

# ИЗ РАБОТ ЛАУРЕАТОВ МЕЖДУНАРОДНОГО КОНКУРСА МОЛОДЫХ УЧЁНЫХ-МУЗЫКОВЕДОВ «МУЗЫКА СТРАН ЕВРАЗИИ В МИРОВОМ КОНТЕКСТЕ»

DOI: <https://doi.org/10.26176/МАЕТАМ.2024.14.1.002>

Бехруз Сайфиддинов  
(1 место в категории «Преподаватели»)

## ПОЛИОСТИНАТНОСТЬ КАК ПРИНЦИП СТРУКТУРИРОВАНИЯ В СИМФОНИЧЕСКИХ ПОЭМАХ ТОЛИБХОНА ШАХИДИ

**Аннотация.** В статье рассматривается влияние оstinатности и полиостинатности на становление таджикской симфонической музыки, связь с народным музыкальным искусством, а также с определенными течениями европейской профессиональной традиции XX века. На примере анализа симфонических поэм известного таджикского композитора Толибхона Шахиди разрабатывается мысль о том, что полиостинатность используется в его творчестве как основополагающий структурный принцип.

**Ключевые слова:** полиостинатность, симфоническая поэма, И. Стравинский, ритмоформула, мелодико-ритмическое оstinато, синхроническое совмещение, чередование, наложение.

В XX веке роль принципа оstinатности в мировом композиторском творчестве как особого организующего начала существенно возросла [5; 6; 14]. Это хорошо известно. Вместе с тем, происходит становление нового профессионального музыкального искусства во многих странах Востока, в том числе и в Таджикистане. Большое влияние оказали новые стилевые тенденции европейских композиторов XX века на молодую национальную академическую музыку [1; 4; 7; 8]. Возникший интерес отечественных композиторов к принципу оstinатности был обусловлен не только влиянием европейской музыкальной культуры, но и тем, что он является одним из основополагающих средств структурирования в таджикской традиционной музыке, в системе восточной монодии. В этом контексте отметим исследование Ф. Ульмасова, в котором разрабатывается положение, что в основе оstinатности находится бинарное соотношение вариативность/остинатность, представленная в различных формах контрастности: разнородной (мелодия/усуль)<sup>1</sup>, однородной (мелодия/бурдон) и смешанной (мелодия/бурдон, усуль). Каждый компонент бинарного соотношения может быть

---

<sup>1</sup> Усуль – ритмоформула ударного инструмента.

представлен многопланово. Данное явление определяется как многоплановая остинатность. Различные формы ее реализации находятся в самой природе национальной музыкальной традиции [12, 53].

Присутствие одновременно европейских и азиатских аспектов остинатности наблюдается во многих восточных культурах, в которых развивается композиторское творчество. Приведем соображения некоторых известных ученых. К примеру, азербайджанский исследователь Г. Махмудова отмечает, что «остинатность как таковая, активно выдвигаясь в качестве одного из приемов развития, более того, формообразующего принципа в музыке композиторов XX века, одновременно является исконным принципом азербайджанской музыки устной традиции» [9, 73; 10]. В этом же контексте можно привести мнение узбекского музыковеда Н. Янов-Яновской: «Мы встречаем замечательное “совпадение”: элементы древней национальной традиции отвечают художественным тенденциям современности» [13, 20]. О сочетании национальных и новоевропейских традиций «как двух взаимосвязанных контекстов казахской музыкальной культуры» пишет У. Джумакова [3, 3]. Об остинатности, в контексте взаимовлияния европейской и восточной музыкальных культур, высказывались также таджикские музыковеды Б. Кабилова, Э. Гейзер, Л. Назарова [1; 7; 8]. Однако полиостионатность как принцип структурирования таджикской симфонической музыки до сих пор остается неисследованной областью отечественного музыковедения. Представленная работа является первой попыткой рассмотреть этот вопрос.

