

УДК 78.03

**Преемственность музыкальных традиций
Бадахшана: история и современность (на примере
творчества композитора З. Миршакар)**

Саодатова Парасту Юсуфовна

Аспирант,
кафедра культурологии и международного культурного сотрудничества,
Московский государственный институт культуры,
141406, Российская Федерация, Химки, ул. Библиотечная, 7;
e-mail: lastochkas88@mail.ru

Аннотация

В статье исследуются особенности развития музыкальной культуры Бадахшана в контексте сохранения и современного творческого переосмысления ее традиционной основы. Рассматриваются музыкальные жанры и стили бадахшанского народа, а также особенности их метроритма. Делается попытка проследить процесс сохранения музыкальных традиций на примере фортепианной музыки таджикского композитора Заррины Мирсаидовны Миршакар. В миниатюрах анализируются и выявляются характерные черты традиционной музыки и новых фортепианных приемов. На основе этого автором делается вывод о том, что, несмотря на сегодняшнюю глобализацию, музыкальные традиции бадахшанского народа не только сохранились, но и являются фундаментом для композиторской школы, что можно рассматривать в качестве одного из важнейших факторов для формирования живой музыкальной культуры.

Для цитирования в научных исследованиях

Саодатова П.Ю. Преемственность музыкальных традиций Бадахшана: история и современность (на примере творчества композитора З. Миршакар) // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 3А. С. 46-52.

Ключевые слова

Традиция, музыкальная культура, наследование, бадахшанские традиции, преемственность, фортепианная музыка, З. Миршакар.

Введение

Начиная с 1930-х гг. музыкальная культура таджикского народа, в частности композиторское творчество, находилась в условиях перемен образовательных ориентиров, а также художественных и творческих тенденций. Вследствие этого естественным образом происходили дальнейшее формирование композиторской школы и интеграция в международное музыкальное культурное пространство. Таким образом, этот своего рода фундаментальный культурный ресурс, который содержал в себе весь накопленный опыт, музыкальные традиции, художественные ценности, находился в непрерывном поступательном движении. Толчком для этого послужили обмен опытом, профессиональное музыкальное образование, активная творческая деятельность. Изучение музыкальных традиций в творчестве таджикских композиторов, в котором отражаются самобытность таджикского народа, его жизненные устои, является актуальной задачей.

Основная часть

В одном из своих определений традиция, в том числе и музыкальная, описывается как культурная ценность, которая передается от поколения к поколению и возрождается в обществе того или иного народа. Передаются и воспроизводятся устои и стандарты образов действий, версии наследования духовных знаний; таким образом, для каждого народа существуют свои традиции, сформированные в ходе конкретного социокультурного развития [Галиахметова, 2017, 16].

Музыкальные традиции Бадахшана (Памир) отличаются богатством, разнообразием жанров и стилей; в их круг входят инструментальные и вокальные произведения устной передачи [Музыкальные культуры народов..., 1973, 144].

Эпический жанр занимает значительное место и показывает все аспекты жизни народа Бадахшана. Художественная сторона этих произведений обладает разнообразием, в них можно встретить героические, траурные, хвалебные и элегические сказания. Характерными чертами являются строгость и выдержанность повествования, «самоуглубленность высказывания», в содержании проявляются философские размышления о добре и зле, радости и горе. Речитатив здесь напевный, мелодия неторопливая, содержит малообъемные интервалы, что типично для памирского музыкального фольклора [Кароматов, Нурджанов, 2010, кн. 1, 3].

В лирическом жанре это песни «Даргилик», «Даргильмодик», «Булбулик». Мелодика скорбная, речитативного склада, повторяется и опеается один и тот же звук, за счет чего передается состояние безысходной печали. Что касается интонационной и ладовой структур, то здесь используется малый диапазон, что типично для музыки данного региона. В отношении метроритмической структуры преобладает свободная ритмическая пульсация, нет точного метра, что является характерной чертой памирской музыки. Стоит отметить, что данные жанры являются фундаментом песенного репертуара женщин в Бадахшане [Музыкальная литература Таджикистана, 1991, ч. 1, 17].

