

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.2.27>

Давлатзода Баходур Давлат

Таджикский оркестровый этноинструментализм в контексте культурной диффузии

В статье затрагивается одна из малоисследованных тем современного музыкознания - таджикский ансамблево-оркестровый этноинструментализм. Избранный метод анализа с позиций культурной диффузии позволил из конгломерата национальных культур и субкультур выделить характерные особенности функционирования таджикского фоноинструментария. Главное направление статьи - уникальность освоения письменного академизма таджикской фonoсферой. Делается вывод, что основная политика организаторов первых таджикских инструментальных коллективов - микст академического многоголосия и традиционной монодии без доминирования одной культуры над другой.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/2/27.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 2. С. 153-157. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Музыкальное искусство

Musical Art

УДК 78.022

Дата поступления рукописи: 01.12.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.2.27>

В статье затрагивается одна из малоисследованных тем современного музыкознания – таджикский ансамблево-оркестровый этноинструментализм. Избранный метод анализа с позиций культурной диффузии позволил из конгломерата национальных культур и субкультур выделить характерные особенности функционирования таджикского фоноинструментария. Главное направление статьи – уникальность освоения письменного академизма таджикской фоносферой. Делается вывод, что основная политика организаторов первых таджикских инструментальных коллективов – микст академического многоголосия и традиционной монодии без доминирования одной культуры над другой.

Ключевые слова и фразы: таджикский фоноинструментарий; культурная диффузия; академическая национальная музыка; монодия; усуль; таджикская традиция ансамблево-оркестрового музицирования.

Давлатзода Баходур Давлат

*Таджикская национальная консерватория имени Т. Сааторова, г. Душанбе
ibakhodur@mail.ru*

Таджикский оркестровый этноинструментализм в контексте культурной диффузии

Цель представленной статьи – освещение перманентного процесса традиционного коллективного музицирования на таджикских фоноорудиях, сформированного многовековой системой фольклора и устного профессионализма и бесконфликтно принявшего условия письменного академизма. Национальная ансамблево-оркестровая культура в музыковедении ранее рассматривалась вне культурной диффузии и в данном контексте анализируется впервые.

В первой половине XX века при смене общественно-политических формаций в Таджикистане ускоренными темпами произошло становление национального академического многоголосия, а на рубеже XX-XXI вв. республика, как и все цивилизованные государства, была затронута общемировым процессом культурной глобализации. Две волны социально-политических перемен значительно повлияли на духовную сферу жизненного уклада таджикского этноса, в результате чего возник конгломерат музыкальных культур и субкультур, которых исследователи характеризовали следующим образом: «В современном музыковедении не существует общепринятой концепции музыкальной культуры таджиков» [10, с. 3].

Актуальность затронутой проблемы заключена в критическом подходе к этому утверждению. Автор статьи систематизирует основные тенденции развития национальной инструментальной культуры и на примере организации оркестра народных инструментов рассматривает процесс многосторонней культурной диффузии, выявляя перспективные направления развития таджикского фоноинструментария [6].

Этнокультурная диффузия. Таджикистан расположен в уникальном историко-географическом регионе Центральной Евразии, известном к началу XX века под названием «Туркестан», куда входили территории современного Таджикистана, Узбекистана, Кыргызстана, Казахстана, Туркменистана, а также тюркоязычные области Китая и Афганистана [13]. В советский период часть Туркестана была разделена на союзные республики, а сам регион получил название «Средняя Азия» [12]. В 1929 году, после длительных дискуссий по поводу разделения Средней Азии, образовалась Таджикская Советская Социалистическая Республика.

Согласно сохранившимся письменным источникам, ещё на рубеже первого и второго тысячелетий культура таджиков была довольно развитой. «Европейцы, погруженные в раннее Средневековье, были варварами на фоне персов и их северной ветви – таджиков, – писал известный учёный-востоковед Лев Гумилёв. – Великий таджикско-персидский поэт Рудаки творил именно в это время, он считался... более великим поэтом, чем Омар Хайям, так популярный впоследствии у европейцев» [7].

Тождество и отличие музыки таджиков и узбеков – объект многочисленных монографий, статей и диссертационных исследований [2, с. 437-451]. Таджики – единственный персоязычный народ Средней Азии, в то время как их близкие соседи, узбеки, – тюркоязычные. Сегодня сходство двух культур проявляется

в национальных обычаях, в общей музыкальной культуре и особенно в традициях этноинструментализма, видимо, поэтому современные учёные-органологи, не вдаваясь в исторические подробности процесса диффузии, практически не дифференцируют обе культуры, ставя между ними знак равенства.