Термин полиостионатность был впервые выдвинут В. Задерацким как обозначение композиционного принципа в полифоническом творчестве Стравинского: «Полиостионатность – это соединение в контрапункте различных остинатно организованных линий и пластов» [5, 113]. Как известно, Стравинский был «подлинным первооткрывателем на пути обновления остинатных форм» [6, 4]. В его музыке особое место занимают разнообразнейшие остинатные техники [14, 247]. А. Соколов считает, что Стравинский еще на заре XX века предопределил «в своем творчестве по существу все самое главное в последующем развитии музыкального искусства» [11, 45]. О влиянии его творчества на становление молодых национальных композиторских школ Востока пишет М. Дрожжина [4, 157]. Это же обстоятельство фиксируют в своих трудах и таджикские музыковеды. К примеру, Л. Назарова считает, что освоение стилистических приемов Стравинского, Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна вкупе с принципом остинатности, коренящимся в народном творчестве, дало неповторимый сплав [8, 9]. Об использовании метода Стравинского в ладово-гармоническом и конструктивном плане в сочинениях молодых авторов писала в свое время Э. Гейзер [1, 81]. В этом же ряду отметим интересное свидетельство таджикского композитора Фируза Бахора о его первом впечатлении от знакомства с музыкой Стравинского: «Когда я впервые услышал его музыку, для меня стало ясно, что "Весна священная", которой я сразу был восхищен, и является той новой музыкой, которой по-настоящему можно служить» [2, 20].

Несомненно также влияние Стравинского на творчество Толибхона Шахиди (1946 г.р.). Будучи одним из самых видных композиторов нашей страны, он, вместе с тем, является ярким представителем современной евразийской музыкальной культуры. Шахиди обращается ко всем академическим жанрам (симфония, опера, балет, оркестровые, камерно-инструментальные, вокальные сочинения и так далее), где полноценно воплощены как многие особенности таджикской традиционной музыки, ее ритмическое, тембровое и интонационное богатство, так и европейские стилевые тенденции XX века. В этом отношении особенно выделились симфонические поэмы «Садо»<sup>2</sup> и «Празднество». В них отчетливо проявилась основополагающая роль принципа полиостионатности как в структурной организации композиции, так и в выражении

---

<sup>2</sup> Садо (по-таджикски) – звук.

художественных идей.

Выделим следующие виды остинатности, которые в совокупности образуют явление полиостинатности и применяются в качестве особого принципа структурирования в симфонических поэмах Шахиди:

- 1) Ритмическое остигато ударных инструментов;
- 2) Мелодико-ритмическое остигато;
- 3) Звуковысотное остигато.

*Ритмическое остигато ударных инструментов* – это повторяющийся ритмический оборот или ритмическая структура в группе ударных инструментов симфонического оркестра, которая соотносится с другими вариативными или остигатными пластами. Оно широко используется в симфонических поэмах Шахиди, является основным опорным компонентом полиостинатных построений. Композитор использует разнообразные ударные инструменты в своих партитурах, они играют большую роль в его творчестве. В симфонической поэме «Празднество» в оркестр включаются также таджикские народные ударные инструменты: дойра, кайрак, нагора. Сочетание инструментов в ансамбле может быть разнообразным. К примеру, дойра может звучать с литаврами, том-том с ксилофоном, литавры с бубном и так далее. Такое соотношение говорит о возможностях их использования в творчестве композитора.

Ритмическое остигато ударных инструментов в своих истоках восходит к усулю – распространенному явлению в восточной традиционной музыке, представляющему собой ритмоформулу ударного инструмента. Использование характерных для народной музыки ритмов (усулей) и наполнение их яркими красками симфонического оркестра – показательный момент в сращивании современных и традиционных средств.