Традиционная культура свадебного действия памирцев является одним из самых колоритных и эффектных обрядов семейно-бытового цикла. Песни циклического строения начинаются сольно в сопровождении струнно-щипковых инструментов без дойры. Изначально в тексте используется стихотворная форма мухаммас (пятистрочная строфа), затем она меняется на форму с четырехстрочной строфой. Таким образом мелодическая линия приобретает метричность, и вступает дойра. К солирующему певцу присоединяются «кошукгу» или «фурувардгу». Во время исполнения солист постепенно переходит на трехстрочную,

двухстрочную и, наконец, однострочную строфы, вследствие чего музыка становится оживленной и танцевальной. Эта часть циклического произведения исполняется темпераментно и взволнованно [Нурджанов, Кабилова, 2014, кн. 4, 18]. Здесь также стоит отметить бадахшанский ударный инструмент – дафф, который сопровождает практически все музыкальные обряды. Именно он задает своеобразные бадахшанские ритмы, также особенность его звучания (в отличие от дойры, у даффа звук более объемный и протяженный) характеризует самобытность бадахшанского народа.

Значимое место в музыке семейного обряда занимают песни цикла «Лалаик» (колыбельная). В них присутствуют основные характерные черты традиционной бадахшанской музыки: протяжные распевы, размеренное мелодическое движение и большое количество микроинтервалов (диапазон составляет малую терцию), опевающих основной тон. «Лалаик» используется не только для убаюкивания ребенка, но также является жанром традиционной музыки, который исполняется профессиональными музыкантами и певцами. Эта черта бадахшанского «Лалаик» значительно отделяет его от других обрядовых циклов и песен [Музыкальная жизнь Таджикистана..., 2011, 23].

На Памире музыка, танцы и песни похоронных обрядов также имеют важную значимость. Похоронный женский танец «Пойамал» (что в переводе означает «танец ногами») исполнялся, когда умирал молодой человек, во время процесса, когда покойника провожали в последний путь. Танец исполнялся самыми близкими родственницами умершего; снимая платки и распуская волосы, в сопровождении национального инструмента «рубаб» или «баландзиком» и даффа они танцевали босиком. Этот жанр традиционной музыки Бадахшана в своеобразном выражении не имеет больше таких аналогов в стране [Кароматов, Нурджанов, Кабилова, 2010, кн. 3, 253-261].

Процесс сохранения музыкальных традиций можно проследить в творчестве композитора Заррины Миршакар на примере ее фортепианных миниатюр.

Многие композиторы Таджикистана, в том числе З. Миршакар, получили прекрасное образование, которое подразумевает умение сочинять музыку в различных жанрах и для самых разных инструментов. Несмотря на то, что многие из написанных ими сочинений принадлежат к жанрам, относящимся к крупной форме, можно уверенно говорить о пристрастии к жанрам, относящимся к малой форме. Именно в жанре миниатюры многие из них видят возможность совместить приемы современных композиторских техник с тем, что хранится в их генетической памяти, т. е. с тем, что принадлежит народным музыкальным традициям [Композиторы и музыковеды Таджикистана, 2010, 106-108].

З. Миршакар удалось разнообразно и достаточно органично воплощать свои художественные идеи. В ее миниатюрах обнаруживается сочетание традиционных и новаторских приемов, связанных с областью избираемых ею жанров и средств музыкальной выразительности. Особого разнообразия З. Миршакар добивается в претворении национального в его самых разных качествах, причем в каждом произведении она делает это различными способами [Низами, 2014, 97].

Пользуясь разнообразными возможностями игры на фортепиано, определенной штриховой техникой, своеобразной ритмической артикуляцией, З. Миршакар фактически каждый раз пытается передать колорит исполнения на национальных ударных инструментах с присущими им ритмами, штрихами, специальными звуковыми эффектами. Она пользуется различными приемами динамизации образов, сопоставления контрастов, реализует свои философские представления об устройстве мире. По сути, вся концепция ее творчества выстроена на сопоставлении контрастов: большого и малого, сугубо личного и общественного, индивидуального и всеобщего. Таким путем композитор выражает свое видение жизни, бытия,

когда каждый из нас, живя своей собственной жизнью, образует жизнь и бытие планеты в целом. Каждый, делая лишь что-то свое, для себя, на самом деле вносит изменения в общее, влияет на ход событий всего, что существует вокруг него. Своеобразная тема философии является сквозной для всего творчества композитора.

