

Marek Bero



MATERIAŁY DO POZNANIA
KULTUR MUZYCZNYCH AFGANISTANU



Marek Bero

MATERIAŁY DO POZNANIA
KULTUR MUZYCZNYCH AFGANISTANU

Materiały pochodzą z 1976 roku. Zebrane zostały przez autora podczas badań terenowych w Afganistanie prowadzonych wraz z grupą etnografów z Katedry Etnografii Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Są to notatki, fotografie i rysunki autora, jedynie z niezbędnymi korektami ich oryginalnej treści.

Kultury muzyczne Afganistanu nie stanowiły wiodącego tematu obserwacji etnograficznych członków zespołu UAM. Wśród badaczy nie znalazł się etnograf o przygotowaniu muzykologicznym. Pomimo tego, przysłuchiwać się muzyce i przypatrywać muzykom można było na każdym niemal kroku. Muzyka bowiem towarzyszyła wielu sferom życia - w miastach, na bazarach, w *czajchanach*, podczas domowych biesiad, w różnych środowiskach. Zatem jeśli nawet codzienne obcowanie z muzyką nie mogło przynieść kompletnych analiz muzykologicznych, pozwoliło ono zyskać dobre rozeznanie w problemach regionalnego folkloru oraz nieźle zapoznać się z tradycyjnym instrumentarium.

Dodajmy, jest to materiał zebrany na krótko przez katastrofę jaka wkrótce nadciągnęła nad ten kraj w wyniku międzynarodowej agresji ideologicznej i militarnej - materiał ten więc posiada przede wszystkim wartość dokumentalną.

Folklor muzyczno-wokalny (także choreograficzny) wraz ze sferą zwyczaju i obrzędowości są dorobkiem zbiorowego przekazu pokoleniowego - folklor wielu ludów i plemion w Afganistanie jest prastary i wyjątkowo zróżnicowany.

Muzycy, śpiewacy i kapele także tancerze widziani i zasłyszani w terenie, prezentują folklor bogaty brzmieniowo, dynamiczny, zmienny rytmicznie. Melodie, utwory, pieśni są anonimowe i kolektywne, pozbawione aspektu, jakim jest osoba kompozytora. Brak jest notacji nutowej i tekstowej. Spontaniczność, ekspresja i skłonność do improwizacji wpływają na wielość wersji. Każde wykonanie jest jednorazową, wyjątkową kreacją, której wartość artystyczna zależy od inwencji solisty lub muzyków w zespole. W utworach z reguły wyróżnić można trzy części: wstęp - dostrajanie i prezentacja walorów instrumentu wraz z podaniem motywu; część zasadnicza - rozwinięcie tematu i ewentualnie śpiew oraz improwizacja. W improwizacji tkwi istota mistrzostwa. Opozycja między tym co w utworze stanowi kanon, a tym co jest zmienne i niepowtarzalne stanowi w tutejszej twórczości muzycznej niezwykle intrygującą właściwość.

Zróżnicowanie regionalne kultur muzycznych Afganistanu w zasadzie pokrywa się z arealami kulturowymi, które w większości mają zasięg szerszy - wykraczają poza granice, tworząc z sąsiadującymi z nimi arealami kulturowymi Azji Środkowej terytoria o wspólnych cechach kulturowych ukształtowanych w wyniku wspólnej historii i związków zamieszkałych tam ludów.

- Na Zachodzie oddziałuje instrumentalno-wokalna muzyka ośrodków miejskich (Herat, w Iranie Meshhed, Torbat-e Dżam) i wraz z klasyczną poezją w języku farski-dari stanowią styl *chorasani* lub *herati*.

- Na Południu i Zachodzie zwracają uwagę wśród ludności koczowniczej pieśni pasterskie, gra na bębnach, tamburynach, drumli oraz taniec przy wtórze rozmaitych idiofonów: grzechotek, bransolet, tupania i klaskania. Interesujące, są zjawiska para-muzyczne, nie mające na celu wytworzenie melodii: gwizdki, piszczałki lub rogi i flety mogące mieć związek z zabiegami hodowlanymi, naśladowaniem głosów zwierząt i ich wabieniem, zapowiadaniem pogody, przeżytkami szamanizmu, itp. Nie można wykluczyć funkcji sygnalizacyjnej bębnów.