Доминирует ансамблевое совмещение ритмоформул различных ударных инструментов, применяемых либо в контрапункте, либо в унисон. Реже встречается самостоятельное, сольное представление ритмоформулы у одного ударного инструмента. При этом как ансамблевое, так и сольное проведение ритмоформул чаще всего звучат в сочетании с другими пластами оркестровой партитуры, образуя полиостинатную структуру. Кроме того, ансамблевое совмещение ударных инструментов может быть представлено как самостоятельный фактурный пласт без сопряжения с другими партиями оркестра.

Иллюстрацией такого обращения с ударными инструментами может служить вступление в поэме «Празднество». Оно целиком построено на одной ритмической формуле усульного типа (нотный пример №1). Сначала три дойры излагают ритмическую формулу на протяжении 11 тактов, после чего с той же формулой поочередно вступают другие ударные инструменты (бубен, том-том, кайрак и так далее). За счет ансамблевого совмещения нескольких остигатных линий образуется полноценная объемная полиостинатная фактура. Композитор проявляет высокую степень мастерства, создавая сложное сочетание на основе одной ритмической формулы.

Ритмическое остигато в ансамблевом решении при совмещении с другими оркестровыми группами можно показать на примере фрагмента из поэмы «Садо» (нотный пример №2). Здесь присутствует несколько самостоятельных линий у ударных инструментов (литавры, бубен, барабан). Ритм в партии барабанов дополняется триольной фигурацией у литавр, тем самым образуется единая полиостинатная фактура.

Взаимосвязь творчества Шахиди с современными техниками композиции раскрывается в использовании звуковысотных инструментов, таких как фортепиано и челеста, в качестве ударных. Повторяющиеся ритмические фигуры, представленные этими инструментами, можно с некоторыми оговорками отнести к ритмическому виду остигатности. Так, например в крупном разработочном разделе поэмы «Празднество», звучит остигатное построение в партии фортепиано (нотный пример №3). Ритмическая фигурация у фортепиано, в точности повторяясь, звучит на протяжении всей разработки. Изначально остигатный пласт фортепиано появляется в ансамбле с том-томом, но позже к

ним присоединяются ксилофон, челеста, колокола и дойра. В примере прекрасно видно, что все ударные инструменты воспроизводят разные остинатные линии.

Ритмическое остинато проникает во многие пласты оркестровой фактуры. Оно является одним из основных приемов композитора. Разнообразное использование таких ресурсов делает сочинения яркими, выражающими особый национальный колорит. Представленные характерные ритмические фигурации, несомненно, являются свидетельством глубокой взаимосвязи творчества композитора с национальными музыкальными традициями.

*Мелодико-ритмическое остинато* представляет собой повторяющуюся фигуру, которая соотносится с вариативным или остинатным пластом музыкальной ткани. Мелодика композитора в отличие от ритма не настолько ярко представлена в полиостинатных сочетаниях. В основном все построения представляют собой небольшие повторяющиеся мотивные образования<sup>3</sup>. Они могут играть роль тематических построений, выполнять определенную смысловую функцию в драматургии произведения<sup>4</sup>.

Повторность мелодико-ритмической структуры создает основу для формирования тематических построений в произведении. В данном виде остинатности заключен большой потенциал для развития интонационного материала. Вполне обосновано в художественном и структурном контексте использование мелодико-ритмических видов остинато, которые часто несут на себе тематическую функцию, играют большую роль в построении симфонической ткани. К примеру, в поэме «Садо» представлены две темы<sup>5</sup>, каждая из которых имеет определенное мелодико-ритмическое построение. В образном плане они контрастны по отношению друг к другу, хоть и представляют один вид остинатности.

Главная тема поэмы «Садо» (нотный пример №4) – двухтактная мелодико-ритмическая структура, которая воспроизводится сначала у литавр, затем, постоянно повторяясь, динамически усиливается за счет струнной группы оркестра и других остинатных линий ударных, а также духовых инструментов.