3. Миршакар редко использует прямые цитаты в своих произведениях. В основном это интонации, ритм и стилизация под некоторые жанры бадахшанского традиционного музыкального наследия [Галиахметова, 2013, 72]. В качестве анализа сопоставления музыкальных традиций и использования новых форм выбраны два байта из цикла «Двадцать четыре байта»¹ памяти Э.А. Хагагортяна, а также миниатюра «Посвящение Тревору Мартину». Данный выбор обусловлен тем, что именно в этих произведениях отчетливо прослеживается преемственность музыкальных традиций горного Бадахшана.

Байт № 7 из цикла «Двадцать четыре байта» является одной из ярких миниатюр З. Миршакар, сочиненной в начале 2000-х гг. Это произведение представляет собой попытку изображения определенной атмосферы, пространственности, абстракции. При личной беседе автор пояснила, что это произведение – своего рода «застывшая» картина суровой, весьма скромной, но в то же время невероятно чистой и полной очарования жизни далеких высокогорных районов родного Таджикистана. Мелодическая линия построена на интонациях популярной народной памирской мелодии, «подслушанной» автором в родном Памирском крае.

Начинается байт с весьма длительного вступления, которое строится на остином повторении однотактового мотива партии левой руки. С одной стороны, неоднократное повторение этого мотива дает слушателю возможность привыкнуть к этой интонации, эмоционально успокоиться, с другой – этот прием концентрирует внимание и держит слушателя в напряжении, связанном с ожиданием вступления основной темы. В некоторых случаях в сочетании со звуками в левой руке возникает невероятно красочно звучащая трезвучная вертикаль, строящаяся по секундам. Такая традиция применения длительного вступления с целью «подготовки» слушателя к восприятию основного содержания музыкального текста весьма характерна для инструментальных циклов «фалаки», в особенности в репертуаре исполнителей на бадахшанском рубабе.

Основной темы, или главной узнаваемой мелодии, как таковой в этом произведении нет, поскольку это, как уже было сказано ранее, попытка отразить определенное состояние и поэтому практически невозможно определить ее четкое начало. Но, судя по незначительной смене фактуры и относительно учатившемуся движению, тема появляется лишь в середине произведения и не имеет четко обозначенных границ.

Со слов автора можно понять, что она использовала интонации пастушьих наигрышей, которые распространены в горном Бадахшане. Обычно такие наигрыши исполняются на народном духовом инструменте «най» (в Бадахшане чаще называется «тутак»). Это протяжные душевные мелодии, отражающие особенности музыкального мышления населения горного края, взывание к небесам, к солнцу. Монотонные, много раз повторяющиеся интонации, медленный темп, минорная окраска, интонации плача – все эти элементы роднят это произведение с древнейшими музыкальными традициями горных таджиков, когда человек, взывая к небесам, молился и выражал все свои обиды. Такие интонации плача присущи традиционному жанру таджиков – фалак, для которого характерны определенные образы, связанные с мировоззрением горных таджиков. Здесь можно отметить, что в характере

¹ Байт (в поэзии Востока) – стихотворная форма, двустипшие.

мелодических попевок, в интонационных особенностях музыки Бадахшана самым естественным образом проявляются и суровая природа края, и тот факт, что в течение многих столетий культура горного Бадахшана формировалась и развивалась в определенных условиях изоляции от внешнего мира.

Заключительный раздел этой пьесы строится на материале первоначального. И постепенно динамика и движение байта сводятся на нет, что вызывает у слушателя ассоциацию звука, растворяющегося на бескрайнем пространстве чистого воздуха высоко в горах.

Байт № 11 является одной из колоритных миниатюр всего цикла. Начинается он с повторяющихся нисходящих интонаций в мелодии, которые создают впечатление раздумья. Партия левой руки вступает без основной ритмической доли и не дает точного метроритма. После небольшой появляется сильная доля, определяя вальсообразный ритмический рисунок. В ней также присутствуют малые интервалы (в основном большая секунда), характерные и в творчестве З. Миршакар, и в традиционной музыке Бадахшана. В мелодии начальные нисходящие интонации сокращаются в длительности, за счет чего повторения увеличиваются. В личной беседе композитор уточнила, что таким путем как бы создается картина «кружения в танце», что имеет непосредственное отношение к известным приемам танца «Самоъ», или кружения дервишей, характерных для танцев суфийского ордена «Мавлавия». Как известно, основатель этого ордена Мавлоно Джалолиддин Балхи, который известен и как Руми, был родом из южных районов Таджикистана. Все произведение строится на этом материале без каких-либо модификаций.