- Na Wschodzie, głównie w miastach kształtuje się styl *hindustani*. Wyraźnie odróżnia się brzmieniem (m.in. *tabla*, *sitar*) i wiodącą wokalizą. W zasięgu fal radiowych rozgłośni kabulskiej motywy indyjskiej i pakistańskiej muzyki filmowej szybko upowszechniają się wywierając wpływ na lokalną muzykę tradycyjną i gusta odbiorców. Muzyka ta hałaśliwie naciera z głośników, tranzystorów w przestrzeni miejskiej.

- W Hazaradżacie muzykę cechuje faktura monofoniczna i silnie akcentowany rytm (przyrównywany przeze mnie do "tętentu konia"). Dominują instrumenty strunowe szarpane. Technika gry na lutniach z długim gryfem bez oznakowanych progów jest trudna. Muzycy występują najczęściej solowo – są to popisy gry. Wokaliści rywalizują pod względem skali, siły i ekspresji głosu. Hazarski folklor jest zakorzeniony w tradycji poprzez przekazywane pokoleniowo, metodą pamięciową, teksty epickie, mityczne, legendy, podania z przeszłości. W *bajtach* hazarskich językoznawcy doszukują się skrawków języka *hazaragi*.

- Na Północy, na skutek kontaktów z ludami turko-mongolskimi oddziałują specyficzna stylistyka uzbecka i turkmeńska. Typowe są cykle wokalne wykonywane przez śpiewaków ("bardów") akompaniujących sobie na lutni-*dambura*. Śpiew, pełen dramatycznej ekspresji, jest modulowany o zmiennej skali, co uwarunkowane jest przewagą warstwy narracyjnej i dialogowanej - treści utworów stanowią liryki miłosne, eposy bohaterские, kroniki, legendy i mity. Styl ten, określa się jako *turkiestani* lub *buchara*; *buchari*.

- W Nuristanie, instrumentarium i melodyka są swoiście archaiczne. Areał ten symbolizuje tzw. harfa nuristańska/kafirska (*wunz*), niespotykana gdzie indziej w kraju. Muzyka jest raczej ceremonialna, ma charakter kultowy (m.in. kult przodków, kult płodności), towarzyszy obrzędowości rodzinnej – zaślubiny, pogrzeb, uroczystość obrzezania, itp. - sięga przedislamskich wierzeń animistycznych. Dudnienie w bębny, wysokie tony piszczałek oraz śpiew i melodeklamacje składają się na zabawne inscenizacje teatru ludowego.

- Podobnie jak w Nuristanie, scharakteryzować można zjawiska muzyczne wśród Beludżów. Nadto, uważa się, iż ogłuszająca rytmika, korowodowe tańce, grupowe i solowe wybuchy przeszywającego śpiewu i lamentu mogą mieć charakter ekstatyczny - związek z silnie rozbudowanymi obrzędami żałobnymi, przeżytkami szamanizmu, magią ochronną, egzorcyzmami, co jest typowe dla społeczności znajdujących się w bliskim kontakcie z przyrodą, pólnością i koczowniczych.

- W odniesieniu do całego Afganistanu i Azji Środkowej poszukuje się wątków pochodzenia wczesno-indoeuropejskiego. Wyraźne są natomiast w muzyce wymogi kanonów metrycznych poezji irańsko-tureckiej. Podkreślane są nawarstwienia i zapożyczenia z kręgu kultur arabsko-muzułmańskich.

Formy muzyczne i ich konteksty kulturowe nie mają wyłącznie podłoża religijnego.

Lud afgański jawnie pomija - rzekomo Koraniczne – wskazania i przestrogi jakoby muzyka i taniec prowadziły do rozwiązłości i wuzdanej rozkoszy.

W obyczajowości specyficzne miejsce zajmują gestykulowane i często ukierunkowane na konkretnego odbiorcę tańce męskie (tzw. *baczi* – "chłopcy"/ "taniec chłopców") w równym stopniu prześmiewcze jak mające czytelny podtekst homoseksualny – być może również chodzi tu o symbolikę inicjacji młodzieży męskiej.

Szczególne znaczenie w obyczajowości zbiorowej posiada grupowy, chodzony taniec wojowników (niegdys Czcicieli Ognia) *atan* (*atan-e mili*). W wielu odmianach *atan* wykracza stopniowo poza horyzont kultury Pasztunów zyskując w świadomości ogółu status afgańskiego tańca narodowego, staje się też częścią ceremoniału wojskowego.

Obecnie (1976) w Afganistanie nadawane są programy radiowe, można złapać stacje krajów sąsiednich, dostępne są nagrania płytowe i kasetowe. Niedawno powstała telewizja, w Kabulu jest kilka kin. Pomimo tych środków transmisji kulturowej nie słabnie zainteresowanie i zapotrzebowanie na muzykę “żywą” wykonywaną przez solistów i grupy o tradycyjnym składzie.