Оркестровая диффузия – новое направление развития таджикского этноинструментализма, которое состоялось благодаря государственной политике внедрения в монодийную культуру западноевропейского многоголосия и полифонии. С момента установления советской власти началась организация основных институтов профессиональной академической музыки: Союз композиторов Таджикистана, симфонический оркестр, государственная филармония, оперный театр; широко развивалась трёхступенчатая сеть музыкального образования (ДМШ, ссуз, вуз), а в 2003 году была открыта Таджикская национальная консерватория. С 1938 года по настоящее время успешно функционирует оркестр народных инструментов.

Как и во многих регионах СССР, внедрение академического многоголосия и оркестрового музицирования в монодийные культуры начиналось с реорганизации национальных театров. Не был исключением и небольшой инструментальный ансамбль при театре имени Абулкасима Лахути в Сталинабаде (ныне – Душанбе). Именно на базе этой этнографической группы было практически реализовано постановление Совнаркома Таджикистана 1936 года по организации национальных оркестров: «1) Организовать в 1936-1937 году национальный этнографический оркестр в количестве 40 человек, используя все виды национальных инструментов и взяв решительный курс на изучение нотной грамоты» [18, д. 151, л. 26].

В 1936 году для выполнения этого приказа, а также руководства разнородным составом унисонной традиции, который ещё рано было называть оркестром, был приглашён выпускник Петроградской (Ленинградской) консерватории, дирижёр И. А. Гитгарц, а в 1938 году дирижёром и художественным руководителем стал выпускник Московской консерватории, композитор и дирижёр А. С. Ленский. Благодаря профессиональному подходу практически за два года оркестрантами была освоена нотная грамота, а после открытия государственной филармонии инструментальная группа перешла в её распоряжение под названием «Оркестр народных инструментов таджикской филармонии» (далее – ОНИ).

От ОНИ ожидалось многое. Народные инструменты, как привычные для слуха местного населения, должны были сыграть роль проводника в формировании академической культуры. Немаловажную роль здесь играл репертуар оркестра, построенный на аранжировках любимых песен, мелодий и наигрышей в исполнении известных певцов и инструменталистов.

Однако отсутствие единого темперированного строя и, как следствие, нечёткая интонация, узкий амбигуус звукорядов, слабое звучание одних инструментов и чрезмерно резкий звук других ограничивали их использование. Испытывался дефицит оркестрантов, в совершенстве владеющих нотной грамотой, но даже они долгое время играли на слух, используя навыки унисонного ансамблевого музицирования.

Для академизации традиционных фоноорудий на государственном уровне была начата разработка тесситурных разновидностей струнных щипковых и фрикционных инструментов (дутар, гиджак, чанг и рубаб). В качестве примера был заимствован опыт других союзных республик. На этих инструментах оркестранты играли долгие годы (см. Фото 1).



Фото 1. *Первый состав оркестра народных инструментов Таджикской филармонии (1939 г.)* [3]

Аналогичным методом, характерным для управления культурой в СССР, организовывались национальные оркестры практически во всех союзных и автономных административно-территориальных образованиях. Ряд учёных оспаривают целесообразность подобных распоряжений, идущих из единого московского центра, считая это проявлением тоталитарного режима: «Важнейшей была задача укрепления единства государства... за счет создания общегосударственных (общенародных... все едины в едином типе культуры; у всех один общий язык, один общий музыкальный язык и формы его выражения) сфер и проявлений искусства», – пишет органолог с мировым именем И. В. Мациевский. «Массовая культура или высокое искусство?», – задаёт он риторический вопрос, противопоставляя уникальную аутентичность академизму и музыкальным проявлениям глобализационной субкультуры [8, с. 26].

Несмотря на то, что многими современными культурологами Министерство культуры СССР часто представлено в виде идеологической дубинки, разрушающей традицию, методы централизованного управления культурой были характерны для государственных деятелей всех времён и народов. Не вдаваясь в подробности этого интереснейшего исследовательского направления и опираясь на соответствующие источники, можно сделать вывод, что высокое музыкальное искусство, вне зависимости от места проживания этноса, эпохи и особенностей вероисповедания, всегда получало государственную поддержку, а профессиональная музыка считалась элитной. В определенном смысле терминологическое сочетание «музыкальная классика» часто выступает синонимом «элитного искусства» [1, с. 291, примеч. 42].

