любимый конь стал худеть. Однажды, внезапно войдя в конюшню, Хазрет-Али обнаружил причину этого. Конюх — юноша по имени Гамбар, который ухаживал за Дуль-Дулем, — играл на струнном инструменте. Конь слушал, как зачарованный, и не ел. Гамбар, испугавшись, хотел разбить дутар — так назвал он сделанный им инструмент, — но Хазрет-Али, плененный чудесным звучанием, остановил его. Гамбар создал много мелодий для дутара. Всю свою жизнь он посвятил этому искусству и воспитал целую плеяду замечательных музыкантов. В старости к его имени в знак почтения прибавили приставку «Баба».

Другая легенда приписывает создание дутара греческому ученому Платону.



Дутар

Слово дутар (*перс.* дотар) происходит от двух персидских слов: ду (*перс.* до) — два и тар — струна. Инструмент имеет большой грушевидный корпус и длинную шейку, суживающуюся к концу. Играют на нем сидя. Туркменский дутар похож на узбекский (таджикский), но отличается меньшими размерами (около 900 мм) и более короткой шейкой. Корпус обычно долбится из цельного куска тутового дерева. Шейка узкая и округлая, удобная для обхвата двумя пальцами и быстрых передвижений руки. Лады-перемычки — перде (это слово трактуется и как ладовый звукоряд, и как попевка) — металлические, подвижные; диапазон 1½ октавы. Две слабо натянутые струны — шелковые или металлические — настроены в кварту, причем строй их довольно низкий: иногда обе открытые струны звучат в малой октаве, иногда же нижняя заходит и в пределы большой октавы. На дутаре тринадцать металлических ладов. Они образуют хроматический звукоряд в пределах октавы с прибавленной к нему сверху большой секундой¹:

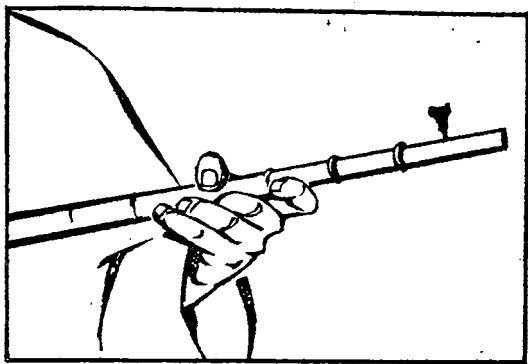


Нумерация ладов:	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Нумерация ступеней														
Звукоряда:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14

Таким образом, диапазон каждой струны дутара равен большой ноне.

Дутар является инструментом щипковым, хотя этот термин по отношению к нему не совсем точен: струны на дутаре не защищаются пальцами, как на гитаре, и не приводятся в вибрацию плектром, как на мандолине, а по ним ударяют пальцами, быстро взмахивая кистью (как это делается на русской балалайке). Штрихи правой руки разнообразны, требуют долгой, настойчивой тренировки.

¹ См.: т. 1, с. 114.



Положение пальцев левой руки при игре на дутаре

Звук дутара негромкий, нежный, но подчас динамичный, терпкий, с характерным призвуком (от скольжения ногтями правой руки по деке инструмента).

Туркменская музыка для дутара двухголосна. Преобладают в ней квартовые, квинтовые и секундовые сочетания. Терции и сексты обычно используются как проходящие на слабых долях такта. Кварты берутся большим и средним пальцами, квинты — большим пальцем и мизинцем, а терции (большие и малые) — большим и указательным пальцами. Безымянный палец применяется главным образом в мелизмах.

В голосоведении часто используются квартовые и квинтовые параллелизмы, секвентные последования из них. Они легко обнаруживаются во всех вышеприведенных пьесах Мыллы. Мелодическую функцию выполняет, как правило, верхний голос — подвижный, расцвеченный всевозможными украшающими звуками. Нижний голос подстраивается к нему (дублирует его) часто в кварту или квинту и не менее часто на коротких отрезках бурдони-

рует более укрупненными длительностями, в то время как в мелодии совершаются ритмически мелкие переходы приемом глissандо (не ударяя пальцами по струнам):



Нередко роль бурдона принимает на себя верхний голос, а в басу в это время звучат мелодические ходы:



Интересны, изобретательны приемы, обогащающие выразительные, тембровые возможности дутара. К ним относятся: *чайкамак* — качание левой рукой грифа дутара, вызывающее трансформацию тембра, силы и высоты звука; *питиклемек* — щелчок либо легкий удар по деке инструмента; *яланмак* — эхо, достигаемое приближением ладони к струнам дутара в момент протяженного звука или ее удалением от них; *титремек* — вибрация пальца и т. д. Эти приемы подчеркивают кульминационные эпизоды произведения, его наиболее выразительные фрагменты¹.

Мыллы Тачмурадов в совершенстве владел дутаром. Для него не существовало технических трудностей. Он широко применял такие невероятно сложные штрихи и игровые приемы, как *шелпе* (ниспадающий удар пальцев по струнам сверху вниз), *шаврам шелпе* (то же самое, но звук извлекается в виде арпеджио), *гырув* (*дословно* — скрести), *гапак сырмак* (*дословно* —

¹ Подробнее об этом см.: Мередов Н. Основные приемы игры на дутаре: Дипломная работа выпускника кафедры народных инструментов Туркменского государственного педагогического института искусств; Рукопись. Библиотека ТГПИИ. — Ашхабад, 1978.

скрести деку), чиртмек (пищикато) и др. Однако они не были для него самоцелью, а подчинялись главной задаче — раскрытию основной мысли произведения. Не случайно на Всесоюзном конкурсе исполнителей на народных инструментах, проходившем в 1939 году в Москве, искусство туркменского виртуоза-дутариста было отмечено премией. Произведения, созданные для дутара, значительно сложнее тех, которые исполняются на гиджаке, а тем более на тюйдуке, и относятся «к наиболее крупным и разработанным видам туркменской музыки»¹.

Мыллы Тачмурадов был знатоком и хранителем лучших ее традиций. Это видно как из разобранных нами произведений, так и при сопоставлении их с определяющими признаками туркменской музыки, как они подмечены В. М. Беляевым. По его словам, ее отличают: «1) сложность и тонкая разработанность как в отношении формы, так и в отношении гармонии, 2) своеобразие звукового материала... и приемов его разработки и 3) наличие... строгой и последовательно примененной композиционной системы»². В ней широко используется вариантное развитие материала, распространена трехчастная репризная и разомкнутая двухчастная формы. Обязателен ширван — кульминационный отрезок, падающий на точку золотого сечения и выделяемый как тесситурно, так и динамически, часто и мелизматикой. Ширвану обычно предшествует башлам ак (начало музыки — вступление) и яппылдак (первая часть произведения, часто медленная и идущая в сравнительно низком регистре). После зенита нарастания настроения, ширвана, следует чикмак — «успокоение» (завершение произведения). Господствует переменный метр, сложные и составные размеры — $\frac{5}{8}$, $\frac{7}{8}$ и т. п. при разнообразном соединении ритми-

¹ Беляев В. М. Очерки по истории музыки народов СССР. — М., 1962, вып. 1, с. 153.