INSTRUMENTARIUM

W dzielnicy Szahr-e Nau, w Kabulu odwiedziłem kilkakrotnie sklep z instrumentami muzycznymi. Zapraszany do wnętrza i częstowany herbatą rozsiadałem się wygodnie na pufach, przysłuchując się opowieściom i grze Turkmenów, właścicieli sklepu*)

Sklep w zasadzie był rupieciarnią o profilu muzyczno-pamiętkarskim dla turystów. Właściciele nie mieli nic przeciwko temu abym brał do ręki instrumenty, próbował dobywać tony, czuł ich wagę i energię. Niewiele było egzemplarzy nadających się do gry - większość podniszczona lub niekompletna. Pomimo tego okazy te były oryginalne, nienowe, niektóre kunsztownie zdobione inkrustacją z masy perłowej i kości, z mosiężnymi aplikacjami, intarsjowane. Niektóre nosiły ślady przeróbek albo topornych upiększeń kolorowymi szkiełkami, szlifowanymi guzikami, koralikami, pinezkami i tym podobną tandetą. Były to obiekty “... w sensie dekoracyjnym na ścianę...”.

Instrumenty muzyczne wytwarzane są niemal wyłącznie chałupniczo. Materiały (m.in. drewno, skóra, części metalowe) pochodzą z lokalnych warsztatów. Przy utrzymywaniu parametrów danego instrumentu, wielość typów jest znaczna, wytwórcy trzymają się upodobań i własnych rozwiązań konstrukcyjnych i lokalnych manier wykonawczych. Komplikuje to znacznie typologię instrumentów ludowych.

Moi rozmówcy z kabulskiego składu muzycznego, popularne instrumenty afgańskie sklasyfikowali w interesujący sposób:

- Wszystkie instrumenty wywodzą się od dawnych “trzech ojców”: *dandweehi*, *wana* i *juna* (*yunaa*). *Dandweehi* to instrumenty dęte, wszystkie pochodzą od fletu - *toula* (*tulak*). *Wana* to są strunowce, najstarszy *tar* dał początek całej grupie - *dutor*; *setor*; *szasztor*; *tambur* i *tak dalej*. *Juna* to wszystkie bębny z najstarszym *dhol* (*doul*).

W wyjaśnieniach Awarah i Meri dopomagali sobie gestykulacją. Obrazowali grę przykładając dłonie do ust, “ciągnąc smykem”, “brzdąkając” po strunach, czy jakby wystukując rytm.

W różnych okolicznościach kilkumiesięcznych peregrynacji po Afganistanie, udało mi się naszkicować kilka podstawowych typów instrumentów. Co do opisu – z powodów podanych wyżej – zdołałem podać zaledwie ich ogólne charakterystyki.

Jednakże najważniejszym i niezapomnianym – jestem pewien – pozostanie magiczna sceneria, w której słyszałem żywy dźwięk, odczuwałem dojmującą wibrację, widziałem postacie głęboko zatopione w muzyce.

*) *tel:*

Post Box

Handicrafts of Zane Dasti - Darae Zang

Charahi-Saderat-Kabul-Afghanistan

Jadai Welayat,

M. Ali Meri,

M. Nabi Awarah

CHORDOFONY

Dutar (*dutor*, *dotar*)

