

ИСКУССТВО НАРОДОВ ЕВРАЗИИ

Бахринисо Кабилова

О МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЯХ БАДАХШАНА

Аннотация. Статья посвящена музыкальным традициям Горного Бадахшана Республики Таджикистан, где проживают таджики, сохранившие до настоящего времени древние восточноиранские языки и самобытную культуру, своими корнями, уходящую в глубокую древность. Отмечается вклад Н.Х.Нурджанова и Ф.М.Кароматова, собравших уникальный музыкальный материал Памира. Рассматриваются особенности традиционных музыкально-поэтических жанров (дехконнома, мадох, фалак, пойамал и другие), которые не только не потеряли свою значимость, но активно развиваются и пропагандируются в наши дни.

Ключевые слова: Бадахшан, Памир, музыка, танец, песня, традиции, обряды, мадох, фалак, пойамал.

В высокогорных долинах Памира расположена автономная область Республики Таджикистан – Горный Бадахшан (ГБАО). С давних времён этот регион вызывал интерес и привлекал внимание историков, этнографов, искусствоведов, фольклористов своеобразием быта и обрядов, оригинальностью народного искусства [4; 6]. Бадахшанцы во многом сохранили этнокультурную самобытность далеких предков, уходящую корнями в глубокую общеиранскую древность.

Музыкальное искусство жителей этого горного края прошло длительную историческую эволюцию и аккумулировало своеобразные жанрово-стилистические признаки. Вместе с тем, изменение общественного устройства в XX веке не могло не привести к новым процессам, негативно воздействовавшим на традиции. Отдельные формы быта и обусловленные ими музыкально-зрелищные явления, хотя и продолжали существовать, но уже в измененном виде. Многие процессы достаточно подробно освещены в работах И.Зарубина, К.Залемана, А.Бобринского, М.Андреева, А.Семенова, Н.Кислякова, Б.Искандарова, Л.Моногарову, А.Писарчик, А.Розенфельд, И.Мухитдинова, З.Юсуфбекову, Н.Шакармамадова, А.Давыдова и других.

Планомерное изучение народного музыкального искусства Памира началось в конце 1950-х годов по инициативе Сектора истории искусств Института истории, археологии и этнографии имени Ахмада Дониша Академии наук Таджикистана. Нужно отметить огромный вклад в изучение музыкального, театрального и танцевального искусства Памира руководителя этого сектора, этнографа, театроведа, доктора искусствоведения, профессора Низама Хабибулаевича Нурджанова (1923 – 2017). Сегодня мы вполне осознанно можем говорить о начале нового этапа памироведения, в решающей степени предопределенного его неутомимой деятельностью, в тесном взаимодействии с другим видным учёным- музыковедом, доктором искусствоведения, профессором Файзулло Музафаровичем Кароматовым (1925 – 2014). Вдвоём они смогли максимально зафиксировать музыкальный материал и показать наличие у жителей Бадахшана достойных особого внимания исторических и культурных традиций, которые, как известно, являются иммунной системой этноса, сохраняющейся в поколениях и неотделимой от исторического, культурного, национального сознания современников.

Приведем справедливое высказывание Г.Н. Волкова: «Без памяти исторической – нет традиций, без традиций – нет культуры, без культуры – нет воспитания, без

воспитания – нет духовности, без духовности – нет личности, без личности – нет народа как исторической личности» [9, с. 3]. В этом аспекте вполне объяснимо, почему традиция, наряду с исторической памятью, занимает лидирующее положение на Памире, где обязательным условием существования является неразрывная связь поколений. Данную неразрывность мы можем наблюдать на примере музыкального искусства бадахшанцев, где существуют целые династии музыкантов, передающие из поколения в поколение свой талант, свои культурные ценности, что вселяет надежду на сохранение и дальнейшее развитие музыкального искусства Памира.

В течение двадцати лет (с 1959 по 1983 годы) Нурджанов и Кароматов, всесторонне обследовав в ходе нескольких экспедиций огромную территорию Горного Бадахшана, провели также теоретическое осмысление собранных материалов. Одним из значимых результатов стал фундаментальный труд «Музыкальное искусство Памира» в пяти книгах [10; 11; 12; 13; 14]. В 2010-2015 годы при финансовой поддержке Университета Центральной Азии и Фонда Кристенсена были изданы третья, четвертая, пятая книги, в подготовке которых приняла участие и автор данной статьи, а также переизданы первые две книги.

Целью этого уникального проекта было, прежде всего, сохранение архивного материала в виде нот, а также объединение в рамках одной серии всего самого лучшего, что было создано бадахшанцами в области музыкального искусства. Этот фундаментальный труд дает возможность получить цельное представление о проявлении человеческого гения во всех жанрах музыкального искусства края, а также составляет научную базу для дальнейшего изучения. Во введении к пятой книге авторы подчеркнули: «Удалось зафиксировать основную часть музыкального наследия, её жителей – замечательных, гостеприимных, доброжелательных людей, сумевших сохранить и донести до наших дней традиции своего древнего искусства, так как новое поколение все больше стало увлекаться современным музыкальным творчеством, пропагандируемым радио и телевидением» [14, 4].