² Там же, с. 24.

ческих звеньев четного и нечетного строения: 2+3, 3+2, 3+2+2, 2+2+3 и т. д. Все это мы наблюдали в приведенных выше образцах творчества Мыллы.

И последнее, на чем необходимо остановиться, давая самую общую характеристику туркменской народно-профессиональной музыки: в ней широко бытует термин *мукам*, однако содержание его несколько иное, нежели в других восточных культурах.

В массовом музыкальном быту *мукамом* может называться пьеса вообще, фрагмент из дестана. В среде же профессиональных музыкантов этот термин расшифровывается как произведение, выдержанное в определенном ладу, имеющее определенную структуру. В. М. Беляев вывел семь основных туркменских ладовых звукорядов. Пять из них аналогичны средневековым (фригийский, дорийский, эолийский, миксолидийский, гипофригийский), а два не имеют аналогов. Кроме того, существуют семь производных ладов. В. А. Успенский всю звуковую систему туркмен выводит из двух слитно соединенных пентахордов фригийского строения. В народной музыкальной практике существуют свои особые наименования и расчеты ладовых звукорядов применительно к перемышкам на грифе дутара. (Подробнее об этом см.: «Туркменская музыка», тт. 1 и 2.)

Композитор Байрам Худайназаров, в своем сообщении на Международном музыковедческом симпозиуме в Самарканде, перечислив семь¹ туркменских *мукамов*, отметил, что они «ни по названию, ни по строению не имеют ничего общего с иранскими дастгяхами, азербайджанскими *мугамами*, узбекскими и таджикскими *макомами*... не входят в общую систему *макамата*, хотя и бытуют под названием „*мукам*“»². Думается, что такое столь катего-

¹ См.: Профессиональная музыка народов Ближнего, Среднего Востока и современность. — Ташкент, 1981, с. 73.

² Там же, с. 74.

рическое отрицание общностей необоснованно. Речь, по-видимому, может идти о своеобразии каждого из этих явлений. Б. Худайназаров назвал и лучших исполнителей туркменских мукамов: это Кель-бахши, Шукур-бахши, Тачмамед Суханкулиев, Мыллы Тачмурадов, Пурли Сарыев, Чары Тачмамедов. Все они развивали многовековой опыт предшественников и благодаря подлинному таланту обогащали мукамы своими индивидуальными открытиями.

Мыллы проявлял особую изобретательность в использовании ладотональных и структурных средств, применяя их во многих художественно оправданных вариантах.

Примером этого может служить такая жемчужина из его репертуара, как основанная на народной мелодии пьеса «Ширин-шекер» («Красавица»), приведенная в нотном приложении к настоящей брошюре. Она представляет собой монументально развитый ладовыми гармоническими средствами фольклорный первоисточник, обогащенный применением виртуозной дутарной техники. Здесь происходит расширение функций лада и масштабов формы до сложной двухчастной конструкции с эпизодическими отклонениями. Отправной фригийский лад уже в такте 15 переходит в дорийский, затем появляется мажорный вариант попевки (в ми мажоре, такт 26 и далее), причем чрезвычайно колоритно звучит подмена минорной терции лада мажорной и наоборот. После краткого *ritenuto* наступает вторая фраза развития, в которой в основном применены метроритмические «перебивы» ($\frac{3}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{3}{8}$), триольные «растяжения». Яркое, художественно убедительное впечатление оставляют элементы полифонии в дутарном двухголосии. В этом отношении привлекает особое внимание эпизод, начатый в такте 100: здесь верхний и нижний голоса практически самостоятельны, образуют два интонационных варианта темы.

Второй раздел пьесы, сохраняя очевидную связь с первым, тем не менее знаменует собой дальнейшее обогаще-

ние ладового арсенала: в нем появляются элементы мажора — миксолидийского и ионийского. Поэтому столь убедительно возвращение фригийского лада, воспринимаемое как вершина и заключение после бурных интонационных, метроритмических и артикулярно-исполнительских приемов, типичных для сложнейших дутарных пьес в исполнении М. Тачмурадова.

Его игра всегда была тщательно продумана, безукоризненна технически, эмоционально насыщенная, согрета живым человеческим чувством. Достаточно вспомнить такие пьесы в исполнении Мыллы Тачмурадова, как «Гёзлинин» («Черноглазая»), «Ала гайышлы» («Конь в пестрой сбруе»), «Беркели чокай» («Беркели-сапожник»), «Бабаджиклар» (не переводится), «Бага сейле» («Прогулка в саду»), «Арзыман» («Жалоба»), «Гызыл бёрик» («Красный бёрик»; бёрик — женский головной убор), «Юсуповган» (не переводится) и многие другие. В традиционную форму он внес много изменений, усложнил ее и украсил мелизмой (особенно в пьесах «Ала гайышлы», «Гызыл бёрик», «Беркели чокай»). К такому сложнейшему мукаму, как «Хаджиголак» (дословно «Безрукий Хаджи»), Мыллы добавил третью часть, основой для которой послужил вариант песни, исполняемой Сары-бахши.

Как говорилось выше, каждый представитель профессионального искусства устной традиции совмещает в своем лице исполнителя и творца, что заложено в самой природе этого вида искусства. Конечно, творческое начало может проявляться более активно или пассивно. Вспомним, что Успенский, встретивший Мыллы Тачмурадова в 1929 году, очень высоко оценил его прежде всего за своеобразие творческой манеры, большой репертуар и глубокие познания в музыке.

Талант и накопленный опыт создали предпосылку для перехода Мыллы от интерпретации народных мелодий к созданию собственных произведений. И толчком к этому послужила Великая Отечественная война. Она мо-

близовала всех советских людей на защиту Родины. Каждый стремился внести посильный вклад в дело Победы. Мыллы Тачмурадов, двое сыновей которого — Аннамурад и Кули — сражались на фронте, создает свое первое произведение — «Уградыш» («Проводы», 1941 год), пронизанное любовью к Родине, ненавистью к врагу и глубокой верой в Победу. Сыновья Мыллы Тачмурадова не вернулись с поля брани, но дутар его не умолк: им были созданы замечательные пьесы — «Худжум» («Наступление», 1942 год), «Гызыл кервен» («Красный караван», 1943 год), «Ениш» («Победа», 1944 год). Они представляют своего рода летопись Великой Отечественной войны.

