

ХОЛМИРЗАЕВ Д.Х.

кандидат искусствоведения, доцент

МИРАЗИТОВ А.М.

старший преподаватель

Ташкентский государственный педагогический университет, г. Ташкент, Узбекистан, dh_hol@br.uz

ТВОРЧЕСКИЕ РЕСУРСЫ УЗБЕКСКОГО МАКОМА

Творческие ресурсы узбекского макама на протяжении веков развивались, обогащались и в определенной мере видоизменялись. Несмотря на наличие крупных исследований, в современном макамоведении остаётся ещё немало объектов творчества и исполнительства, которые не получили достаточно полного освещения.

Ключевые слова: восточная музыка, двуздох, шашмаком, инструментальные мелодии, обрядовые песни, дастаны, катта ашула, карсак и ашула, хафизы, бастакоры, созанда и др.

В данной статье мы попытаемся осветить вопросы происхождения тарона, их роль в макомном цикле и собственно музыкальные свойства. В этом контексте, естественно, внимание будет обращено и на словарные значения термина тарона, и на вопросы соотношения слова и музыки.

Известно, что именно тарона сыграли важную роль в происхождении и формировании крупных макомных циклов. Более того, будучи расположенными между основными частями, они относительно просты по форме, невелики по размерам, близки к фольклорным песням, в то же время они являются продуктом творчества поколений бастакоров.

Для начала обратимся к ценному источнику, где имеется информация о тарона. Это – уникальный литературный труд, созданный в XI веке и получивший название “Кабуснам” [1]. Из 36-й главы этого трактата становится очевидным, что тарона были известны ещё более тысячи лет тому назад и являлись духовной пищей, удовлетворяющей запросы наших предков.

По поводу этого вида песен и, в частности, их начального этапа формирования, известный узбекский музыковед А. Хакимова пишет: “...В условиях господства сольно-моноподийной традиции музицирования тарона сложиться не могли – ни как жанровый, ни как художественно-эстетический феномен. Они сформировались в условиях иной культурно-идеологической системы, такой, где коллективное вокальное исполнительство играло важную общественную роль, обладало огромным идейно-психологическим смыслом, несло важнейшие ритуально-обрядовые функции”.

А. Хакимова утверждает, что тарона исполнялись как религиозные песнопения в период господства зороастризма [2]. Известный таджикский ученый А. Низамов в своем исследовании, посвященном взаимосвязям музыкального искусства с учением суфизма, приходит к другому выводу: “...Тарона в рукописях суфийских учёных толковались весьма приблизительно, как пути и законы достижения правды, припевно-мелодические обороты типа ялла-ло, садкаю дост, встречающиеся в тарона, свидетельствуют о том, что тип этих песен формировался как суфийская музыка. Относя тарона к чисто суфийской музыке, А. Низамов также предполагает, что определённые тарона, взятые из суфийских “самаъ”, были включены без каких-либо изменений в состав макомов. Следует признать, что обе эти точки зрения, демонстрирующие различные взгляды авторов, изложены в форме гипотезы [3].

Весомую часть макомного цикла составляют вокальные разделы. В них большое место занимает узбекская и таджикско-персидская поэзия. Следовательно, музыка и поэзия, слово и напев, находясь во взаимовлиянии и взаимодействии, составляют такой пласт творчества, в котором присутствует внутреннее единство. Первоначально в качестве стихотворных текстов макомов использовались классические образцы. В частности, в ранних стихотворных сборниках – баязах по шашмакому, составленных в XIX век, в тарона использовались персидско-таджикские народные стихи и только в отдельных случаях – стихи поэтов-классиков. Кроме того, согласно источникам, в тарона авторы нередко использовали стихи в измененном виде. Эту особенность отметил в своё время видный ученый-макомовед Исок Раджабов.

Тарона в переводе с персидского – песня, мелодия, напев. Вместе с тем в поэтической системе аруз тарона – это название размера рубаи. “Великий поэт Алишер Навои, упоминая о метрике рубаи в арузе, подчеркивает, что они сочиняются в бахре “ахраб” и “ахрам”.

Захириддин Мухаммад Бабур в своём произведении “Мухтасар”, посвящённом вопросам аруза, описывает форму тарона внутри рубаического метра: “... Знайте же, – подчеркивает он, – что рубаи состоят из двух бейтов и их называют тарона. Её метрика в бахре хазаж. Этот размер стиха был особенно привлекателен, и мастера к нему часто обращались. Этот элемент принадлежит поэзии неарабских народов” [4]. К этой характеристике известный современный учёный-литературовед С. Ганиева добавляет: “Следует заметить, что эти свойства жанра рубаи характерны для периода, когда в поэзии господствовал аруз. Если содержание раскрывалось в компактной и лаконичной форме, а философские обобщения, будучи глубокими, укладывались в четырехстишия, то стихотворения в какой-то степени вбирали черты рубаи. В этой связи необходимо обратить внимание на тот факт, что рубаи формировались на основе народных четырехстиший”.