По сути, была собрана уникальная коллекция, которая представляет большую ценность и не имеет аналогов. В многотомном издании рассматриваются вопросы истории, этнографии, народной культуры региона. Богато представлено жанровое разнообразие музыкального искусства жителей Памира: первая книга посвящена песням и инструментальным мелодиям; вторая – театрализованным представлениям; третья – обрядовой музыке, в том числе звучащей на торжествах по случаю рождения ребёнка, свадьбе, похоронах и во время календарных праздников; четвертая – сказкам, легендам, поэмам; пятая – вокальным и инструментальным произведениям. Охвачен также большой круг вопросов, связанный с происхождением и бытованием разнообразных музыкальных инструментов. Кроме того, издание содержит исследование, нотный и поэтический тексты различных образцов музыкального и театрального искусства Памира, фотографии и рисунки, а также, что очень важно, составлены комментарии к текстам, где указаны имена исполнителей, даты их рождения, места проживания. Все перечисленные работы по изданию книг, в том числе нотные и текстовые расшифровки, были выполнены самими авторами.

В традициях бадахшанцев присутствуют художественные образы, связанные с мифами о происхождении мира, рассуждения о строении Вселенной, пространстве и времени, Родине, родной земле, народе, человеке и его месте в мире, добре и зле, о других сущностных проблемах бытия. Многие обряды, обусловленные древними религиозными представлениями и ритуалами, имели содержание, отражающее события той или иной эпохи. Однако в настоящее время они известны не полностью: либо сохранились частично, либо ритуалы изменились в функциональном отношении. Так, например, обряд, связанный с эпосом о происхождении земледелия – «Дехконнома» («Поэма о земледельце») давно забыт, исчезла его функциональная нагрузка, но осталось напоминание о нем как о памятнике исторической культуры прошлого. В настоящее

время его исполняют в повседневном быту, в часы отдыха, в кругу родных и друзей. Три варианта «Дехконнома» вошли в третью книгу «Музыкального искусства Памира» с учетом былой его функциональной обусловленности [12, 575-603].

Возникла «Дехконнома», по-видимому, в связи с древним представлением о существовании мифического Бобои дехкона (Деда-земледеца), считавшегося покровителем земледелия и земледельцев. Текст сказания принадлежит таджикскому поэту XVII века Шохзиё (родом из Шугнана, но жившему в Балхе). Записанные Нурджановым и Кароматовым фольклорные варианты «Дехконнома» имеют незначительные отличия от одноименного оригинала «Мухаммаса» Шохзиё. В своем произведении «Дехконнома» или «Пандж ихвон» («Пять братьев») поэт воспел труд дехкана и высмеял пустое бессмысленное времяпрепровождение. «Мухаммас» Шохзиё возник на основе древнего представления о Деде-земледеце. Согласно преданиям, он благодетель, сотворивший все земледельческие культуры.

Поэма «Дехконнома» исполнялась певцом сольно в сопровождении струнно-щипковых баландзикома или рубоба, а также ударного инструмента дафа. В интонационно-мелодическом плане произведение тяготеет к музыкальным сказкам, преимущественно лирического содержания. Для этого жанра характерна эпическая неторопливость, повествовательная строгость и сдержанность, поэтому такие произведения исполняются длительное время. Исполнение осуществляется в напевно-речитативном складе в небольшом диапазоне, поскольку главная цель – донести до слушателя текст, в котором заложен основной смысл. При этом повторяющееся ритмическое сопровождение баландзикома (обладающего мягким, теплым звуком, близким к человеческому голосу), звучащего между куплетами, а также во вступлении и заключении, придает «Дехконнома» структурную завершенность:

The image shows a musical score for a piece titled 'Dekhkonnama'. It consists of two main parts: an instrumental accompaniment and a vocal line. The instrumental part is labeled 'Moderato' and 'balandzikom', and is written in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The vocal part is labeled 'recitativo' and is written in the same key signature and time signature. The lyrics are in Russian and are written below the vocal line. The lyrics are: 'Ga - za - le chan - de bi - gu - ya - me man az in no - do - ni. Bish - na - vi dust, ei, a - ga - re ko - shif tu ma - ni do - ni. Suh - ba - ti pan - ju bu - ro - dar ba mu - kham - mas - kho - ni. Zon ki dar naz - mi bi - yo - ram suh - ba - ti e - sho - ni.'

Отрывок поэмы «Дехконнома» в расшифровке Б.Т.Кабилевой

*О себе невежде я немного расскажу, услышь, о, друг, если хочешь раскрыть смысл.
Мухаммасом воспою пятерых братьев, иносказательно опишу их черты.*

В музыкальных традициях Бадахшана, в системе восточной монодии в целом, как справедливо считает Ф.А. Ульмасов, доминирует сольное музицирование, распространенное в лирических и эпических жанрах, в некоторых обрядах религиозного характера. Оно представлено в двух основных формах: певец сам сопровождает свое пение преимущественно на струнно-щипковом инструменте, или его пение сопровождает инструментальный ансамбль. Данный феномен – сольное музицирование – выступает

основным репрезентантом реализации творческого начала в музыкальных традициях многих стран Востока [18].