Вдохновенно звучали в исполнении Мыллы Тачмурадова, вселяя в сердца слушателей патриотические чувства, и древние героические мукамы «Даглар» («Горы»), «Эркеклик мукамы» («Мукам мужества»), «Ат чапан» («Наездник»), «Йылдыз дагы» («Звездная гора»), «Гёроглынын ат ойнадыши» («Как Гёроглы гарцевал на коне»), переосмысленные под влиянием суровых событий.

Авторские произведения Мыллы имеют много общего — что вполне естественно — с этими народными пьесами по мелодике, структуре, по всем выразительным средствам. Но вместе с тем, сохраняя народные традиции, Тачмурадов как композитор в произведениях на современные темы широко использует новые композиционные приемы. Он был творцом по призванию и таланту. Вполне правомерно, что в 1943 году его приняли в члены Союза композиторов Туркменской ССР¹.

¹ Решение о создании Союза композиторов Туркменской ССР было принято Советом Народных Комиссаров республики 25 января 1940 года. В эту творческую организацию, наряду с профессиональными композиторами Р. А. Ивановым, А. Кулиевым, Д. Овезовым, В. Мухатовым и др., были приняты и композиторы-мелодисты Амангельды Гонибеков (внук Амангельды Гонибека), Сахи Джелбаров и Пурли Сарыев. Мыллы Тачмурадов вступил в Союз композиторов несколько позднее.

Пьеса «Ениш» (см. нотное приложение), интонационным источником которой послужила популярная народная песня «Ак йузли Маралым» («Белоликая моя Марал»), демонстрирует удивительное умение композитора творчески развивать элементы, заложенные в национальном фольклоре.

Пьеса носит лирико-героический характер. Она построена в сложной трехчастной форме с развернутой серединой разработочного типа. Экспозиционный раздел предваряется небольшим вступлением (3—5 такты) традиционного типа. Отличительной чертой темы является ее свободная секвенционность, воплощенная в ярко самобытных неквадратных структурных построениях (5, 5+4+3, 5+3, 5+1). Тема основана на принципе «продолженного развития», типичном и для народной музыки туркмен: второй, контрастный тематический раздел естественно вытекает из первого, по принципу «цепляемости» музыкального материала (термин Ю. Н. Тюлина). Переход от тоник *ля* к тонике *ре* несколько трансформирует ладовые сопряжения, но, по сути, остается в рамках начального фригийского наклонения. В такте 33 привлекает внимание смена основного размера $\frac{6}{8}$ размером $\frac{9}{8}$, создающая артикуляционно контрастное построение кульминационного характера, требующее и нового исполнительского приема (значительное *ritenuto*).

С такта 45 прослеживается разработочное развитие, зиждящееся на втором тематическом материале. Тонкими ладоинтонационными средствами М. Тачмурадов то переводит «действие» в сферу мажорного колорита, то вновь возвращает музыку к исходной минорной попевке: заметны три секвенционные волны — в *ре* миноре, до мажоре и си-бемоль мажоре (такты 22, 45, 67). Варьированное повторение си-бемоль-мажорного эпизода (такт 81) фактически означает начало репризы, представляющей собой экспозицию в зеркальном обращении (сначала второй тематический материал, затем — первый). Такое построе-

ние творчески развивает фольклорные традиции, как бы «преодолевают» специфику дутарных пьес, трактует ее по-иному. В частности, автору, очевидно, знакомы принципы контрастного тематического развития, секвенционная разработка мотива и т. д.

В послевоенные годы Мыллы Тачмурадов создает ряд пьес: «Шохрат сана» («Слава тебе»), «Хасыл йыгымчи» («Сборщик урожая»), «Бахар» («Весна»), в которых воспевают беспримерный трудовой героизм советских людей, проявляемый ими в восстановлении народного хозяйства. Эти мелодии, также близкие к фольклору, в то же время отличаются оригинальностью, яркостью, законченностью формы. Они сразу завоевали сердца слушателей.

Пьеса «Бахар» (см. нотное приложение), созданная в 1950 году, является вершиной композиторского мастерства М. Тачмурадова. Это огромная (200 тактов) лирико-патриотическая композиция с блестяще использованными приемами вариационного развития. Красочно-колористический характер образного содержания пьесы не мог не продиктовать автору особое, гибкое, выразительное в деталях и стройное в целом изложение мелодического материала. Здесь применяются в стройном единстве и ладоинтонационная разработка исходной попевки, метроритмические сдвиги, многообразная дутарная орнаментика (шелпе, шаврам шелпе, гырув и т. д.). Особенно богаты ладовые средства. Кварто-квинтовые «настроечные» попевки вступления естественно вливаются в собственно тему — широко-распевную, эмоционально насыщенную. Уже в такте 13 «золийская» настройка пьесы сменяется минорной со II и IV пониженными ступенями. «Мерцание» натуральных и альтерированных вариантов этих ступеней — суть мелодического содержания пьесы, причем эти ступени сочетаются как в прямом хроматическом столкновении, так и через хроматизм «на расстоянии». Легкости, изяществу движения во многом способствует и периодическая смена метра: трехдольность уступает место четырехдольности и

наоборот, притом четырехдольность появляется в типично кадансовом обороте (впервые — в такте 37), отчленяя одну вариацию от другой.

Фразы подвергаются неспешным вариационным изменениям, благодаря чему композитор постепенно подводит слушателя к резкому сдвигу в музыке: в такте 94 начинается как бы новый цикл вариаций — тема видоизменяется, возвращаясь в сферу переменного ми минора — ля минора, где опорное *ля* временно уступает свои позиции, чтобы вновь занять их в репризном эпизоде (кода вариаций). Максимальная абсолютная кульминация простирается от такта 144 до такта 159. Перед возвращением к исходной позиции композитор прибегает к смене метроритма: трехдольность неоднократно уступает место четырехдольности.

Здесь уместно привести очень интересное и важное высказывание В. М. Беляева, который писал: «...туркменские народные композиторы обладают прекрасными конструктивными данными, позволяющими им творить из имеющегося в их распоряжении звукового материала художественные концепции большой законченности и сложности, проявляя в них прекрасные способности как к ясному расчленению элементов формы, так и к соединению их в одно целое путем своеобразных ходов-модуляций, часто построенных секвенционно. Но самое главное в музыкальном творчестве туркмен — это то, что оно основано не на чисто формальных соображениях, а на соображениях эмоционально-художественного порядка, при которых содержание определяет форму, и форма словно рождается из самого духа музыки (этой своеобразной «стихии лирического волнения»), а не наоборот — является прокрустовым ложем, на котором распинается, сжимается и вытягивается материал музыкального произведения»¹.

¹ Т. 1, с. 74.