Вторая тема поэмы «Садо» также является иллюстрацией рассматриваемого вида остинатности. Мелодическая составляющая включает в себя мотив из двух тонов в полутоновом соотношении (нотный пример №5). Тема реализована у всех инструментов группы деревянных духовых, однако в партии кларнетов наиболее ярко показана ее ритмическая и мелодическая выразительность. Форшлагги у флейты-пикколо подчеркивают изменение тона, добавляя диссонантность, которая обогащает звучание темы.

В поэме «Садо» в процессе изложения второй темы на нее в качестве элемента разработки накладывается ее производная, представляющая более развернутую мелодико-ритмическую структуру. Воспроизводится этот вариант темы двумя валторнами, контрапунктирующими как между собой, так и тематическому пласти в звучании деревянных духовых, которые присутствуют на протяжении всего полиостинатного построения (нотный пример №7).

Не всегда мелодико-ритмическое остинато несет в себе явную тематическую функцию. Значение данного вида остинатности проявляется также в объединении фактуры, усилении взаимосвязи между различными ее пластами. Например, в

---

<sup>3</sup> Отметим, что использование небольшого мотива в качестве структурной единицы остинатного построения являлось одним из важнейших приемов в творчестве Стравинского [5, 257].

<sup>4</sup> Задерацкий определяет в творчестве Стравинского тематическое остинато в контексте драматургии произведения и нетематическое в качестве фоновых контрапунктов и фактурно-наполняющих элементов [5, 114].

<sup>5</sup> Симфонические поэмы Шахиди имеют некоторые черты сонатности. В них присутствуют две основные темы, играющие важнейшую роль в драматургии.

завершающем кульминационном разделе поэмы «Садо» (нотный пример №8) повторяющаяся последовательность тонов *a-e* у тубы, фагота, бас-кларнета, контрабаса и литавр создает непрерывный оstinатный пласт, на фоне которого звучит мелодия кульминационного построения. В данном примере показана лишь группа струнных, но в разделе задействован весь оркестр. Композитор использует мелодико-ритмическое оstinато как основу оркестровой фактуры.

В поэме «Празднество» рассматриваемый вид оstinатности используется реже. В качестве примера может служить интонационный оборот, напоминающий звучание народного инструмента карная (нотный пример №6). Композитор достигает этой имитации при помощи оstinатных линий в партиях валторн, труб и тромбонов. Это мелодико-ритмическое построение является носителем одного из ведущих художественных образов поэмы.

*Звуковысотное оstinато* – это распространенный прием у композитора, когда тон или интервал протягиваются или прерывно исполняются длительное время. В основном используются главные устои лада. В народной и профессиональной европейской музыке известны такие разновидности как бурдон и органнй пункт.

В отличие от ритмического и мелодико-ритмического видов оstinатности, этот вид не является тематическим. В народной музыке он используется для создания ладовой опоры вариативного пласта. В творчестве Шахиди может позиционироваться в двух ролях: как фактурно наполняющий элемент, оркестровая педаль, функция которой в объединении фактуры и усилении взаимосвязи между различными пластами, или как основной ладовый (бурдонный) тон, когда на его основе развивается вариативный пласт или другие оstinатные построения.

Композитор разнообразно использует этот прием в своих симфонических сочинениях, что говорит о близости к народным истокам и традициям. Так, например, в среднем разделе поэмы «Садо», на фоне ритмического оstinато у барабанов, бубна и литавр, звучит басовый кларнет, тянущий тон *a* (нотный пример №2). При этом протянутый тон не звучит непрерывно, а с регулярностью берется вновь на сильную долю с акцентом. Этот структурный прием можно отнести к проявлению национальной особенности, распространенной в народном инструментальном творчестве. Ульмасов определил его как *прерывный бурдон* [12, 156]. Звуковысотное оstinато в партии бас-кларнета, тесно связано с ритмическими фигурациями у литавр, барабана и бубна, в соотношении с которыми образуется полиостинатная фактура.