После реконструкции ОНИ стал новым институтом музыкальной культуры Таджикистана. К началу его функционирования относится появление партитур, первоначально копирующих фактурную организацию симфонического оркестра, основанного на разнотембровом контрасте. Но в процессе работы выявилось неисчерпаемое богатство таджикского этноинструментария. Практика показала, что партитура ОНИ, состоящая из пяти групп (струнные ударные, фрикционные и плектронные, аэрофоны и ударные мембранофоны), не только не отражает организацию симфонического состава (аэрофоны, ударные, струнные фрикционные), но и в какой-то мере превосходит его по богатству тембров и особенно оркестровому *tutti*. Ни с чем невозможно сравнить совместное звучание струнно-фрикционных (тесситурные разновидности гиджака), струнно-плектронных (тесситурные разновидности дугара и рубаб) со струнно-ударными (чанги). А когда к ним добавляются духовые (най и кушнай), ударные мембранофоны (дойра и нагора), то возникает особенный «восточный колорит», столь ценимый любителями ориентальной музыки. Благодаря этому коллектив за короткое время стал визитной карточкой музыкальной культуры Таджикистана, ему аплодировали в Советском Союзе и за рубежом. Играть в ОНИ было почётно и престижно.

В 2008 году оркестр получил именной статус и стал называться «Оркестр народных инструментов имени Амона Хамдамова». Тем самым была дана оценка деятельности А. С. Хамдамова на посту дирижёра и главного дирижёра этого коллектива (с 1946 по 1979 гг.).

Фактурная диффузия. В процессе реализации социальной политики СССР в Средней Азии возник феномен, вызванный диффузией европейского многоголосия и ориентальной монодии – двух сильных, но разных в своей основе культур. В таджикской монодии, в которой структурное («реальное») многоголосие бытовало в виде унисона, дублирующего мелодическую линию, возник особый вид многоголосия однолинейного типа. Из-за отсутствия соответствующей академической дефиниции данный фактурный микст не имел чёткого определения, и в музыковедении «изобретались» термины, отмечающие только внешние признаки явления: «многоплановый унисон» и «гетерофония монодийного склада» (термины С. П. Галицкой [4]), «бурдонная гетерофония» (термин Р. Г. Рахимова [9]), «мнимое многоголосие», «аккордо-модальная фактура с аккордами, следующими за звуками мелодии», «музыка третьей культуры», «тембровое многоголосие» и так далее. В исследованиях таджикского музыковеда Ф. А. Ульмасова сделана попытка объяснения феномена ориентального многоголосия с позиций гетерофонии: «Функционирование многопланового унисона в условиях традиций, сложившихся в восточной монодии, – пишет он, – реализуется в рамках определенной художественной меры, которая, по нашему мнению, способна регламентировать возможности гетерофонических проявлений во взаимодействии мелодических линий унисона» [14, с. 106].

Имеются и другие точки зрения, но тема монодийного многоголосия и в настоящее время является предметом многосторонней полемики.

Становление композиторской школы Таджикистана – тема отдельного исследования, поэтому в настоящей статье только отметим, что композиторы Таджикистана с самого начала охотно сочиняли музыку для ОНИ. Фонд оркестровых партитур в настоящее время насчитывает свыше пятисот наименований, различных по объёму и жанрам. Они написаны в разные годы и разными поколениями композиторов Таджикистана, их жанровый охват весьма разнообразен: в перечне можно встретить оркестровые обработки народных мелодий и наигрышей, вариации на народные темы, аккомпанементы для солистов, ансамблей и хоров. Большое место в этом фонде занимают рапсодии, токкаты, фантазии, увертюры, сюиты, концерты, поэмы и т.д. За более чем 80-летнюю концертно-просветительскую деятельность ОНИ внёс значительный вклад в академическую культуру Таджикистана и, на взгляд автора статьи, ещё не до конца исчерпал свой творческий потенциал.

Одним из главных достижений коллектива можно считать стандартизацию партитурной записи авторских сочинений для национальных мелодических фоноорудий, музыкальный строй которых ранее не вписывался в равномерную темперацию. Получила своё завершение графическая фиксация усулей [15] таджикской, шире – восточной, инструментальной монодии в исполнении ритмообразующего оркестрового инструмента дойры и позже – других ударных фоноорудий. Благодаря таджикским композиторам многие усулы перешли в партитуру ОНИ и там получили утверждение и развитие.