В этом контексте отметим своеобразие песенного жанра *маддох* (прославление, хвала), сложившегося в народной культово-ритуальной практике Бадахшана [12, 352-426]. Эти произведения исполняются певцами-устодами, профессионалами традиционной музыки, как правило, специализировавшимися в жанрах маддохи и касоид, и называемыми соответственно *маддохон* или *қасоидхон*. Поют они сольно в сопровождении памирского рубоба или баландзикома – инструмента с богатой обертоновой окраской и мягким звуком грудного тембра. Баландзиком и поныне бытует в местах проживания бадахшанцев, издревле говорящих на местных языках. В музыкальных традициях других регионов Таджикистана и Центральной Азии в целом (за исключением Памира с афганской стороны) этот инструмент не присутствует.

Среди жителей Ишкашимского района жанр *маддох* бытует под названием *касoид* (форма единственного числа – *касыда*). Последователи исмаилизма в Дарвазе называют ее *хайдари*. Оба термина употребляются в значении маддох [17, 3]. Жанр маддох (или *мадо*, *маддо* – в зависимости от диалектов памирских языков) уходит в глубь веков и является древнейшим видом поэтического творчества *мадхия*, имеющего много общего с воспеванием возвышенного и молитвами, обращенными к Всевышнему. По мнению ученых, эти песни с древних времен занимали важное место в жизни населения Бадахшана, сначала в структуре различных вокальных композиций, которые исполнялись народными певцами – хафизами, и только позже получили развитие как самостоятельный жанр [2, 50-60]. Не лишённые религиозных мотивов, песни строятся на философском размышлении, повествуя о вечности и временном бытии, о сущности смысла жизни, о судьбе человека, его вере, познании мира и Вселенной, о доброте и благоденствии.

Маддох – циклическое произведение, состоящее из трех частей философско-религиозного содержания и касыды, представляет собой объединённое в органическое целое развернутых строго регламентированных по форме построений. Маддох поется на стихи Насира Хусрава, Руми, Хафиза, Саади, Санай, Шамса Табризи и других классиков таджикско-персидской поэзии; исполняется, как правило, на религиозных собраниях, праздниках, в течение святого месяца рамазан, а также на мужских собраниях в ночь на пятницу или во время жертвоприношения на мазарах.

Цикл маддох открывается сольным вступлением певца. Мелодия этой части развивается в свободной и относительно мало упорядоченной метрике, что является довольно типичной особенностью первой части. «Распространенная практика прелюдирования – звучания самостоятельных пьес в качестве интерлюдий к крупным циклическим композициям, – отмечает И.Еолян, – сложилась издавна. Она связана, видимо, с традицией создания определенной звуковой атмосферы, предшествующей исполнению, музицированию, настраиванию как ладового, так и психоэмоционального» [8, 103]. Так, в цикле маддох, включенном в третью книгу «Музыкального искусства Памира», певец в свободной манере обращается со словами:

*Гуфтаме хоҳам, ки султонат кунам,
Олами одам санохонат кунам.
Не? Маро гирданат хоҳад кунам,
Аз миён ки дорам, ки маймонат кунам.*

*Говорил, хочу сделать тебя султаном,
Чтобы люди мира восхваляли тебя.
Я могу благословить тебя,
И могу тебя сделать счастливым.*



Отрывок из цикла «Маддох» в расшифровке Б.Т. Кабиловой

Вторая часть имеет более четкие метрические контуры, импровизационное начало уступает место строгой акцентной метрике. Певцу подпевают участники ансамбля обычно в припеве. Текстами этого раздела, как правило, являются мухаммасы Хафиза, Саади и местных поэтов. Следующей частью цикла является касыда – песня одического характера со стихами дидактического содержания. В цикле маддоха наблюдается постепенное учащение ритмической пульсации и планомерное ускорение темпа от первой к последней песне. Этот способ объединения разных по характеру номеров в единую циклическую композицию весьма характерен, в частности, для традиционной музыки Бадахшана.

Маддох исполняется во время различных торжеств, в особенности религиозных, и при проведении траурных вечеров, как сольно, когда певец аккомпанирует себе на рубобе, баландзикоме или дафе, так и в сопровождении инструментального ансамбля (гиджак, рубоб, танбур, сетор и даф).

Маддох и касоид поют в доме усопшего в течение трех ночей после похорон. Звучание может длиться несколько часов. Поэтическими текстами в этих жанрах кроме стихотворений вышеуказанных поэтов служат также поэмы «Пандж кишти» («Пять кораблей»), «Бари Маджнун» («Из-за Меджнуна»), «Каллаи» («Голова») или «Султон Джамджама», где основной темой является неизбежность смерти и мимолетность жизни, а также обращение к близким и родным покойного с призывом к терпению. В Рушане и Бартанге в первые три вечера после похорон звучала песня «Бархез, савор шав, ки саворон хама рафтанд» («Встань, садись верхом, ибо ушли все всадники»), по завершении которой женщины отбивали ритмы на нескольких дафах.