Все это как будто специально написано именно о творческой манере Мыллы Тачмурадова. Его композиторское наследие сравнительно невелико: им создано не более десяти произведений. Много это или мало? От знаменитых бахши прошлого столетия иногда оставалось две-три мелодии, не больше — во всяком случае, столько сохранила коллективная народная память, совершающая отбор всего лучшего, наиболее художественно полноценного. Так, Амангельды Гонибеку приписывали семь произведений, Даулят-Дурды — два и т. д.¹ Сочиненные Мыллы произведения заняли прочное место не только в репертуаре созданного под его руководством Ансамбля народных инструментов Туркменского радио², но и с любовью исполняются молодыми музыкантами и самодельными коллективами.

Мыллы Тачмурадов известен туркменскому слушателю прежде всего как величайший дутарист. С его именем связана целая эпоха в истории дутарного искусства. Его удивительное умение заставить «петь» дутар никого не могло оставить равнодушным. Уже будучи в преклонном возрасте, Мыллы успешно выступил в Москве во время Декады туркменской литературы и искусства, проходившей с 14 по 25 октября 1955 года, и был награжден орденом «Знак Почета». До последних дней жизни он оттачивал свое мастерство и постоянно был в хорошей форме, продолжал выступать по радио непосредственно в эфир, что далеко не под силу многим музыкантам и в более молодом возрасте.

В репертуаре Мыллы Тачмурадова, который насчитывает более двухсот пьес (считая варианты), не было проходных произведений: каждое несло печать самобытности и являлось шедевром в смысле исполнения. Он прекрасно

¹ См.: т. 2, с. 104.

² Теперь он называется Ансамблем народных инструментов Туркменского телевидения и радио.



Перед микрофоном Туркменского радио. Слева направо: Г. Аманов, К. Гельдымуратов, Ч. Одеков, Дж. Хансахатов и Мыллы Тачмуратов

чувствовал интонационные нюансы, динамическое и темповое своеобразие пьесы, широко использовал самые различные способы звукоизвлечения.

Начиная с 1940 года Мыллы Тачмуратов в течение двадцати лет тесно сотрудничал с работниками Музыкального кабинета при Министерстве культуры Туркменской ССР¹. Вот что рассказывает в своих воспоминаниях известный туркменский композитор, народный артист ТССР, лауреат Государственной премии ТССР имени

¹ В 1956 году Музыкальный кабинет был переименован в Научно-исследовательский кабинет искусствоведения и передан в Управление по делам искусств ТССР; существовал до 1960 года.

Махтумкули Ашир Кулиев: «В период работы в республиканском Музыкальном кабинете мы занимались нотными расшифровками исполняемых нашими знаменитыми бахши и дутаристами произведений. Общение с ними для нас, композиторов, было интересно и полезно. Чаще всего я работал с Мыллы Тачмурадовым. Сначала он несколько раз проигрывал произведение целиком, затем начинал исполнять его по частям. Как только какая-то часть пьесы была записана нотами, он просил проиграть ее. Обнаружив неточности, тут же заставлял переделать. С помощью этого мастера я сделал записи ряда народных мелодий: «Карар олдум» — «Смирение»; «Билбил геордим» — «Увидел соловья»; «Шелепли дурна» — «Журавли»; «Даш галды» — «Остались вдали»; «Даглар» — «Горы»; «Саташ-дым» — «Испытание». Впоследствии они послужили для меня большим творческим источником¹. Мне посчастливилось сделать нотные записи и созданных самим Мыллы-ага произведений»².

Особенно много звукозаписей от Мыллы Тачмурадова было произведено за последние пять лет его жизни. Например, только в отчете о работе Кабинета за период с января 1957 года по июль 1958 года указано, что «...записаны на магнитную пленку туркменские народные песни и мелодии в исполнении С. Джелбарова — 25 песен, П. Сарыева — 38 мелодий, Мыллы Тачмурадова — 48 мелодий»³. Всего от Мыллы Тачмурадова были сделаны записи более 130 произведений. В настоящее время они хранятся в отделе фонофотокинодокументов Центрального государственного архива республики. Сам бахши придавал

¹ Эти народные мелодии А. Кулиев широко использовал в своих сочинениях — Торжественной увертюре, симфонической поэме «Солнечный край», Скрипичном концерте, Сонате для фортепиано и др.

² Запись беседы находится в личном архиве автора брошюры.

³ Из материалов Научно-исследовательского кабинета искусствознания, хранящихся в Центральном государственном архиве СССР.

этому делу очень большое значение, понимая, что музыкальное богатство, которым он владеет, должно быть сохранено для потомков.

В фонотеке Туркменского радио также хранятся звукозаписи около ста произведений в исполнении Мыллы. Общее их звучание составляет почти восемь часов¹. В среднем каждое произведение длится четыре минуты, но есть и более масштабные пьесы: «Гёроглынын ат ойнадыши» звучит, например, шесть с половиной минут, «Ынджитма» и «Бурнашак» — по семь, «Хаджиголак» — десять.

Мыллы Тачмурадов активно участвовал в различных областях музыкальной жизни своей республики, за что неоднократно награждался орденами и медалями Советского Союза, Почетными грамотами Президиума Верховного Совета Туркменской ССР; в числе первых среди музыкантов он получил звание заслуженного деятеля искусств Туркменской ССР (1945).

Мыллы обладал большим талантом педагога-воспитателя. Он выпестовал целую плеяду деятелей музыкального искусства. Среди них — Чары Тачмамедов, Джембар Хансахатов, Шамурад Курбаннеспесов, Ата Аблыев, Ягмур Мургельдыев, Аймамед Аширов и многие другие.

Около десяти лет вел Тачмурадов педагогическую работу в стенах Туркменского музыкального училища, открытого в 1929 году. Первые его ученики дополнили ансамбли народных инструментов Туркменского радио и филармонии.

Вот рассказ его ближайшего ученика — народного артиста Туркменской ССР Чары Тачмамедова (1923—1976):

«Играть на дутаре я научился у своего отца Тачмамед Суханкулиева, однако основным моим учителем был Мыллы-ага. Мы с ним были близки, как отец и сын. Очень добродушный, он никогда не выходил из равновесия, не

¹ Всего же от Мыллы записано на пленку более 150 произведений, длительность звучания которых составляет около двенадцати часов.

проявлял спешки, когда учил музыке. При разучивании нового произведения просил сначала проиграть его, потом показывал сам, а затем мы начинали играть вместе. Я выучил много пьес, следя за движением рук Мыллы-ага. Исполняю такие сложные произведения из его репертуара, как «Хумар ала», «Гёроглынын ат ойнадышы», «Бурнашан» и другие. Но у меня получается далеко не так, как у него. Мыллы-ага умел извлекать из дутара волшебные, чарующие звуки. Я до сих пор не могу понять, как наставник добился такого высочайшего мастерства. Жаль, что не все произведения, которые он исполнял, записаны на пленку или усвоены учениками»¹.