Запись усулы – довольно сложная процедура, отражающая только внешнее проявление ритма, оставляя художественное воплощение на усмотрение исполнителя. Исследователи насчитывают десятки видов графических и вербальных записей [5], ведущих начало с IX века (Аль-Фараби). Из вербальных ритмоформул наиболее употребимы слогоритмы «бум» – нижний тон (равен четвертной ноте) и «бак» – верхний тон (также четверть), удвоенный высокий – «бакка» (две четверти) и «бака» (две восьмые), пауза – «ист» (*тадж.* – «остановка»). Менее распространены «туп», «так», «так-так», «така», используемые индийскими, тюркскими авторами.

Для записи усулы национальная семиография предусматривает три вида графики:

1. На «нитке». Применяется в академических исследованиях таджикской музыкальной культуры (см. Пример 1).

Пример 1. Нотация усуль, принятая в академических исследованиях таджикской инструментальной музыки (нота, записанная внизу линии, означает глухой звук («бум»), нота, записанная над линией, – звонкий (верхний) звук («бак»))



2. В процессе творческой работы таджикские композиторы часто используют пятилинейный нотный стан стандартного партитурного листа (см. Пример 2).

Пример 2. Политимическое развитие усулей в пятилинейной записи [17, такты 1-3]

3. В специализированных публикациях для записи усулей предусмотрен четырёхлинейный нотный стан (см. Пример 3).

Пример 3. Усуль в четырёхлинейной записи [16, с. 25]

Как видно из Примеров 1-3, язык семиографии только приблизительно отмечает звучание усулей и не отражает всех исполнительских нюансов, о чём французский философ Клод Леви-Стросс справедливо сказал: «...язык музыки, по своей сути, и является структурным, он не может быть переведен на какой-либо другой “язык”, кроме себя...» [11].

С началом перестроечных процессов 1990-х годов в национальной оркестровой культуре появились затруднения, первоначально касающиеся репертуарной политики и перманентного сокращения аудитории, в дальнейшем начались финансово-экономические ограничения. Большие оркестровые составы, функционирующие в сфере организованного любительства, стали распадаться на группы из 3-4 исполнителей, играющих на традиционных фоноорудиях с диджитальным сопровождением. Изменения не коснулись только государственных составов и коллективов учебно-педагогической сферы. Но, несмотря на значительные трансформации, таджикская инструментальная культура продолжает развиваться, не теряя своего национального колорита.

В завершение статьи отметим, что на фоне значительных диффузионных процессов в культуре современного Таджикистана отмечается бережное отношение к традиционной инструментальной музыке. Две волны культурной революции первой половины XX века и рубежа двух тысячелетий значительно изменили музыкально-культурный облик республики, но не повлияли на духовную сферу жизненного уклада таджикского этноса. За сравнительно короткое время произошли значительные изменения, основные из которых следующие:

1. Возник ранее нехарактерный для монодической музыки народно-оркестровый академический профессионализм.
2. Академизированы традиционные фоноорудия.
3. Была стандартизирована нотная запись игры на национальных фоноорудиях, музыкальный строй которых ранее не вписывался в равномерную темперацию. Получила своё завершение семиографическая фиксация усулей.
4. Благодаря многосторонней культурной диффузии были сглажены многие проблемы, связанные с сохранением таджикского языка и культурных традиций в условиях тесного проживания с этносами других культур.

Список источников

1. Азизи Ф. А. Маком и фалак как явления профессионального традиционного музыкального творчества таджиков. Душанбе: Адиб, 2009. 398 с.
2. Азизи Ф. А. Феномен Шашмакома в начале XXI века // Очерки истории и теории культуры таджикского народа / отв. ред. А. Раджабов. Душанбе: Контраст, 2006. С. 437-451.
3. Архив оркестра народных инструментов им. А. Хамдамова.
4. Галицкая С. П., Плахова А. Ю. Монодия: проблемы теории. М.: Academia, 2013. 320 с.