В композиции поэмы имеется раздел, в котором проявляется вариативно-остинатный принцип народного музицирования (нотный пример №9). Используется тянущая квинта *c-g* у виолончелей и контрабасов на фоне которой разворачивается спокойная плавная мелодия. Тут мы можем говорить о бурдонно реализованном оstinато, функция которого – гармоническая опора оркестровой фактуры. Мелодия строится на опевании опорного тона, что также подчеркивает ее народный колорит.

В разработке поэмы «Празднество», которая подготавливает кульминацию, звуковысотная оstinатная линия воспроизводится группой деревянных духовых и струнных в верхних регистрах (нотный пример №3). Мелодия здесь как бы застывает на одном тоне *d*, который почти непрерывно звучит в соотношении с ранее описанным ритмическим построением у фортепиано и ударных. Композитор использует данный структурный ресурс как в нижних, средних, так и в верхних регистрах.

Выделив наиболее яркие проявления оstinатных форм в симфонических поэмах «Садо» и «Празднество», важно теперь определить виды их соотношений. Они могут иметь разные временные координаты. Выделим следующие соотношения. Одновременное, разновременное соотношение или чередование а также смешанное, когда собирается и формируется в вертикальном срезе полиостинатная структура путем последовательного наложения разных линий. Отметим также, что чередование как особый прием структурирования был выявлен Задерацким в творчестве Стравинского:

«Полиостинатность это также и чередование различных (порой интонационно весьма контрастных) остинатных периодов в процессе развертывания линий и формы в целом» [5, 113.

*Одновременное совмещение* остинатных пластов представляет собой такую форму взаимодействия, при которой линии совместно начинают и завершают построение.

Композитор находит путь к применению данного вида совмещения в разработке поэмы «Празднество» (нотный пример №3). В примере показана лишь кульминационная часть раздела, так как возможность наиболее информативной иллюстрации ограничена его большим размером. Свое начало данный раздел берет с совмещения линий у фортепиано и том-тома и лишь при дальнейшем развитии накладываются другие структуры, которые отражены в нотном примере. Критерий синхронности тут соблюден, фортепиано и том-том начинают и заканчивают свои построения вместе.

Вышеприведенный пример может служить иллюстрацией того, что разные структуры могут накладываться друг на друга и существовать в одновременности. В примере, один полиостинатный пласт (фортепиано – том-том) звучит синхронно, в то время как на него в дальнейшем накладываются другие пласты ударных, струнных и духовых инструментов. Таким образом, задействуются несколько типов структурной организации фактуры – синхроническое совмещение и наложение.

*Чередование* – это косвенная форма контрапунктирования остинатных пластов, при которой они соотносятся друг с другом по горизонтали, в процессе развертывания формы. Данная форма контрапунктирования позволяет нам считать проявлением полиостинатности даже те разделы произведения, где остинатные пласты не звучат в одновременности. Это можно объяснить усилением горизонтальных связей. Если рассмотреть явление чередования шире, в рамках архитектоники формы, можно сказать, что сами типы совмещений могут чередоваться друг с другом, если рассматривать все сочинение или крупный его раздел как единый полиостинатный комплекс. Таким образом, чередование как способ организации остинатных линий во времени действует на более глобальном уровне формы.

Приведем показательный пример чередования. В поэме «Празднество», после того как проходит кульминация первой темы, воспроизводится мелодико-ритмический пласт у медных духовых (нотный пример №6). Когда он заканчивается, вступает ритмическое построение у ксилофона при поддержке двух глиссандирующих диссонантных аккордов у струнных, после чего вновь возвращается мелодико-ритмический компонент фактуры. В чередовании разнохарактерных структур обнаруживается их взаимосвязь. В этом проявляется важная функция чередования в создании цельности формы, глобальной структурной организации разделов.