Занимаясь с учениками, Мыллы забывал о времени, стилнфывывая изучаемое произведение до мельчайших деталей, много играл сам, показывая, как должны звучать те или иные фразы, приемы.

Как уже говорилось, Тачмурадов был организатором и руководителем созданного при Туркменском радио Ансамбля народных инструментов. Этому коллективу, ставшему своеобразной лабораторией туркменской народной музыки, Мыллы отдал особенно много сил. Ансамблевой игры туркмены не знали², дело это было новое и невероятно сложное. Нужно было учить молодых, переучивать уже сложившихся музыкантов. Мыллы удалось наладить работу ансамбля, добиться больших художественных успехов. До сих пор участники этого коллектива вспоминают наставления самого разного характера, которые постоянно давал Мыллы-ага, используя каждую свободную минуту между репетициями.

«Советское государство предоставило вам такие возможности! Вы учитесь, да еще получаете зарплату. А мы в свое время ходили из аула в аул и искали себе учителей.

¹ Запись беседы хранится в личном архиве автора.

² Довольно часто встречался дуэт тюйдукистов, но дутаристы даже з дуэте играли поочередно.



Ансамбль народных инструментов Туркменского радио (30-е годы).
М. Тачмурадов в первом ряду (второй справа)

Все мы вышли из народа и должны отдать ему все свои силы, все свое умение. Мало исполнять музыку, нужно знать историю своего дутара¹, своих учителей, историю родной туркменской музыки. Мастерство же начинается с настроя инструмента». Из этого высказывания видно, что Мыллы-ага стремился привить своим ученикам те моральные принципы, на которых был воспитан сам.

¹ Дутар Мыллы, которому около ста лет, хранится у его внука Атда Аннамуратова, звукорежиссера Туркменского радио. Его два сына — правнуки Мыллы — закончили Ашхабадское музыкальное училище. Старший — Аннасенд (имя Мыллы) — преподает дутар в музыкальной школе, младший — Меретмухамед — занимался композицией у педагога Ашира Кулнева (в настоящее время находится в рядах Советской Армии).



Туркменский национальный ансамбль. М. Тачмурадов
во втором ряду (крайний справа)

«Наш халипа¹ Кель-бахши учил нас так», — нередко говорил он, с благоговением произнося имя своего учителя, советы которого на всю жизнь запечатлелись в его памяти. Таким образом, одну из основных целей своей педагогической деятельности Мыллы видел в том, чтобы сохранить мукамы в традиционном виде, научить молодых ценить и уважать мастеров прошлого. С одной стороны, прочная опора на традиции, но с другой — неизбежный поиск нового. Такова диалектика развития искусства, в том числе и народно-профессионального. Мыллы-ага сам

¹ Халипа — наставник.

во многом пошел дальше своих предшественников, придал новый оттенок классическим мукамам — таким, как «Гонурбаш», «Айралык» (автором которого был Амангельды Гонибек) и другим, искал свою трактовку этих произведений.

Старался разбудить творческое начало он и в своих учениках.

Когда весной 1948 года Ансамбль народных инструментов был расформирован, Мыллы Тачмурадов очень тяжело переживал это. «Где бы вы ни работали, помните: музыка всегда нужна людям. Не оставляйте свое искусство!» — дал он участникам ансамбля свое пата. Мыллы как бы принял у каждого из них экзамен, прослушав освоенный тем или иным исполнителем репертуар, и даже счел необходимым выдать всем «дипломы»: «Такой-то усвоил такие-то мукамы» — и поставил свою подпись. Надо отдать должное: эти самодельные дипломы с подписью Мыллы были лучшей рекомендацией среди музыкантов, надежной гарантией отличной подготовленности их обладателей¹.

«Мыллы-ага прекрасно понимал, что будущее принадлежит молодежи, поэтому щедро делился богатством своих сокровищ с учениками, — рассказывает народный артист СССР Сахи Джеббаров², — радовался их успехам, помогал устранять недостатки. Я знал многих музыкантов, но никого не могу сравнить с Мыллы-ага. Он хранил в своей памяти очень много древних мелодий, был живой энциклопедией туркменской музыки. Его руки были тверды и остры, как алмаз, а пальцы быстры. Какого чудес-

¹ Рассказ об этом приводит его бывший ученик, член Союза писателей Х. Дурдыев в своем сборнике очерков «Поющие струны» (Ашхабад, 1982, с. 144).

² Запись беседы хранится в личном архиве автора. Кстати, Мыллы Тачмурадов, Сахи Джеббаров и Тачмамед Суханкулиев были уроженцами одного села.



Мыллы Тачмурадов (конец 40-х годов)

ного звучания добивался он от двух струн и тринадцати ладов!»

Мало кому из современных музыкантов выпала честь при жизни стать в один ряд с такими корифеями туркменской музыки, как Амангельды Гонибек и Кель-бахши. Это заслужил Мыллы Тачмурадов. Трудно переоценить то влияние на развитие музыкального искусства Туркмении, которое оказало и продолжает оказывать творчество Мыллы. Исполняемые им произведения прорастают многочисленными ростками в музыке современных туркменских композиторов, они служат для них постоянным источником творческого вдохновения и являются прекрасной школой для молодежи.

Многие ученики посвятили наставнику свои лучшие произведения: Ягмур Нургельдыев — пьесу для дутара «Халыпама» («Моему наставнику»), Солтанмурад Джигаев — также пьесу для дутара «Ятлама» («Воспоминание»). Нуры Халмамедов — концертную пьесу для фортепиано «Дутарын овазы» («Звуки дутара»), которая стала украшением репертуара пианистов нашей республики, и т. д.

С большим удовлетворением любители музыки, все грудящиеся республики встретили известие о присвоении Туркменской государственной филармонии в 1971 году имени бахши-виртуоза. Это убедительное признание весомости того вклада, который он своей исполнительской деятельностью — а она началась задолго до революции и продолжалась более пятидесяти лет — внес в развитие музыкальной культуры Советского Туркменистана.

И сейчас, когда туркменский народ отмечает столетие со дня рождения знаменитого бахши, можно с уверенностью сказать: его высокое искусство выдержало испытание временем.

На радио ежедневно приходят десятки писем из разных городов и сел республики с пожеланиями услышать любимого бахши.

Бабагамбаром нашего времени называют Мыллы. В туркменской литературе появилось немало произведений, посвященных этому непревзойденному мастеру. Его сравнивают и с безбрежным морем — так необъятна стихия его музыки, и с древним Копет-Дагом — таких высот достиг он в своем искусстве. А талантливый туркменский поэт Мамед Сейидов, уподобив в своей лирической поэме «Дурун мукамы» («Мукамы Дуруна») туркменскую музыку благоухающему саду, видит в Мыллы-ага мудрого, искусного садовника, вырастившего много могучих, плодоносящих, ветвистых «деревьев».