Игра на памирском рубобе и баландзикоме в траурные дни имеет свои истоки. По преданиям, эти инструменты созданы пророком Джабраилом. Когда душа впервые вошла в тело человека, пророк играл на рубобе, то есть душа явилась в этот мир с радостью и, следовательно, должна также уйти из него с лёгкостью. По обычаю бадахшанцев громко плакать после смерти человека не разрешалось, музыка должна была рассеивать скорбь людей, отвлекать их от горя. В траурные дни памирцы стоят как бы выше горя и страданий. Об этом свидетельствуют такие сольные обрядовые похоронные песни под аккомпанемент рубоба, как «Хиромон омадам аз дори дунё» (Грациозно я вошёл в этот мир) на слова Санои [12, 302-305] и «Хиромон меравам аз дори дунё» (Грациозно я уйду из этого мира) на слова народные [12, 306-310]. Как видим, здесь подобает устраивать праздник и в день рождения, и в день смерти. Уход человека из жизни – его последний, радостный день. Конечно, несмотря на это, родные не могут не горевать при кончине своего близкого человека.

Отметим, что похоронный обряд в Бадахшане отличается тем, что от начала до конца щедро сопровождается музыкой – групповыми (хоровыми), сольными и/или ансамблевыми песнопениями, инструментальными пьесами, скорбными ритуальными танцами, не имеющих аналогов в других регионах Таджикистана. Например, раньше исполнение касоид допускалось лишь по особой просьбе стариков. Чаще всего при соответствующих обрядах на Памире исполняли «Касоиди маддохи», восхваляющие божества, пророков, и реже «Касоиди васфи», воспевающие природу или эмиров. Как и в таджикско-персидской суфийской поэзии, религиозная поэзия Бадахшана связана обычно с темой божественной любви. Имеется и много стихотворных произведений, созданных для восхваления пророка Мухаммада (Мустафо), Имама Али (Хайдара).

Почти во всех районах Памира считалось традицией собираться с благими намерениями под пятницу и петь до утра. По мнению жителей края, это помогало каждому достичь желаемого: вернуть уехавшего человека, ускорить свадьбу и тому подобное. В такой вечер мужчины и женщины в обществе слушали не только маддох, но и другие песни религиозного содержания.

Аналогичные собрания проводились и в дни религиозных празднеств, однако в противоположность многим разноплановым семейным обрядам, мусульманские праздники Рамазан (Рамадан) и Курбан (жертвоприношение), вошедшие в быт бадахшанцев после VIII века, меньше связаны с музыкой. Это объясняется тем, что, согласно Корану, музыка будто бы затмевает собой божественный голос, следовательно, при совершении благопочитания и богослужения ислам не терпит никакой музыки. Здесь можно лишь упомянуть «Раби ман, ё рамазон» (Мой господин, о, рамазан) [12, 557-560] – групповое пение, совершаемое главным образом подростками или детьми в месяце Рамадан. По-видимому, на детей иногда религиозные установки могли не распространяться.

В течение всего месяца Рамазана, когда мусульмане держат пост, группы детей из какого-нибудь квартала (в городах) или кишлака (в сельских местностях) ходят по дворам, исполняя песню «Рамазон», что характерно не только для Бадахшана, но и для Таджикистана в целом, как и для других стран Востока. Например, в традициях Арабского Востока детские песни, включенные в ритуал религиозного круга, называются «рамадан». По сведениям И. Еолян, «дети поют свои веселые, незамысловатые песенки о рамадане неоднократно – перед выстрелом пушки (сигнал о возможности мусульман приступить к трапезе), после очередной трапезы, когда шумной толпой выбегают из дома, в других узловых ситуациях тридцатидневного поста. Свои лучшие песни они исполняют, по утверждению фольклористов, в последний день поста, когда, размахивая разноцветными фонариками, оповещают людей на улицах об окончании рамадана» [8, 39].

Привлекает внимание то, что в таком географически обширном регионе, каким является Балахшан, песни «Раби ман» или «Ё, Рамазон» поются с устоявшейся мелодией (иногда лишь с незначительными вариантами) и почти идентичным поэтическим текстом. Это встречается и в других песенных жанрах, например, трудовых песнях («Майда», «Хо, майда», «Йози» и так далее) [1, 95].

В отличие от всех других регионов Таджикистана и стран Центральной Азии (за исключением территории Памира с афганской стороны), в праздник жертвоприношения *Иди Курбан* особое значение приобретает эпос «Исмоилнома» (Сказание об Исмоиле) [12, 596-608] представляющий интерес как показатель принадлежности бадахшанцев к исмаилизму, одной из основных ветвей шиитского ислама. Нигде, кроме Бадахшана, этот обряд не бывает столь впечатляющим и зрелищным. Содержание эпического сказания «Исмоилнома» – принесение пророком Ибрагимом в жертву своего сына Исмоила ради любви и поклонения Богу. Всемогущий, удостоверившись в искренности и любви своего раба Ибрагима, решает в качестве жертвоприношения вместо Исмоила принести овцу, которую он сам ниспослал Ибрагиму [12, 11]. Сюжет этот соответствует обряду в рамках праздника Курбан.

Исследователь памирской инструментальной музыки Г. Юссуфи отмечает, что некоторые формы музыкальной культуры, связанные в прошлом с религиозными текстами и подвергшиеся преследованию, сохранились в инструментальном виде, поскольку музыкальный инструмент позволял воспроизводить мелодии без слов, благодаря чему многие жанры сохранились. В наши дни возникли условия для их возрождения. «В 1920-1930 годы, – пишет она, – знаком борьбы со старыми религиозными пережитками маддох просто запретили петь, а на маддохонов (исполнителей маддох) начались гонения. Это привело к разрушению вокально-инструментального цикла» [20, 5].