5. **Королёв О. К.** Восточная ритмика и ударные инструменты [Электронный ресурс]. URL: <http://www.korolevok.ru/index.php> (дата обращения: 08.11.2019).
6. **Культурная диффузия** [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Культурная_диффузия (дата обращения: 10.11.2019).
7. **Лев Гумилев, Таджикистан и... Сталин** [Электронный ресурс]. URL: <https://dandorfman.livejournal.com/262122.html> (дата обращения: 11.11.2019).
8. **Мацевский И. В.** К проблеме определения понятия «народные музыкальные инструменты» // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2015. Т. 207. С. 23-30.
9. **Рахимов Р. Г.** Фактура башкирской инструментальной монодии. Фольклорное исследование. Уфа: Узорица, 2001. 130 с.
10. **Рустамов Д. А.** Профессиональная традиционная песенно-музыкальная культура населения Северного Таджикистана на рубеже XX-XXI вв.: автореф. дисс. ... к.и.н. Худжанд, 2012. 24 с.
11. **Семиотика музыки** [Электронный ресурс]. URL: <http://blogs.it-claim.ru/irinadanshina/2011/05/12/semiotika-muzyiki/> (дата обращения: 09.11.2019).
12. **Средняя Азия** [Электронный ресурс]. URL: https://gufo.me/dict/geographical_names/Средняя_Азия (дата обращения: 21.11.2019).
13. **Туркестан** [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Туркестан> (дата обращения: 11.11.2019).
14. **Ульмасов Ф. А.** Унисонное музицирование в системе восточной монодии // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2016. № 3 (47). С. 102-108.
15. **Усуль** [Электронный ресурс]. URL: https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/Усуль (дата обращения: 30.10.2019).
16. **Фахриев Ш.** Школа для дойры. Душанбе: Ирфон, 1984. 96 с.
17. **Хабибов Б.** Джилва карди. Для двух рубабов, дутара и оркестра народных инструментов / обр. и INSTR. С. Хамроева. Партитура для Таджикского оркестра народных инструментов. 1980: рукопись.
18. **Центральный государственный архив Республики Таджикистан.** Ф. 385. Оп. 1.

Tajik Orchestral Ethno-Instrumentalism in the Context of Cultural Diffusion

Davlatzoda Bakhodur Davlat

Tajik National Conservatory named after T. Sattorov, Dushanbe
ibakhodur@mail.ru

The article tackles one of the poorly investigated problems of modern musicology – the Tajik ensemble and orchestral ethno-instrumentalism. The analysis from the viewpoint of cultural diffusion has allowed the author to reveal typical features of the Tajik folk instruments functioning against the background of national cultures and subcultures. The paper focuses on identifying peculiarities of the notation system adoption in the Tajik ethno-instrumentalism. The conclusion is made that the repertoire of the first Tajik instrumental ensembles included both academic polyphonic and traditional monophonic compositions.

Key words and phrases: Tajik folk instruments; cultural diffusion; academic national music; monody; usul; Tajik tradition of ensemble and orchestral playing.

УДК 781.6

Дата поступления рукописи: 17.01.2020

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.2.28>

В статье в проблемном ключе поднимается вопрос правомерности анализа произведений XIX века в опоре на терминологию музыкально-риторических фигур, почерпнутую в трактатах XVII – первой половины XVIII века и ныне лежащую в основе широко востребованной герменевтической модели. Автор анализирует ситуацию в немецком и австрийском музыкознании, рассматривает на примере статьи Л. Гофмана-Эрбрехта путь аргументации избранной им методологии анализа песен Ф. Шуберта. В заключение обращается внимание на необходимость осмысленного подхода при выборе терминологии для описания явлений музыкально-семантического порядка в сочинениях композиторов-романтиков.

Ключевые слова и фразы: музыкально-риторические фигуры; методология анализа; musikalische Figurenlehre; барокко; романтизм; Франц Шуберт; Лотар Гофман-Эрбрехт.

Мальцева Анастасия Александровна, к. искусствоведения
Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки
aamaltseva@mail.ru

Музыкально-риторические фигуры в наследии эпохи романтизма: дискуссии о методологии анализа

Привлекательная и, на первый взгляд, универсальная герменевтическая модель под названием *musikalische Figurenlehre* (учение о музыкально-риторических фигурах), открытая музыкознанием начала прошлого столетия [13; 28; 29; 33; 34] как ключ к смыслам и механизмам создания музыки эпохи барокко, получила широкое распространение, ныне став частью концепций музыкально-семантического анализа и теорий музыкального содержания. Понятийный аппарат учения о музыкальных фигурах активно применяется