*Наложение* как принцип совмещения остинатных линий в единую фактуру является наиболее важным в симфонических поэмах Шахиди. Это распространенная форма взаимодействия, при которой одна из линий начинает звучать на любом отрезке предыдущего построения, как бы «накладываться» на него. При этом наложение может быть двух видов: проходящее и собирательное.

*Проходящее наложение* представляет собой временную форму совмещения остинатных пластов. Пока звучит один пласт, второй может возникнуть в контрапункте и либо звучать какое-то время, либо полностью заменить собой первый пласт. Иначе говоря, этот подвид можно охарактеризовать как дрейф соответствующих пластов. Данный вид временного структурирования в основном несет в себе разработочную функцию.

*Собирательное наложение* действует иначе. Пласты, следуя очередности и накладываясь друг на друга, собираются в единую фактуру. Функция данного вида наложения в усилении динамики и нагнетании экспрессии – подготовка к кульминационным моментам. Основными критериями данного вида является постепенное накопление и одномоментное завершение всех пластов, их интонационных построений.

Композитор в своих симфонических поэмах использует собирательное наложение

во вступительных и экспозиционных разделах, а проходящее наложение в разработочных построениях. Вступление к поэме «Празднество» является иллюстрацией собирательного наложения (нотный пример №1). Здесь остинатные пласты накапливаются и образуют сложную полиостинатную фактуру.

Иллюстрацией также может служить первая тема поэмы «Садо» (нотный пример №4), где мелодико-ритмический пласт излагается сначала у литавр, затем путем наложения начинают появляться другие линии у струнных, духовых и ударных групп, увеличивающие объем фактуры, движущие общее развитие к кульминации. В примере показана средняя часть раздела.

Еще одним интересным примером может служить отмеченный выше разработочный раздел поэмы «Празднество» (нотный пример №3), где в уже описанном выше ансамблевом совмещении звучат фортепиано и том-том. Затем к ним путем наложения собирательного вида прибавляются челеста, ксилофон и звуковысотное остинато, выраженное в протяжном тоне у струнных и деревянных духовых, что подводит к основной кульминации произведения.

Примером проходящего наложения может служить мелодико-ритмическое построение, имитирующее звучание народных инструментов карнаев, но уже в завершающем разделе поэмы «Празднество». Здесь оно вступает на фоне ансамблевого ритмического остинато и затем завершается, в то время как ритмический пласт продолжает звучание.

Проходящим наложением можно считать раздел, где проводится вторая тема поэмы «Садо». Здесь после мелодико-ритмического построения у деревянных духовых идет наложение на него валторн, в партии которых звучит более развернутый вариант первоначальной темы. Данный вариант в последующем развитии заменяет исходное тематическое построение у деревянных духовых.

Таким образом, на основе вышеизложенного анализа симфонических поэм Шахиди были выявлены и обозначены структурные возможности принципа полиостинатности, а также показана его ключевая роль в структурировании композиции. Выявлены три основные формы: синхронное совмещение, наложение, чередование. Описаны виды совмещения остинатных линий.

На наш взгляд, в связи с универсальностью рассматриваемых принципов структурирования, приведенная в статье классификация может быть применена как в отношении всего симфонического творчества Шахиди, так и в отношении произведений других таджикских композиторов. Классификация их временной разработки, определение составных частей позволит глубже понять роль такого сложного и многообразного явления, как полиостинатность.

На основе анализа партитур симфонических поэм было показано, что полиостинатность играет в них существенную конструктивную роль как организующий фактор. В этом контексте использование рассматриваемого принципа структурирования композиции свидетельствует об определенной связи симфонической музыки композитора с европейскими стилевыми тенденциями XX столетия. Представляется, что изучение творчества таджикских композиторов в контексте европейских инновационных музыкальных систем является перспективным исследовательским направлением.