Безусловно, большинство музыкальных форм, несмотря на тенденцию сохранения своих нормативных типологических черт, претерпевали в исторической перспективе заметную эволюцию, что было связано с импровизационной природой творчества. И это, в свою очередь, давало музыкантам определенную свободу в формообразовании традиционной музыки. Триада «Инструмент – Исполнитель – Музыка», выдвинутая И.В. Мациевским и отражающая многокомпонентность традиционного инструментализма, рассматривается как внутренняя структура целостной системы памирской инструментальной культуры, а формы и условия её реализации – как её контекст. При этом музыкальный инструмент понимается как «орудие», с помощью которого реализуются музыкальные идеи [15, 9].

Кроме того, импровизационная природа музыкального искусства Памира, связанная с сольным музицированием, специфика формообразования, становления лада, наличие в звукорядах микротонов, сложной интонационной нюансировки, филигранная отделка деталей – все это требовало следования внутренней логике развития, соблюдения определенных канонов построения формы.

Другим жанром, активно функционирующим сегодня на Памире, является *фалак* – один из древнейших видов монодийного наследия горных таджиков, существующий в двух разновидностях – народно-бытовой и народно-профессиональной. Фалак характеризуется развитой системой музыкального языка, имеет в своих истоках народную и классическую поэзию лирико-философского и религиозного содержания.

В сложившейся художественной традиции таджиков фалак рассматривается как рок, судьба, а также небо, космос, вселенная, и исполняется в различных жизненных ситуациях. Истоки этого жанра уходят в глубокую древность, когда люди поклонялись небесным светилам, по круговращению которых вели свои полевые работы.

Фалак на Памире поют и женщины, и мужчины. Женщины исполняют его в минуты одиночества, во время полевых работ: на пастбище, во время сбора тутовника, абрикоса, а также в период прополки, жатвы и в часы отдыха. В прошлом женщины коллективно пропалывали свои земли, устанавливая очередность, и в отсутствие мужчин пели на летовках. Это пение носило коллективный характер в условиях совместной работы.

Известны два основных вида фалака – *дашти* и *роги*. Первый исполняется без инструментального сопровождения, представляя собой сольную песню, носящую характер напевной речитации. Второй – это вокально-инструментальный цикл, состоящий обычно из трех частей, построенный по принципу от медленного к быстрому. Открывается цикл песней без сопровождения и поется в умеренном темпе, в свободном размере, в высоком регистре (подобно фалаку дашти). Эта часть является как бы вступлением к собственно фалаку. Во второй части цикла к голосу подключается музыкальный инструмент думбрак. Метрическая организация мелодии становится более четкой: песня исполняется в размере 5/8 или 7/8.

К солисту присоединяются певцы, исполняющие вместе припев или подхватывающие с солистом концовку каждой строки. Для этой части характерно постоянное расширение диапазона с последовательным захватом все более высоких регистров. Каждое построение, начинаясь на полтона выше и образуя собственную

локальную вершину, возвращается к началу. В этом особенность формы фалака, состоящей в определенной логике соотношения повторности и обновления. Схематически это выглядит следующим образом: ABCBDB... Здесь проявляются удивительно точные для устного творчества пропорции – по соразмерности частей формы, по местоположению зоны наивысшей кульминации, по соотношению суммы обновляющегося и повторяющегося материала. Цикл фалака завершается ярко выраженной танцевальной мелодией. Сложные метро-ритмические обороты предыдущих частей сменяются размером 6/8. К концу исполнители все вместе поют быстрее, темпераментнее и, входя в экстаз, начинают танцевать. Ускорением в конце достигается законченность циклической формы, устанавливается своеобразный предел восприятия, как бы апеллируя к самой биологической природе человека.

Для фалака дашти характерны призывные возгласы на высоких тонах, как обращение к Богу. Крайние проявления сильных чувств и аффектов, беспредельная радость, невыносимые муки – все это обретает форму крика, выплескивающегося из человека, переполненного чувством. Отсюда – экспрессивная окраска мелодии с характерным узким диапазоном, построенной на варьировании начальной интонации с бесконечным многообразием взаимно сочетающихся тонов, порождающей модель, по которой выстраивается вся система музыкального мышления фалака. Особенность такой регламентированной импровизационности заключается в способности передавать в процессе всего временного отрезка одно эмоциональное состояние. Таким образом, на протяжении песни устанавливается единый уровень психического напряжения.

В местности от Андароба до центра Ишкашимского района ГБАО женщины называют его *фарёд* (букв. вопль). Они поют его вдали от дома, от мужчин, часто на *айлоке* – пастбище. Иногда посвящают фарёд уехавшему на учебу сыну, утраченному супругу и тому подобное. Во время исполнения певицы кладут правую руку на правое ухо или держат обе руки крестом под мышкой, сидя с горестным видом. Иногда затыкают себе уши пальцами, чтобы не слышать своего душераздирающего оглушительного голоса. Фалак, как и другие бадахшанские женские лирические песни «*Даргилик*», «*Даргилмодик*» (материнская печаль), «*Булбулик*» (соловьиная песня), «*Лалайик*» (колыбельная) – это своего рода исповедь женщины. Через слова, узкообъемные мелодии, характерные для этих жанров, женщина дает простор своим чувствам и тем самым в какой-то степени освобождает душу от горьких переживаний:



Запись фалака в исполнении Нани Давлатбековой. Рушан, 1959г.