Миниатюра «Посвящение Тревору Мартину»² построена по принципу контраста. Весь первый раздел представляет собой своеобразную имитацию традиционного ударного инструмента – дафф. Традиция исполнения на этом ударном инструменте среди населения горного Бадахшана имеет весьма сакральный характер. Анализ обзора музыковедческой литературы показывает, что нигде на территории Средней Азии не встречается такая традиция коллективного способа исполнения на инструменте дафф или, точнее, такой слаженный ансамбль, который состоит из нескольких, причем разных по размеру и звучанию ударных инструментов дафф. Один из крупнейших исследователей истории таджикской музыки А.Н. Низамов (Низами) по этому вопросу отмечает, что одним из древнейших и сохранившихся вплоть до нашего времени традиций музыкального быта памирцев является коллективная форма игры на инструменте дафф. Такая традиция как обычно очень часто встречается во время свадебного шествия, а также при исполнении других семейных обрядов (рождение ребенка). Автор приводит точные названия всех инструментов из состава данного уникального ансамбля, такие как Гардонак, Пиродаф, Зебодаф и др. [Низами, 2014].

Композитор использует здесь метроритм в размере 5/8, который все время меняется (4/8, 2/8, 6/8, 5/8, 3/8), что характерно для циклических песен свадебного обряда. Кластеры, сопровождающие данный раздел, ассоциируются со звучанием ситара (традиционный бадахшанский струнно-щипковый инструмент), для которого характерны такого рода интервалы. Таким образом создается ощущение постепенного оживления и ускорения. Второй раздел звучит в сдержанном темпе и в тихой динамике. В линии баса композитор использует оstinatное движение. Эта музыкально-композиционная техника уходит своими корнями в эпоху Возрождения, также черты постоянного повтора присутствуют в традиционной музыке Бадахшана и в целом ей свойственны. В верхнем голосе определенной мелодии пока не

² Со слов автора Тревор Мартин является близким другом семьи.

прослеживается, звучат отдельные синкопируемые звуки в микроинтервалах (большая секунда), тем самым создавая медленные удары даффа. Далее на постоянно повторяющийся бас и имитацию ударов даффа накладывается своеобразная мелодия с использованием большого количества пауз. Она содержит частое повторение одного звука в разных регистрах, тем самым создается некое философское размышление, что свойственно творчеству З. Миршакар в целом. Вместе с тем короткие мелодические интонации, повтор которых звучит на регистр выше с пометкой композитора «*echo*», характеризуют образ традиционных мелодий, исполняющихся на «най»-е в горах. В этом контексте второго раздела в мелодической линии появляются напоминания ритмического рисунка даффа из первого раздела. Вследствие этого начинается постепенное ускорение, последние такты повторяют начальную ударно-ритмическую тему первого раздела сначала в нижнем регистре, затем в основном. Происходит возврат к первоначальному состоянию, ускорение отражает танцевальный характер циклических песен свадебного обряда. Последний кластер, свойственный музыке бадахшанцев, звучит на максимальной динамике, тем самым показывая последний удар даффа, т. е. заключение танца.

Заключение

Исходя из проведенного анализа, можно утверждать, что сохранение музыкального наследия происходит за счет закона преемственности. Несмотря на классическое, европейское музыкальное образование, современные композиторы Таджикистана не утратили собственную культуру, свои традиции и смело используют их в своих произведениях. Таким образом, наследие не только сохраняется, но и творчески развивается.