Большинство поэтических произведений, относящихся к жанру рубаи, рифмовалось по принципу ааба, то есть 1, 2 и 4 строфы четверостишия строились по принципу парности. В рубаятах некоторых поэтов все четыре строфы рифмовались по принципу аааа. Именно такие рубаи назывались тарона. Если в музыке термин тарона используется в широком смысле как песня, мелодия, напев, то в поэзии он трактовался как ясность, созвучность. Это значит, что четырёхстишия рубаи, отличавшиеся доходчивостью и как бы “музыкальностью” изложения, в народе получили название тарона. Как отмечалось ранее,

тарона изначально означает народную, популярную песню. В аналогичных случаях так могли называться и образцы поэтического жанра. Кроме того “этот термин дошел до нас как обобщенное понятие, обозначающее конкретный, специфический жанр, входящий в состав макомного цикла как определенный элемент вокального раздела” [5].

Опираясь на доступные источники, мы можем наблюдать, как на протяжении веков менялись тарона по форме, жанру и содержанию. Остановимся на тарона и некоторых других, близких к ним музыкальных формах. Для примера обратимся к трактату неизвестного автора XV века. “Формы музыкальных произведений” и сочинению известного учёного-музыканта XVII века Дарвиш Али Чанги.

В трактатах, созданных в XV веке, по вопросам жанров авторы опирались на комментарии известного в свое время ученого Ходжа Абд-аль Кадыра Мараги, жившего в эпоху Амира Темура. В этот период тарона, наряду с жанрами кавл, савт и амал, входили в состав четырехчастного цикла “навба”. По документальным данным, тарона – третья часть цикла, исполнявшаяся с текстом поэтического рубаи на арабском и персидском языках. Ритмика же обязательно опиралась на “сакил ул-аввал”, “сакил ус-соний” или в “куш рамал”.

Части мукаддима (тарика) и бозгуй (ташия) в тарона являлись обязательными, использование же мелизматика было по желанию. При этом важно, что описанные в данной рукописи формы приводятся и в трактате Дарвеш Али, созданном два столетия спустя. Однако местоположение отдельных частей изменено: I часть навбы, считавшейся кавлом, написана подобно баситу. В свою очередь басит, будучи завершённым по форме произведением, опирался на ритмы “сакил ул-аввал”, “сакил ус-соний”, “сакил ур-рамал”. По сведениям Дарвеша Али, кавл отличался от формы кор лишь использованием другого усуля. В структуре кор не было инструментального вступления, миёнхона (этой части не было и в кавле) и бозгуй, но произведение невозможно было представить без инструментального вступления, носящего название зайл. Это же является одним из важных факторов, отличавших данную форму от других. Среди напевов накши ориентированы на маленькие формы и были связаны с рубаи и бейтами.

Дарвеш Али в этой связи отметил ещё один вид накша – “сунбули”. По словам Мараги, это произведение было близко к “матла ул-амал”, и в нём не использовались разделы миёнхона и бозгуй. Иначе говоря, содержание одной газели передавалось свободно и затем был возможен переход к другой газели. В самом деле описание признаков старинных жанров в рукописи неизвестного автора XV века не соответствует в полной мере изложенному в трактате Дарвеш Али Чанги. Например, имеются различия в принципах строения форм. Определённые противоречия естественны, ибо авторы жили в разное время, и можно допустить, что музыкальные формы в процессе исторической эволюции могли существенно измениться и обрести несхожие черты. К примеру, в рукописи неизвестного автора строение “кавла” близко к форме “басит” [6]. Из описания же Чанги кавл похож более на кор. Заметим, что профессиональная музыка устной традиции под влиянием времени и условий приобретала различные свойства. Поэтому природа некоторых музыкальных форм, в том числе типа тарона, на сегодняшний день недостаточно изучена. В свою очередь вошедшие в макомный цикл старинные формы, хотя

и имеют внешние и внутренние черты, схожие с тарона, могут обладать и такими свойствами, которые в целом не присущи тарона.

Количество и местоположение тарона внутри макомов менялось и дошло до нас в нескольких вариантах. Например, составленный в начале XIX век сборник и рукопись “Бухарский музыкальный трактат”, переписанный в 1936 года неизвестным автором, в отличие от современных изданий шашмакома свидетельствует о широком использовании форм амал и сувора.