Rechitativo

He, bul - bu - li mas - tem da - rin sah -
ni cha - ma - ne. Yo no - la ku - num khush as -
te - ro no - la - ho.
E, no - la ku - nam
Man no - la zi gul ku - nam, tu no - la zi yor,
Ne gul ba tu va - fo kard, ne yor bar man.
Oh, ne yor ba ma - ne.
he.

Отрывок фалака в расшифровке Ф.М. Кароматова

*Мы - хмельные соловьи на этом лугу, хорош твой стон или мой?
Я плачу и стою по цветку, ты по любимой.
Не цветок будет верным тебе, не любимая мне.*

Мужчины исполняют фалак большей частью в пути, на жатве, молотье или ночью во время полива посевов, а часто и на хирмане. Днем петь не принято, поэтому стараются делать это вдали от жилищ. Мужчины поют в сопровождении музыкальных инструментов, как правило, памирского рубоба и дафа. Женщины ограничиваются только голосом в очень высоком регистре.

Жанр фалак в контексте культово-ритуальной практики приобретает иные черты, о чем свидетельствует традиция его исполнения в период траурных и поминальных церемоний – *марсияви* (посвящение). Почти во всех районах Бадахшана проводы покойного в последний путь сопровождаются исполнением фалака. Обычно его исполняют с надрывом до хрипоты женщины – близкие родственницы. В случае их отсутствия эту функцию исполняют *фалакгу* – женщины-знатоки из своего селения или же из другой местности. Этот вид исполнения фалака без инструментального сопровождения обозначают терминами «*бепарво фалак*» (беспечный фалак) или «*тиёда фалак*» (букв. пеший фалак).

В наши дни в Бадахшане, либо в памирских семьях, живущих в других городах и селениях республики, жанр фалака активно исполняется как в обрядовой среде – на

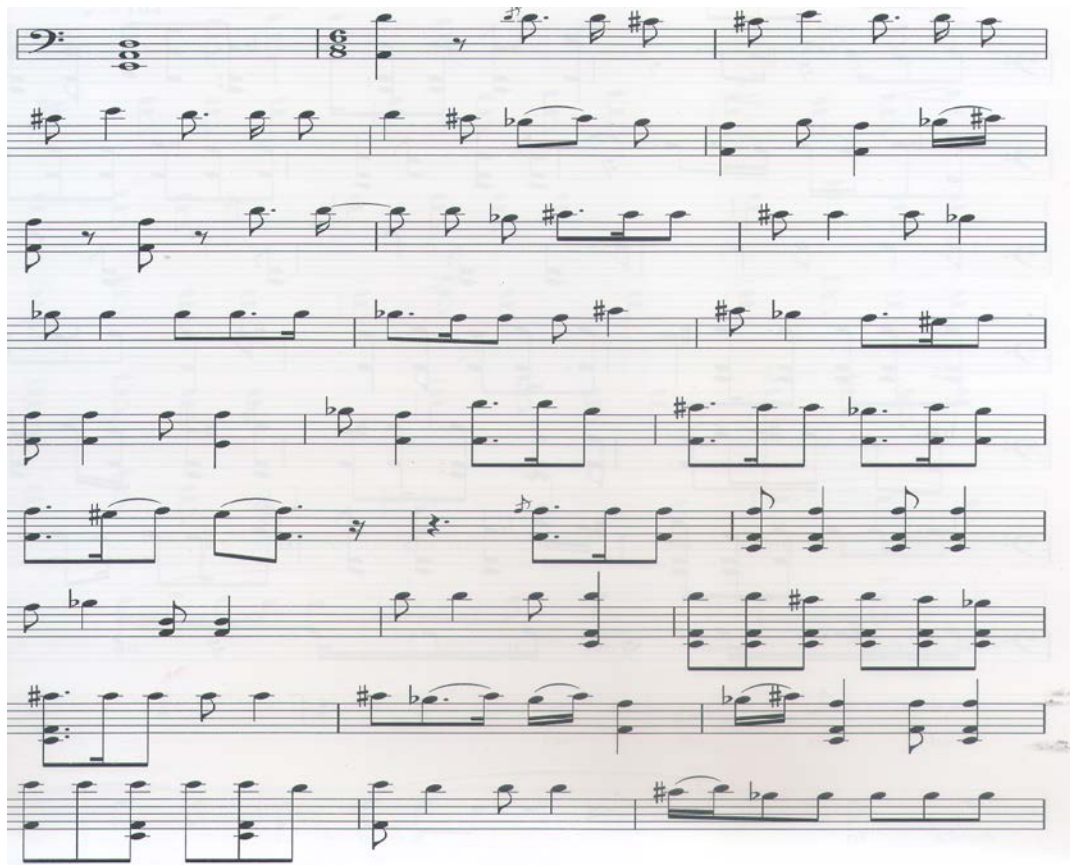
свадьбах и похоронах, так и в концертном исполнении. Заметим, что характер его исполнения не изменился, и число его исполнителей не уменьшилось, а скорее – увеличилось. Безусловно, это связано с развитием жанра фалака в годы независимости, получившего поддержку Правительства Республики Таджикистан, объявившего 10 октября «Днем фалака». Более того, в 2021 г. фалак вошел в Список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО.