Библиография

1. Галияхметова А.Ю. Музыкальная культура Таджикистана. М.: Весь Мир, 2017. 226 с.
2. Галияхметова А.Ю. Национальные особенности ритмики в скрипичных миниатюрах современных композиторов Таджикистана. М., 2013. 272 с.
3. Кароматов Ф.М., Нурджанов Н.Х. Музыкальное искусство Памира. Бишкек, 2010. Кн. 1. 184 с.
4. Кароматов Ф.М., Нурджанов Н.Х., Кабилова Б.Т. Музыкальное искусство Памира. Бишкек, 2010. Кн. 3. 616 с.
5. Композиторы и музыковеды Таджикистана. Душанбе, 2010. 312 с.
6. Музыкальная жизнь Таджикистана (1968-1978 гг.). Душанбе, 2011. 191 с.
7. Музыкальная литература Таджикистана. Душанбе: Ирфон, 1991. Ч. 1. 135 с.
8. Музыкальные культуры народов: традиции и современность. М.: Советский композитор, 1973. 374 с.
9. Низами А.Н. История таджикской музыки. Душанбе, 2014. 301 с.
10. Нурджанов Н.Х., Кабилова Б.Т. Музыкальное искусство Памира. Бишкек, 2014. Кн. 4. 397 с.

The continuity of Badakhshan musical traditions: history and modernity (a case study of creative works by the composer Z. Mirshakar)

Parastu Yu. Saodatova

Postgraduate,
Department of cultural studies and international cultural cooperation,
Moscow State Institute of Culture,
141406, 7 Bibliotechnaya st., Khimki, Russian Federation;
e-mail: lastochkas88@mail.ru

Abstract

The article aims to examine the features of the development of the musical culture of Badakhshan in the context of preservation and modern creative rethinking of its traditional basis. It explores musical genres and styles of the Badakhshan people. The author of the article makes an attempt to trace the process of preserving musical traditions, using the piano music of the Tajik composer Z. Mirshakar as an example. The article analyses and identifies the characteristic features of traditional music and new piano techniques in the miniatures. Having analysed these features, the author points out that, despite today's globalisation, the musical traditions of the Badakhshan people not only managed to survive, but also are viewed as a basis for the composer's school, which can be considered to be one of the most important factors in the formation of a lively musical culture. The author concludes that the musical heritage of the Badakhshan people is being preserved due to the law of continuity. In spite of the classical, European musical education, the contemporary composers of Tajikistan have not lost their own culture, their traditions and boldly use them in their works. Thus, the heritage is not only being preserved, but also being creatively developed.

For citation

Saodatova P.Yu. (2018) Preemstvennost' muzykal'nykh traditsii Badakhshana: istoriya i sovremennost' (na primere tvorchestva kompozitora Z. Mirshakar) [The continuity of Badakhshan musical traditions: history and modernity (a case study of creative works by the composer Z. Mirshakar)]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (3A), pp. 46-52.

Keywords

Tradition, musical culture, succession, Badakhshan traditions, continuity, piano music, Z. Mirshakar.

References

1. Galiakhmetova A.Yu. (2017) *Muzykal'naya kul'tura Tadjikistana* [The musical culture of Tajikistan]. Moscow: Ves' Mir Publ.
2. Galiakhmetova A.Yu. (2013) *Natsional'nye osobennosti ritmiki v skripichnykh miniatyurakh sovremennykh kompozitorov Tadjikistana* [The national peculiarities of the rhythm system in violin miniatures by contemporary composers of Tajikistan]. Moscow.
3. Karomatov F.M., Nurdzhanov N.Kh. (2010) *Muzykal'noe iskusstvo Pamira* [The musical art of the Pamirs], Vol. 1. Bishkek.
4. Karomatov F.M., Nurdzhanov N.Kh., Kabilova B.T. (2010) *Muzykal'noe iskusstvo Pamira* [The musical art of the Pamirs], Vol. 3. Bishkek.
5. *Kompozitory i muzykovedy Tadjikistana* [The composers and musicologists of Tajikistan] (2010). Dushanbe.
6. *Muzykal'naya literatura Tadjikistana* [The music literature of Tajikistan] (1991), Part 1. Dushanbe: Irfon Publ.
7. *Muzykal'naya zhizn' Tadjikistana (1968-1978 gg.)* [The musical life of Tajikistan (1968-1978)] (2011). Dushanbe.
8. *Muzykal'nye kul'tury narodov: traditsii i sovremennost'* [Musical cultures of peoples: traditions and modernity] (1973). Moscow: Sovetskii kompozitor Publ.
9. Nizami A.N. (2014) *Istoriya tadjikskoi muzyki* [A history of Tajik music]. Dushanbe.
10. Nurdzhanov N.Kh., Kabilova B.T. (2014) *Muzykal'noe iskusstvo Pamira* [The musical art of the Pamirs], Vol. 4. Bishkek.