Хочется данный очерк закончить стихами другого туркменского поэта — Ташли Курбанова, бывшего учеником Мыллы-ага в Ансамбле народных инструментов, который посвятил поэму «Родник мукамов»¹ светлой памяти Чело-века и Учителя:

Вечен Мыллы!
Ты с мукамом
Явился на свет,
Умер с мукамом,
Подобного мастера нет.
Сам ты — мукамов родник
И источник добра.
Пусть же иные
Твои продолжают дела.

¹ В сб.: Курбанов Т. Пустыня — песня моя. Стихи. Пер. с туркм. Л. Щипахиной. — М., 1980, с. 97 — 110. (Из этой же поэмы взят и эпиграф к данной брошюре.)

Репертуар Мыллы Тачмурадова

Условные обозначения:

- а — запись произведения имеется в отделе фонофотокинодокументов
Центрального государственного архива ТССР.
р — запись произведения имеется в фонотеке Туркменского радио.
б — запись произведения отсутствует, но оно входило в репертуар
М. Тачмурадова по сведениям, полученным от учеников и слуша-
телей.

1. Абылгаз. Абылгаз (не переводится)			б
2. Азербайжан. Азербайджан	а		
3. Айжемал жан. Душенька Ай-Джемал			б
4. Ай инди. Ай инди (не переводится)	а		
5. Айна. Айна (женское имя.)	а	р	
6. Айралык мукамы. Мукам разлукп	а	р	
7. Айрылдым. Разлука	а		
8. Ак йузли Маралым. Белоликая моя Марал	а		б
9. Ала гайышлы. Конь в пестрой сбруе	а	р	
10. Амман-амман. О, пощади!			б
11. Апбанепес. Апбанепес (мужское имя)			б
12. Арзыман. Жалоба	а	р	
13. Ат чапан. Наездник	а	р	
14. Ат чапар. Наездники	а		
15. Атлык. Снаряжение всадника	а		
16. Бабажыклар. Бабаджыклар (не переводится)	а	р	
17. Бага гирели. Выйдем в сад	а		
18. Бага сейле. Прогулка в саду	а	р	
19. Балсаят. Балсаят (женское имя)	а	р	
20. Бахар. Весна * ¹	а		
21. Беглер. Беки	а		
22. Беркели чокай. Беркели-сапожник	а	р	
23. Бибижан. Бибиджан (женское имя)	а		
24. Бике халаи. Игривая Бике (Бике — женское имя)	а		
25. Билбил гөрдүм. Я увидел соловья	а	р	

¹ Звездочками отмечены авторские произведения Мыллы Тачмурадова.

26. Бичюрө. Песнастный	a	p	
27. Болмунам. Болмунам (не переводится)	a	p	
28. Бурнашак. Бурнашак (не переводится)	a	p	
29. Буди билмен. Буди билмен (не переводится)	a	p	
30. Вагтыдыр. Пора любви	a	p	
31. Гапдал хеңи. Гапдал хени (не переводится)	a	p	
32. Гарры гырк. Гарры гырк (не переводится)	a		
33. Гарыбым. Мой бедняк	a		
34. Гаңлы ыр. Чернобровая позлюбленная	a		
35. Гелемен. Я приду	a		
36. Гелли йорунни. Походка невестки	a		
37. Геллилер. Невестки	a		
38. Гонурбаш мукамы. Мукам Гонурбаша	a		
39. Гөвнүм Айсолтана гаршы. Любимая моя Ай-солтан	a		
40. Гөзлерни. Твои глаза	a		
41. Гөзлүннү. Черноглазая	a	p	
42. Гөзүм бир гулзара душди. Мой взор упал на цветущий сад	a	p	
43. Гөкдеңе мукамы. Мукам Гөк-Тепе	a		
44. Гөроглының ат ойнадыны. Как Гөр-оглы гарцевал на коне	a	p	
45. Гулзар. Цветущий сад			б
46. Гули хал. Гули хал (не переводится)	a		
47. Гулханым. Гулханым (женское имя)	a	p	
48. Гүммүрленди. Канонада			б
49. Гыздурды. Гыздурды (женское имя). Имеется четыре варианта пьесы	a	p	
50. Гызлар. Девушки			б
51. Гызыл байдак. Красное знамя *	a		
52. Гызыл бөрүк. Красный бёрик (бёрик — женский головной убор)	a	p	
53. Гызыл иңжик. Точеные ножки	a	p	
54. Гызыл кервен. Красный караван *	a		
55. Гырклар. Гырклар (не переводится)	a		
56. Гырмызы. Гырмызы (женское имя)	a	p	
57. Даг арман. Даг арман (не переводится)			б
58. Даглар. Горы			б
59. Даглара бар. Иди в горы	a	p	
60. Далаша. Далаша (не переводится). Имеется и другое название «Зөхрежаң» — «Хохреджан» (женское имя)	a		
61. Даш галды. Осталась вдали			p
62. Дердинден. Страдание	a	p	
63. Дилим гырк. Дилим гырк (не переводится)	a	p	

64. Догрусы. Правда ¹ . Пьеса имеет и другое название: «Баба сен» («Ты старец»)	а		
65. Дөвлетяр гырк. Дёвлетяр гырк (не переводится)	а	р	
66. Дөзменем. Мне не вынести	а		
67. Дөн гөвнүм. Отрекись, мое сердце	а	р	
68. Дурна. Журавль. Инструментальный вариант песни «Шелепли дурна», которую исполняет известный в Туркмении Гирман-бахши	а		
69. Дурналар. Журавли. Пьеса имеет и другое название: «Пейманын» — «Твой обет»	а		
70. Душмны Душмны (не переводится)	а	р	
71. Ев багшы. Ев-бахши (мужское имя)	а	р	
72. Еди манзар. Еди манзар (не переводится)	а	р	
73. Ейши. Победа *	а		
74. Жаңей-жаң. Джаней-джан (не переводится)	а		
75. Желл. Джелил (не переводится)	а		
76. Жереним. Моя Джерен. Имеется три варианта — Кебь-бахши, Амингельды Гонибека и Са-ры-бахши	а		
77. Зелил гөвнүм. Зелил гөвнүм (не переводится)	а	р	
78. Зибя Гөзел. Красавица Гөзель	а	р	
79. Ишбай. Ишбай (не переводится)			б
80. Пигитлик чагы. Пора молодости	а	р	
81. Пылгайлар. Пылгайлар (не переводится)	а		
82. Пылдыз дагы. Звездная гора	а	р	
83. Кадыр алланың хуснундан. Кадыр алланын хуснундан (не переводится)	а		
84. Карар олдум. Смирение	а		
85. Карарым. Мое успокоение	а		
86. Кендерн. Голубь	а		
87. Керем гелди. Керем пришел (Керем — мужское имя)			б
88. Кечели гырк. Кечели гырк (не переводится)	а	р	
89. Кечпелек. Горькая судьба. Инструментальный вариант песни, которую исполнял Ыырик-бахши			б
90. Ким билер? Кто знает?			б
91. Кичи. Кичи (женское имя)			б
92. Көр ата. Слепой дед. Имеется песенный вариант — «Нәзли яр»	а		
93. Көрпе гузы. Көрпе гузы (не переводится)			б
94. Кән гулди. Много смеялся	а	р	
95. Лейли гелин. Невестка Лейли	а		

¹ Из четырех пьес, записанных в 1929 году В. А. Успенским, имеется сделанная в пятидесятых годах запись на пленку только этого произведения.