Народное искусство Бадахшана неотделимо от мистических духовных традиций. Такие известные вокальные жанры, как маддох, марсия, фалак, даргилик – это не просто песни, это целое откровение, как для исполнителей, так и для слушателей. Многочисленные религиозно-мистические идеи в исламе на протяжении многих столетий проявлялись и в танцевальном искусстве. Музыка воспринималась, прежде всего, как отражение мира прекрасного, поэтому игра на музыкальных инструментах, пение, танец стали одним из путей познания Истины, приближения к Богу.

Если говорить о традициях танцевального искусства в мистическом исламе, то на ум, прежде всего, приходит ритуальный танец суфийского братства Мавлавия – «сама». Танец дервишей в белых одеяниях представляет движения поначалу медленные и величавые с постепенным ускорением в такт музыке, и это не просто кружение в пространстве. Каждое движение отточено и несёт глубокий сакральный смысл в рамках суфизма. В тот момент, когда ритм ускоряется, в танец вступает шейх. Танцуя, дервиш держит руки на груди, выражая покорность Богу, затем руки раскрываются. Правая рука повернута ладонью к небу, готовая получить благословение, а левая опущена к земле. «Сама» олицетворяет мистическое странствие на пути духовного восхождения к совершенству [16].

В Бадахшане существует ритуальный танец *пойамал* (букв. движение ног, но может быть, и в смысле *поёни амали умр* – конец, завершение действий жизни), исполняемый на похоронах. Он до сих пор бытует в Рушане, Бартанге, а в прошлом его исполняли и в Шугнанах, где его называли *чархед* (кружение). По свидетельству исследователей народного музыкального искусства Памира, его танцуют близкие родственники покойного. «Поминальный танец» обычно исполняется под аккомпанемент на дафах. М.С.Андреев отмечал, что танцующая вдова причитала и пела известные ей песни и отрывки из литературных произведений с мистическим содержанием в суфийской интерпретации [3, 4-6]. Ритуальный танец исполняется на всем пути до кладбища, поэтому носит импровизированный характер. В пойамале мы видим совокупность психических состояний и ощущений, ассоциирующихся с горем и утратой.





Отрывок музыкального примера танца «Пойамал» в расшифровке Ф.М. Кароматова

Социально-политические и экономические условия развития общества привели к исчезновению из музыкального быта памирцев отдельных музыкальных инструментов, утрате обрядовых пластов вокально-инструментального и инструментального фольклора. Тем не менее, традиционная музыка памирцев и по сей день занимает одно из приоритетных положений в музыкальной культуре Таджикистана. Древние традиции музыкального фольклора бадахшанцев стали богатейшим источником для самодеятельных коллективов, а также Хорогского музыкально-драматического театра, созданного в 1936 году. В театре исполнялись образцы народного творчества, как в подлинном виде, так и в аранжировках – на концертах, спектаклях, – с использованием памирских мелодий и танцев. И в наши дни театр в Хороге, носящий имя М. Назарова, продолжает осваивать и профессионально развивать богатейшие народные музыкально-поэтические традиции своего края.

Следует отметить влияние памирской народной музыки и на профессиональное композиторское творчество. Так, начиная с 1930-х годов, большое количество обработок музыкального фольклора Бадахшана было сделано русскими композиторами, которые приехали в Таджикистан с целью строительства новой музыкальной культуры. Среди них: С. Баласаян, Л. Книппер, И. Рогальский, А. Ленский, С. Урбах и другие. В 1960-1970-е годы, с появлением первых композиторов-таджиков, получивших профессиональное образование в Москве, Ленинграде и Ташкенте, стали создаваться произведения другого плана – не прямое цитирование фольклорного материала, а стилизация звучания древних памирских инструментов, приемов музицирования на струнно-щипковых хордофонах (памирском рубобе, сеторе), традиционном дафе. Например, первая женщина-композитор Таджикистана Заррина Миршакар широко и разнообразно использовала импровизационные возможности жанра фалак в «Трех памирских фресках» для скрипки и фортепиано. Образный строй этого произведения включает три жанровые сферы –

патетический речитатив, песенную сферу и танец в народном стиле – объединенные в духе приемов музицирования, характерного для цикла фалак.

В 2012 году в Таджикистане был организован культурный центр «Аша», в задачи которого входит возрождение исчезающих песен и музыки таджикского народа и их сохранение. Особое внимание этой организации привлек жанр «Маддох», все виды которого были ею максимально собраны во всех районах Горно-Бадахшанской автономной области Таджикистана, проведено документирование песен, составлена база данных носителей, кроме того, организована серия фестивалей «Ночь дервиша», где собирались музыканты-исполнители со всех уголков Памира [5].

Итак, нынешний состав традиционного музыкального творчества Бадахшана можно классифицировать следующим образом:

- активно функционирующие традиционные музыкальные жанры в обрядах и ритуалах, семейных и народных праздниках, на эстраде;
- старинные песни, исчезнувшие в настоящее время из обихода, но сохранившиеся в памяти людей старшего поколения;
- музыкальные жанры, находящиеся на грани исчезновения,
- народные песни и мелодии в обработке и аранжировке, выполненные как местными, так и зарубежными музыкантами;
- авторские сочинения, созданные в духе памирской традиционной музыки.