### Литература

1. Гейзер Э. Инструментальная музыка композиторов Таджикистана (Традиции и современность). – Душанбе: Дониш, 1986. – 166 с.
2. Гейзер Э., Бахор Ф. Композитор – профессия замечательная! – СПб: Алетей, 2012. - 128 с.
3. Джумакова У. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов // Проблемы истории, смысла и ценности. – Астана: Фолиант, 2003. – 232 с.

4. Дрожжина М. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века. – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. М.И.Глинки, 2004. – 280 с.
5. Задерацкий В. В. Полифоническое мышление И. Стравинского: Исследование. – М.: Музыка, 1980. – 287 с.
6. Заднепровская Г. В. Новое претворение принципа оstinatности в музыке XX века: На примере творчества композиторов бывшего СССР в 60-80-е годы. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – М., 1999. – 200 с.
7. Кабилова Б. История композиторского творчества в Таджикистане. – Душанбе: Дониш, 2008. – 154 с.
8. Назарова Л. Таджикская симфоническая музыка. – Душанбе: Дониш. 1986. – 160 с.
9. Махмудова Г. Р. Генезис и эволюция оstinatности в азербайджанской музыке. Монография. – Баку: Нурлан, 2006, – 434 с.
10. Махмудова Г. О некоторых видах оstinatности в азербайджанском Зербимугаме // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. №1, 2020. – С.77-85
11. Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века. – М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. – 231 с.
12. Ульмасов Ф. А. Многомерность восточной монодии в контексте сольного вокально-инструментального музицирования: на материале таджикской и узбекской традиционной музыки. – Душанбе: Истъедод, 2017. – 320 с.
13. Янов-Яновская Н. С. Узбекская симфоническая музыка. – Ташкент: Гафур Гулям, 1979. – 220 с.
14. Ярустовский Б. Игорь Стравинский. – Л.: Музыка, 1982. – 264 с.

Bekhruz Sayfiddinov

### **Polyostinacy as a principle of structuring in Tolibkhon Shakhidi's symphonic poems**

**Abstract.** The article examines the influence of ostinato and polyostinato on the formation of Tajik symphonic music, the connection with folk musical art, with certain trends in the European professional tradition of the twentieth century. Based on the example of the analysis of symphonic poems by the famous Tajik composer Tolibkhon Shakhidi, the idea is developed that polyostinacy is used in his work as a fundamental structural principle.

**Keywords:** polyostinato, symphonic poem, I. Stravinsky, rhythm formula, melodic-rhythmic ostinato, synchronic combination, alternation, superposition.

*Сведения об авторе:*

*Сайфиддинов Бехруз Джамолиддинович – заведующий кафедрой специального фортепиано Таджикской национальной консерватории имени Т. Сатторова*

*e-mail: [Behruzsayfiddinov00@gmail.com](mailto:Behruzsayfiddinov00@gmail.com)*

*Information about the author:*

*Sayfiddinov Bekhruz Jamoliddinovich – head of the department of special piano at the T. Sattorov Tajik National Conservatory*

*e-mail: [Behruzsayfiddinov00@gmail.com](mailto:Behruzsayfiddinov00@gmail.com)*



# Пример №1. Фрагмент из поэмы «Празднество»

**Allegro**

3 Daira  $\text{ff}$

3 Daira **1**

T-no *solo*  $\text{ff}$

3 Daira **2**

T-no *solo*

Tom-tom  $\text{ff}$

Kairak *solo*  $\text{ff}$

3 Daira

T-no

Tom-tom

Kairak

3 Daira **3**

T-no

Tom-tom

Kairak *solo*

Naccheroni  $\text{ff}$

## Пример №2. Фрагмент из поэмы «Садо»

The image displays two systems of a musical score for a percussion ensemble. Each system includes four staves: Cl. basso (Bass Clarinet), Timp. (Timpani), T-rino (Tom-toms), and Cassa (Cymbals).