96. Марал гелди. Марал пришла	a	p	
97. Мейлис халан. Мейлис халан (не переводится)	a	p	
98. Меллек. Меллек (не переводится)			б
99. Мендаг гырк. Мендаг гырк (не переводится)	a		
100. Мешреп. Мешреп (не переводится)	a	p	
101. Мукамлар башы. Вершина мукамов	a	p	
102. Нагыш. Узор	a		
103. Нар агажы. Гранатовое дерево	a		
104. Нергиз. Нергиз (женское имя)			б
105. Ничик зат сен? Что ты такое?			б
106. Нов-гул. Нов-гул (женское имя)	a		
107. Новайы. Навои	a		
108. Нэз эдер. Кокетство	a	p	
109. Нэзли. Кокетливая. Инструментальный вариант песни, которую исполнял Учденбир-бахши			б
110. Нэзли байрам. Нэзли байрам (не переводится)	a		
111. Нэзлиннэ. Нэзлиннэ (женское имя)	a	p	
112. Нэтер герунди. Вижу чудо	a	p	
113. Овадан. Красавица	a		
114. Овадан гелин. Красавица невестка	a	p	
115. Огулбег. Огулбек (женское имя)			б
116. Ол дагларың. У тех гор			б
117. Отурсам өз ярым билен. Если я пойду со своей возлюбленной, Имеется песенный вариант	a		
118. Оян. Проснись			б
119. Оян инди. Проснись же	a	p	
120. Өлтурер. Погубит...			б
121. Пелек өмрүм. Пелек ёмрим (не переводится)			б
122. Саллана. Величаяя походка	a		
123. Салтыклар. Салтыки. Имеется шесть вариантов, каждый из которых связан с именем знаменитого музыканта прошлого — Салтыка, Джеббара, Амангельды Гонибека, Шыхы, Гулпика, Гулгелди-усса	a	p	
124. Сарыя. Сарыя (не переводится)			б
125. Сапармэммет. Сапармэммет (мужское имя)	a	p	†
126. Саташдым. Испытание	a	p	
127. Сахужемал. Красавица	a	p	
128. Селбнияз. Селбнияз (женское имя)	a		
129. Селбнияз гырк. Селбнияз гырк (не переводится)	a		
130. Сенем гелди. Сенем пришла (Сенем — женское имя)	a	p	
131. Сөйли халан. Нравился Сөйли (Сөйли — женское имя)	q		
132. Сува геледир. За водой пришла	a		

133. Тапмадым. Я не нашел	а	р	
134. Тапылар. Найдется			б
135. Тешнит. Тешнит (не переводится)	а	р	
136. Томагалы. Томагалы (не переводится)	а		
137. Торгай гуш. Жаворонок			б
138. Тута билмен. Я не смогу удержать	а		
139. Урадым. Проводы *	а	р	
140. Уруп чыкды. Уруп чыкды (не переводится)	а	р	
141. Уссадым. Мой наставник	а	р	
142. Учрадым. Я встретился			б
143. Хажыголак. Безрукный Хаджи. Имеется три варианта	а	р	
144. Хайт йыкан. Хайт йыкан (не переводится)	а		
145. Харайым дөндү. Харым дөндү (не переводится). Имеется два варианта	а		
146. Хасыл йыгылмы. Сборщик урожая *			б
147. Хатыджа. Хатыджа (женское имя)	а	р	
148. Хатыржем. Будь спокоен	а	р	
149. Хесерли. Влюбленный	а	р	
150. Хөзурли. Наслаждение	а	р	
151. Хумар ала. Хумар ала (не переводится)	а	р	
152. Хужум. Наступление *	а		
153. Чекди. Чекди. (не переводится). Имеется два варианта			б
154. Чол дөреде гоюн ярым. Возлюбленная, что много страданий принесла	а		
155. Чыкдым гуллер. Чыкдым гуллер (не переводится)			б
156. Шадийли. Шадийли (не переводится)			б
157. Ширин-шекер. Красавица	а	р	
158. Шөхрат-сауа. Слава тебе *			б
159. Ынжытма. Не огорчай	а	р	
160. Эзизим. Мой любимый	а	р	
161. Эне. Эне (женское имя)		р	
162. Эркеклик мукамы. Мукам мужества	а	р	
163. Юсуповган. Юсуповган (не переводится)	а	р	
164. Индым. Страдание. Имеется три варианта	а		
165. Индым Лейли. Я сгорел от любви, Лейли	а		
166. Индым гырк. Индым гырк (не переводится)	а	р	
167. Йр гара гөзли. Черноокая возлюбленная	а	р	
168. Йр гырмызы гөйинчидир. Возлюбленная в красное оделась			б
169. Яо дердинден. Страдая по возлюбленной	а		
170. Ярахум. Ярахун (не переводится)	а		
171. Яшылбаш. Селезень	а		