В современных условиях становится весьма актуальным изучение музыкального искусства Памира, как с позиции отдельного региона, так и в контексте музыкальной культуры Таджикистана и Центральной Азии в целом с применением таких методов, как аналогия, типология, синтез, обобщение. Все это позволит в будущем изучать происходящие изменения как в структурной части процесса развития музыкального искусства, так и выявлять общие и отличительные его черты в местах, где были собраны образцы музыкального наследия.

Литература

1. Абдуллаев Р. Обряд и музыка в контексте культуры Узбекистана и Центральной Азии. – Ташкент, 2006. – 336с.
2. Абибов А. Аз таърихи адабиёти тоҷик дар Бадахшон. – Душанбе: Дониш, 1971. – 198 с.
3. Андреев М.С. К характеристике древних таджикских семейных отношений // Известия ТФАН СССР, №15. – Сталинабад, 1949. – С.4-6.
4. Андреев М.С. Таджики долины Хуф (второе издание). – Бишкек: ОсОО «Джем Кей Джи», 2020. – 794 с
5. Визит Фонда Кристенсена в Таджикистан и Кыргызстан // Информационный бюллетень Филиала Фонда Кристенсена в Центральной Азии. № 3/67, 2016 // http://www.tabiyat.kg/images/pdf/2016/TCF_CA_Newsletter_3-67_Special_issue_June_2016
6. Давыдов, А. С. Этническая принадлежность коренного населения Горного Бадахшана (Памира): историография вопроса. – Душанбе, 2005. – 152с.
7. Дмитрий Евсиков (группа Baraka) о новом альбоме SAMO Remix // <https://jazzquad.ru/index.pl?act=PRODUCT&id=4397>
8. Еолян И.Р. Традиционная музыка арабского Востока. Москва: Музыка, 1990.– 238с.
9. Игнатьева А.П., Федотов В.А. Этнические традиции в творческом наследии академика Г.Н. Волкова // Вестник Чувашского университета. – 2012. № 4. – с. 171-176.
10. Кароматов Ф., Нурджанов Н. Музыкальное искусство Памира. Кн.1. М: Сов. композитор, 1978 – 182с.;

11. Кароматов Ф., Нурджанов Н. Музыкальное искусство Памира. Кн. 2. М: Сов. композитор, 1986. – 291с.
12. Кароматов Ф., Нурджанов Н., Кабилова Б. Музыкальное искусство Памира. Кн. 3. – Бишкек:: ОсОО "V.R.S. Company", 2010. – 616 с.
13. Нурджанов Н., Кабилова Б. Музыкальное искусство Памира. Кн. 4. – Бишкек, 2014. – 397 с.
14. Нурджанов Н., Кабилова Б. Музыкальное искусство Памира. Кн. 5. – Бишкек, 2015. – 294с
15. Мациевский И.В. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сб. ст. и мат. в 2-х частях. Ч. 1. – М.: Советский композитор, 1987. – С. 6-38.
16. Сама // <https://ru.wikipedia.org/wiki>
17. Таваккалов Х. Традиции исполнения мадхия в Бадахшане: автореф. дисс.на соискание учёной степени кандидата филологических наук. – Душанбе, 2006. – 21с.
18. Ульмасов Ф. Многомерность восточной монодии в контексте сольного вокально-инструментального музицирования: на материале таджикской и узбекской традиционной музыки. – Душанбе: Истеъдод, 2017. – 319с.
19. Шакармамадов Н. Одна из разновидностей народных песен в фольклоре Бадахшана // Таджикиский фольклор. – Душанбе: Дониш, 1973. – С.50-60.
20. Юссуфи Г. Памирская традиционная музыкальная культура. Дисс. на соиск. ученой степени кандидата искусствоведения. – М., 2003 – 749с.

Bahriniso Kabilova

About the musical traditions of Badakhshan

Abstract. The article is devoted to the musical traditions of Gorno-Badakhshan of the Republic of Tajikistan, where the Tajiks live, who have preserved the ancient East Iranian languages and original culture to the present day, with its roots dating back to ancient times. The contribution of N.Kh. Nurjanov and F.M. Karomatov, who collected the unique musical material of the Pamirs, is noted. The features of traditional musical and poetic genres (dekhkonnoma, madoh, falak, poyamal, etc.) are considered, which not only have not lost their significance, but are also actively developed and promoted today.

Keywords: Badakhshan, Pamir, music, dance, song, traditions, rituals, maddoh, falak, poyamal.

***Сведения об авторе:** Кабилова Бахринисо Туйчиевна, музыковед, доктор исторических наук, главный научный сотрудник Института истории, археологии и этнографии им. Ахмада Дониша Национальной академии наук Таджикистана.*

e-mail: bahri60@mail.ru

***Information about the author:** Kabilova Bahriniso Tuychievna, musicologist, Doctor of Historical Sciences, chief researcher at the Institute "A.I. Ahmad Donish" of History, Archeology and Ethnography of the National Academy of Sciences of Tajikistan.*

e-mail: bahri60@mail.ru