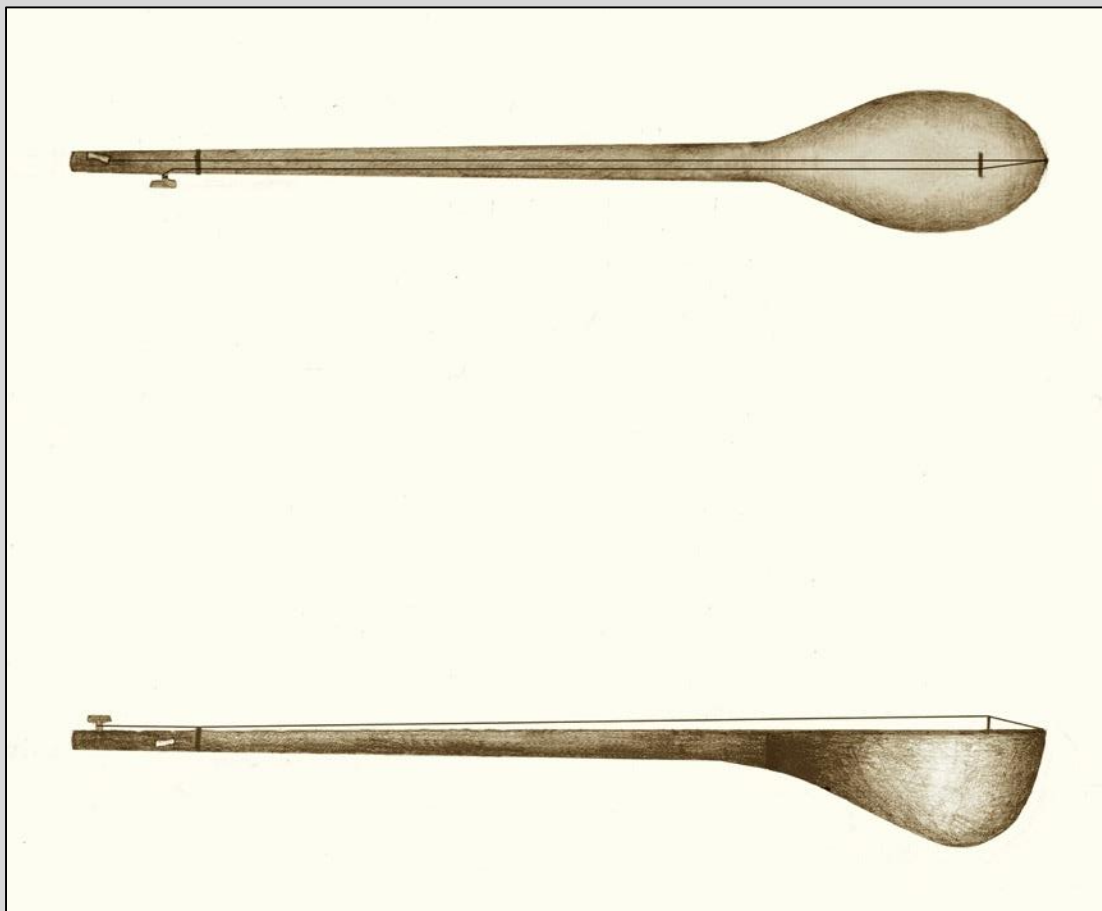
Dutar – “Dwie struny”, lutnia dwustrunowa, instrument złożony z dwóch części, korpusu rezonansowego i długiego gryfu, łącznie w granicach 125 cm.

Korpus rezonansowy w kształcie przepołowionej, wydrążonej gruszki, wykonywany bywa z jednego kawałka drewna morwowego lub morelowego. Płytką wierzchnią “gruszki” z łupka wiśni lub drzewa iglastego, może mieć kilka wywierconych otworów akustycznych.

Wysmukły, długi gryf jest pełny, nie jest żłobiony wzdłużnie, jak w innych lutniach. Gryf wycina się najczęściej z orzecha włoskiego lub moreli.

Struny z jelit cielęcych, stalowego drutu lub żyłki nylonowej, dawniej nawet z jedwabiu na podstawku/mostku – naciąg kołkowy. Materiał strun naturalnie zmienia całkowicie brzmienie: ostre, donośne, wibrujące lub stłumione, miękkie, matowe.

Instrument w trakcie gry trzyma się w pozycji gitarowej. Gra się na dwóch strunach jednocześnie palcami prawej dłoni luźnej w nadgarstku. Lewa ręka w zasadzie ślizga się po gryfie bez zaznaczonych progów, co daje płynność tonów. Możliwości melodyczne są ograniczone, *dutar* podczas popisów wokalnych ma funkcję akompaniująco-rytmiczną.



Lutnia dwustrunowa *dutar*

Dambura (*dambora, danbara*)

Dambura afgańska/hazarska - znana również pod nazwami: *dombra, dombyra, danbura* a nawet *babmura* itp. – jest lutnią dwustrunową szarpaną.

Jeden z muzyków w Hazaradżacie określił *damburę* jako “*pierwsze dziecko dutaru*”.

Rzeczywiście, oba typy lutni niekiedy trudno odróżnić, polegać tu trzeba na krajowcach. *Dambura* jednak z reguły posiada krótszy gryf, “gruszka” rezonatora jest masywniejsza, jej dźwięk jest niższy, głębszy i wibrujący. (Co do proporcji między obydwoma typami lutni nasuwa się porównanie skrzypiec z altówką). Niektóre z nich w zależności wyposażone są dodatkowo w wiązane na gryfie progi.