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

Догрусы I Правда

Туркменская народная мелодия

$\text{♩} = 104$

дуглар







Эй хениз 2 Ах, все еще

Туркменская народная мелодия

♩ = 126

guitar

5

10

15

20

Айжемал жан 3 Душенька Ай-Джемал
Туркменская народная мелодия

♩ = 50 Довольно скоро

гуитар

нечного сабаре

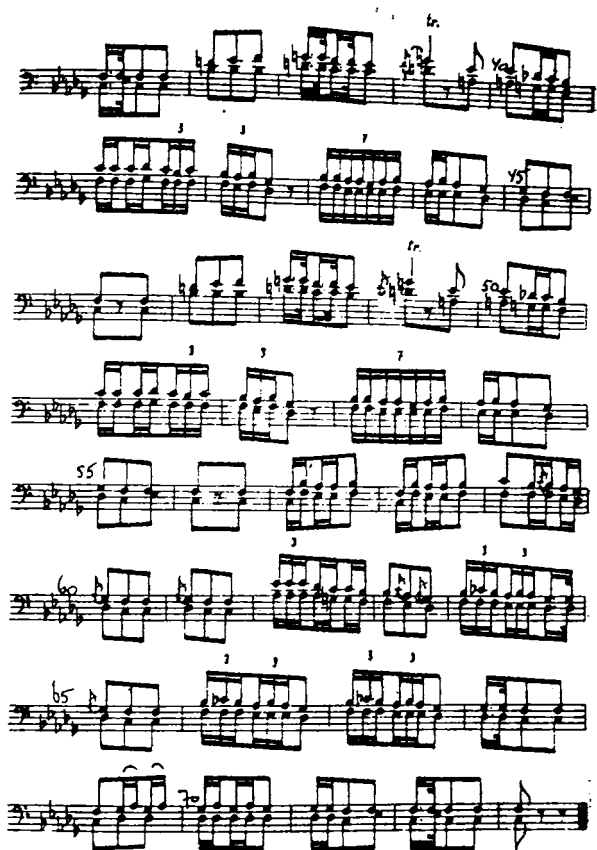
5 10 15 20 25 30 35

Еди Йылкы 4 Моя подруга, которая умерла
гиден ярым семь лет назад
Туркменская народная мелодия

1. = 72-76

guitar

The musical score is written for guitar and consists of seven staves. It begins with a tempo marking of 1. = 72-76. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as triplets (indicated by a '3' over a group of notes), slurs (curved lines over notes), and fingerings (numbers 1-5). The music is characterized by a series of chords and melodic lines, with some measures containing multiple notes beamed together. The score is presented in a clear, legible format, suitable for a musical score book.



40 *v v ^ v v*

50

poco rit.

60

70

80



Musical score for a piano piece, featuring ten staves of music. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures (one sharp and one flat), time signatures (3/4 and 4/4), and dynamic markings like 'f' and 'p'. Measure numbers 140, 150, 160, and 170 are clearly marked. The music consists of a single melodic line with complex rhythms, including triplets and sixteenth notes. There are also some performance instructions like 'AV V' and 'A V V' above certain notes.

180

190

200

210

220

230

240

The musical score consists of ten staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a continuous, flowing style with many sixteenth and thirty-second notes. There are several measures with triplets and other complex rhythmic patterns. The page is numbered 40 at the bottom left.

Саташдым 8 Испытание

Туркменская народная мелодия
Расшифровка Б. Кутлимурадова

Allegro

The musical score is written on a single treble clef staff in 2/4 time. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a tempo marking of 'Allegro'. The notation includes various musical symbols: slurs, ties, and dynamic markings such as 'A', 'v', 'av', and 'lvv'. There are also numerical markings like '3' and '5' indicating triplets or groups of notes. The score is divided into two main sections, labeled with numbers 1 and 2 in boxes. Section 1 starts with a key signature change to two sharps (F# and C#). Section 2 starts with a key signature change to three sharps (F#, C#, and G#). The score ends with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).



This page contains ten staves of musical notation for a piano piece. The key signature is G major (one sharp). The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures, time signatures, and performance markings like "rit." and "a tempo". The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings like "A" and "V".

The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff includes the marking "rit." (ritardando). The third staff includes the marking "a tempo". The fourth staff includes the marking "C" (Crescendo). The fifth staff includes the marking "3" (triple). The sixth staff includes the marking "5" (quintuplet). The seventh staff includes the marking "3" (triple). The eighth staff includes the marking "3" (triple). The ninth staff includes the marking "3" (triple). The tenth staff includes the marking "3" (triple).



This page contains ten staves of musical notation in G major. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Various musical symbols are present, including slurs, accents (^), breath marks (*), and dynamic markings like 'v'. A box with the number '7' is positioned above the second staff, and a box with the number '8' is positioned above the ninth staff. The music appears to be a single melodic line, possibly for a flute or violin.

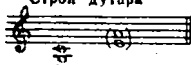
This page contains ten staves of musical notation. The notation is written in a single system across the staves. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Measure numbers 9, 10, and 11 are indicated in boxes above the staves.



Нагыш 7 Үзор

Туркменская народная мелодия
Расшифровка Б. Кутлимурадова

Строй дутара



Б -- башам бармак (большой палец)

С - сүем бармак (указательный палец)

Ш — шепче какув (удар всеми пальцами)

Allegro

Ш Б.С.Б.С. Ш.

Ш. Б.С.С.Б.С.



B.C. A V A V V A V V
 B.C. A V V A V
 B.C. A V A V V A V
 A V A V V A V
 A V A V V A V
 B.C. C.C. A V A V
 A V V A V A V A V
 A V V A
 A V V A V

This page contains ten staves of musical notation. The notation is written in a single system, with each staff containing a line of music. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, such as *al Coda* and *Coda*, and a section marked with the number 6. The notation is complex, with many beamed notes and slurs. The piece ends with a Coda section, indicated by a diamond symbol and the word *Coda*.

Бахар 8 Весна

М. ТАЧМУРАДОВ

Moderato

Расшифровка Б. Кутлимуредова

10

20

30

40



This page of musical notation consists of ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'V' and 'A'. Measure numbers 90, 100, 110, and 120 are enclosed in boxes. The music is written in a single system across the staves.

This page contains ten staves of musical notation, likely for guitar. The notation includes various chords, melodic lines, and technical markings such as accents (^), vibrato (~), and slurs. Measure numbers 130, 140, 150, and 160 are indicated in boxes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various chords and melodic lines. The second staff contains measure 130. The third staff contains measure 140. The fourth staff contains measure 150. The fifth staff contains measure 160. The notation continues on the remaining staves, ending with a double bar line.

Еңім В.Победа

М. ТАЧИМУРАДОВ

Ресшифровка Б.Кутлимурадова

Moderato

10

20

30

poco rit. a tempo

Musical notation on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. There are also performance instructions like "gliss." and "glissv" written above the staves. Measure numbers 40, 50, 60, and 70 are enclosed in boxes above specific measures. The notation is in a single system, with each staff containing multiple measures of music.

Musical score in G major (one sharp). The score consists of ten staves. Measure numbers 80, 100, and 110 are indicated. Performance markings include accents (A), staccato (stacc.), glissando (gliss.), and dynamic markings (v). A tempo change is noted as "rit." (ritardando) followed by "a tempo".

Ашхабадская областная типография, Советская, 20.
Заказ 1752, Тираж 1500.

Всесоюзное издательство «Советский композитор»
будет выпускать в серии
«Народные певцы и музыканты»
не только отдельные брошюры,
но и сборники статей, посвященные
той или иной проблеме
народного исполнительства.
Ближайший выпуск —
«Народные песенницы наших дней» —
включает творческие портреты
Аграфены Оленичевой, Аграфены Глинкиной,
Марии Мордасовой,
а также статьи о женских ансамблях
Кировской и Ульяновской областей.