**System 1:**

- Cl. basso:** Treble clef, playing a melodic line with slurs and accents.
- Timp.:** Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes in groups of three (trios). Dynamics range from *p* (piano) to *mf* (mezzo-forte).
- T-rino:** Two staves, playing a pattern of quarter notes with slurs.
- Cassa:** Two staves, playing a pattern of quarter notes with slurs.

**System 2:**

- Cl. basso:** Treble clef, playing a melodic line with slurs and accents.
- Timp.:** Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes in groups of three (trios). Dynamics range from *p* (piano) to *mf* (mezzo-forte).
- T-rino:** Two staves, playing a pattern of quarter notes with slurs.
- Cassa:** Two staves, playing a pattern of quarter notes with slurs.

### Пример №3. Фрагмент из поэмы «Празднество»

This musical score is for a symphony orchestra and a percussion ensemble. The instruments are arranged as follows:

- Woodwinds:** Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in G (C. ingl.), Clarinet in Bb (Cl.), Bassoon (Fag.).
- Brass:** Horns in F (Horns in F), Trumpet in Bb (Tr-be), Trombone in Bb (Tr-ni), Tuba.
- Strings:** Violins (Violini), Violas (Violenze), Cellos (Cello), Double Basses (Bassi).
- Percussion:** Tom-tom, Snare Drum (Sill.), Cymbals (C-ne), and Congas (Cel.).

The score is written in a common time signature (C) and features a variety of musical notations, including dynamics such as *cresc.*, *f*, and *mf*, and articulation marks like accents and slurs. The woodwinds and strings play sustained melodic lines, while the brass and percussion provide rhythmic support and texture.

### Пример №4. Фрагмент из поэмы «Садо»

Musical score for Example 4, featuring percussion and string instruments. The score is written for six parts: Timp., T-rino, Tom-toms, Cassa, Tam-tam, and C-ne. The percussion parts are in bass clef, while the string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass) are in treble clef. The Violin II part includes a *pizz.* marking. The score consists of six measures of music.

### Пример №5. Фрагмент из поэмы «Садо»

Musical score for Example 5, featuring woodwind instruments. The score is written for five parts: Picc., Fl., Ob., C. ingl., and Cl. The woodwind parts are in treble clef. The Picc. part features a complex melodic line with many slurs and accents. The Fl., Ob., and Cl. parts have simpler, more rhythmic lines. The C. ingl. part is mostly silent. The score consists of six measures of music.

Пример №6. Фрагмент из поэмы «Празднество»

The musical score is divided into three systems, each separated by a double bar line. The first system (measures 1-6) features four horns (4 Cor.) and three trumpets (3 Tr-be) playing a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a forte (*ff*) dynamic. The second system (measures 7-12) shows the woodwinds (3 Tr-ni) and strings (Archi) with a complex texture of glissandos and sustained notes. The third system (measures 13-18) reintroduces the brass instruments, with the horns and trumpets playing a similar rhythmic pattern as in the first system, marked with *ff*. The woodwinds (3 Tr-ni) and strings (Archi) continue their complex texture. The percussion (Timp.) and snare (Sil.) parts are also visible, with the snare playing a rhythmic pattern of eighth notes.

Пример №7. Фрагмент из поэмы «Садо»

Two staves of music for Cor (Cornet). The top staff is labeled 'Cor.' and the bottom staff is also labeled 'Cor.'. The music is in 3/4 time and features a complex melodic line with many accidentals. Dynamics markings include *sf*, *sp*, and *sf*. A double bar line is present between the two staves.

Пример №8. Фрагмент из поэмы «Садо»

Five staves of music for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in 3/4 time. The Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello parts feature a melodic line with triplets and a *ff* dynamic marking. The Contrabass part features a bass line with triplets. The Violoncello part has a *ff* dynamic marking.

Пример №9. Фрагмент из поэмы «Садо»

Five staves of music for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in 3/4 time. The Violin I part features a melodic line with a *ff* dynamic marking. The Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass parts feature a bass line with triplets and a *ff* dynamic marking.