Таким образом, становится очевидным, что на основании имеющихся документов можно восстановить структуру тарона и их местоположение. Принцип исследования тарона относительно усулей можно было бы вывести на основе сравнения с данными, приведенными в книге Фитрата “История узбекской классической музыки” [7].

Литературные источники свидетельствуют о том, что определённая часть, следующая за главными шубе, называлась тарона, 2, 3 и 4 тарона назывались амал или амалот. Имеющие эти названия части помещались только после сарахбор. Широко распространенная среди тарона сувора и сувораи дигараш практически во всех макомах (кроме макома Рост), как правило, появлялись в качестве первой тарона после основного шубе.

Из баёзов XIX веке и рукописи неизвестного автора конца XIX – начала XX веков стало известно, что в составе макомов, кроме песенных тарона, использовались также амал и сувора. Среди макомных тарона можно встретить одну из форм, которая имеет уникальный по сложности размер – $13/4$ [8]. Следует признать, что в имеющихся нотных записях этот ритм доиры воспроизведен в виде чередования простых размеров $2/4+3/4$, что совершенно не соответствует природе ударных и безударных его долей. Этот усуль, по описанию Фитрата, соответствует формуле “суворий”. Как известно, большинство названий частей макомов ориентировано на усуль, такое положение наблюдается и в тарона. Если, согласно сведениям неизвестного автора XIX века, сувора занимала место первой тарона в группе, то можно сделать вывод о том, что в дошедшей до нас структуре шашмакома она является первой тарона после шуба.

“Поскольку “сувора” сохранилась в составе макома как часть, тематически связанная с “действенным фактором”, иначе говоря, эта часть, будучи всякий раз помещенной после размеренной, тяжеловесной шуба, активизирует его мелодико-содержательную сторону с помощью сувора”.

В данном случае имеются в виду оба нотных издания: “Узбек халк музикаси” V том, и ташкентское издание Шашмакома. В московском издании Шашмакома такие тарона названы “савора”. В то же время по своему местоположению они идентичны нотным записям В. Успенского и Ю. Раджаби.

В хорезмских макомах – налицо несколько иная ситуация – вокальные части сувора занимают свое, закреплённое в структуре, место. При сравнении с циклом Шашмаком здесь тоже можно обнаружить черты общности. Например, в макомах Рост и Наво сувора появляется как вторая тарона главного шубе, а во всех остальных – как первая.

Можно утверждать, что начиная с XX века в Шашмакоме местоположение сувора изменилось, хотя впервые нотированные в 20-е годы. В. Успенским тарона по своему ритмическому рисунку близки к последующим изданиям. Кроме того, в первом издании не встречается

жанровых наименований амал и сувора, имеющих непосредственное отношение к тарона.

В заключение отметим, что усильные формулы тарона Шашмакома в течение XX век приобрели несколько иной вид, нежели имели к концу XIX век. К тому же ряд производных частей, имевших прежде собственное, жанровое наименование слились с тарона. По выражению И. Раджабова, все они стали называться общетипологическим “тарона”. Следует напомнить, что формы амал и сувора прежде имели относительно самостоятельное зна-

чение, так как их жанровые признаки нашли отражение в вышеупомянутых источниках.

Подводя итоги вышеизложенному, можно отметить, что благодаря тарона до нас дошли самые древние пласты макамов, которые в логическом чередовании разных образцов нашли качественно новую упорядоченную традицию. Именно поэтому музыкально-поэтическая природа, структурно-стилевые закономерности цикличности тарона творчески обогатили классические формы макамата, став их неотъемлемой частью.

Литература

1. Кайковус .Кабуснаме. –Т.: Мерос, 1992.
2. Хакимова А. Профессиональное вокальное музицирование в Средней Азии (Древние века, Средние века).- Ташкент, 1997.
3. Низамов А. Суфизм в контексте музыкальной культуры народов Центральной Азии. -Душанбе, 2000.
4. Бабур З. М. Мухтасар. -Тошкент, 1971.
5. Ганиева С. Рубойи сеҳри. -Тошкент, 1986.
6. Рашидова Д. Сведения о макомах и музыкальной жизни в трактате Дервиш Али Чанги // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. -Ташкент, 1981.
7. Юнусов Р. Шошмаком тароналари хусусида // Мусика ижрочилиги ва педагогикаси масалалари. -Тошкент, 1999.
8. Формы музыкальных произведений XV в. (Ходжа Абд-аль-Кадыр), пер. Д. Рашидовой. Отрывок из арабского анонимного трактата XV в.