W czerwcu (26.06. - por. tekst wyżej), we wsi Najak w okręgu Jakaulang, wraz z kolegami byłem słuchaczem zaaranżowanego dla EWy świetnego występu trzech hazarskich chłopców popisujących się niezwykłym wokalem przy akompaniamencie lutni *dutar* i *dambura*. Porywającą rytmikę wykonywanych przez nich utworów przyrównałem wówczas do “tętentu konia”, wolne zaś rytmiczne akcenty do “stąpania wielbłąda”. Sposób uderzania w struny określiłem jako “trzepotanie” (*tremolo/vibrato*). Trzepotanie owo uznałbym za specyficzne w grze na *damburze*. Muzycy wplatają także proste linie melodyczne. Muzyk urozmaica brzmienia i rytmikę pocieraniem dłonią lub stukotem palcami w rezonator.

Damburę od innych lutni środkowoazjatyckich. prawdopodobnie wyróżniają technika gry, możliwości rytmiczne, brzmienie, nie zaś budowa instrumentu.

Sitar

Lutnia szarpana - zamieszczony opis i rysunek *sitaru* prezentuje instrument ofiarowany mi przez Ghulam’a Sochi’ego z Bamianu.

O ile zasadnicze cechy budowy i proporcje tego *sitaru*, użyty gatunek drewna oraz technika ociosania nie odbiegają od całej klasy lutni afgańskich, o tyle egzemplarz ten posiada kilka wyróżniających cech.

Instrument Ghulama jest lutnią pięciostunową. Naciąg jest kołkowy, ale rozłożenie strun i ich strój są swoiste. Znajduje się tu para jednobrzmiących strun melodycznych, jedna bordunowa i dwie harmoniczne. Struna środkowa jest przywiązana do gryfu na progu siódmym licząc od “gruszki”, w ten sposób skrócona, nie podlega strojeniu, spełnia funkcję burdonu. Struny wsparte są na podstawie. *Sitar* ma piętnaście zawiązanych na gryfie progów ze skróconego jelita. Dwie współbrzące struny melodyczne skraca się podczas gry palcami lewej ręki.

Dźwięk dobywa się za pomocą drucianego “naparstka” (*mizrab /”plektron”*). Potracając strunę bordunową, dwie pozostałe rezonansują. Przeciągnięcie po pięciu strunach daje akord. Instrument trzymany jest w pozycji gitarowej.

Muhammad Daud z Bamianu swój *sitar* określił jako “wzmocniony *dutar*” albo “głośniejsza *dambura*”.

W istocie, trudno mi przesądzić, czy *sitar* jest odrębnym typ instrumentu strunowego, czy da się go typologicznie umieścić pomiędzy lutniami dwustrunowymi (*dutar, dambura*) a siedemnastostunowym *tamburem*.

Na podstawie mojego rysunku i opisu, Turkmen Muhammad Nabi Awarah z Kabulu zważył, że instrument tego rodzaju winien zwać się *pańdżtar* - ze względu na pięć strun. Jednakże dodał, że podobną kombinacją strun z podwianym bordunem jeszcze się nie spotkał. Stąd moje przypuszczenie, że być może mistrz Ghulam Sochi w poszukiwaniu nowych brzmień skonstruował unikatowy instrument na własny użytek. Ja dostałem ten *sitar* już sfatygowany, pęknięty w miejscu łączenia “gruszki” z “szyjką”.



Lutnia pięciostrunowa *sitar/pañdžtar*

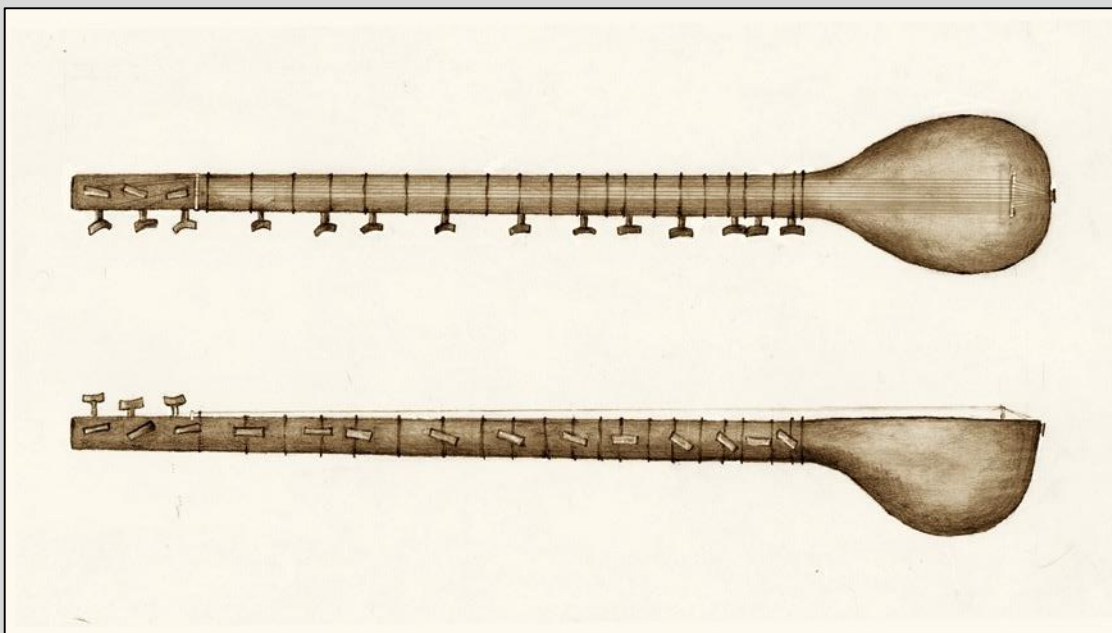
Tambur (*tanbur*) Ghulam'a Sochi'ego z Bamianu.

Lutnia siedemnastostrunowa szarpana.

Gruszkowaty korpus rezonansowy wyprofilowany z drewna morwowego.

(Na marginesie rozważań o instrumentach muszę zauważyć, że morwa jest raczej rozłożystym, rozgałęzionym krzakiem, rzadko osiąga rozmiary drzewa. Dla uzyskania baniastego, gruszkowatego rezonatora należy znaleźć stare drzewo i drzewo to ściąć całe przy ziemi. Jedynie z pnia bowiem daje się wyciosać brzusiec o średnicy 25-30 cm. Myślałem o tym wielokrotnie leżąc w cieniu morwy, skubiąc soczyste owoce, że aby wydobyć z niej... dźwięk należałoby ją ściąć całkowicie... To smutne i piękne zarazem)

Można powiedzieć, że *tambur* w grupie lutni afgańskich jest instrumentem koncertowym. Jest to lutnia siedemnastostrunowa. Struny z drutu stalowego, naciągnięte są kołkami, rozmieszczonymi wzdłuż bocznej krawędzi gryfu. Struny wiolinowe są krótsze; o niższych rejestrach są odpowiednio dłuższe. Siedemnaście strun (od strony prawej): dwie struny melodyczne, jedna basowa ("burdon mruczący") i czternaście strun akordowych. *Tambur* posiada piętnaście wiązanych progów. Charakterystyczną cechą *tambura* jest wyżłobiony/pusty gryf o przekroju "u", co wraz z "gruszką" zwiększa właściwości akustyczne. Płyta wierzchnia pokrywająca gryf i gruszkę wykonywana powinna być – według miejscowych - z sosny nuristańskiej. Wydaje mi się - na ucho - , że struny strojone są w gamę, tonacji durowej. Instrument trzyma się pionowo. Technika gry jest skomplikowana. Melodię dobywa się z dwóch jednobrzmiących strun melodycznych palcami wskazującym i środkowym. (Ghulam dla uzyskania barwy donośnej, dźwięcznej nakładał na palec środkowy druciany napastrzek, rodzaj plektronu). Dla współbrzmienia linii melodycznej, burdonu oraz strun akordowych należy przeciwstawnymi ruchami palców (melodia) i kciuka (akompaniament) budować całość kompozycji. Pojedyncze tony, akordy i rytm składają się na specyfikę gry na *tamburze*. Istnienie progów stawia muzykowi wyższe wymagania co do czystości i modulacji tonu.



Lutnia siedemnastostrunowa *tambur*

Rubab (*rabab, robob, rebob, ribob*)

Chordofon szarpany, instrument charakterystyczny dla brzmienia tradycyjnej muzyki afgańskiej, szczególnie pasztuńskiej.

Rozróżniane są trzy zasadnicze formy: rubaby choraszańskie (*chorasani*); wahańskie (*wakhani*) i afgańskie (*afghani*).

Klasyczny *rubab afghani* powinien być wyciosany w całości (brzusiec i szyjka) z jednego kawałka drewna morwowego. Pokrywa *rubabu* może być drewniana (z otworkami lub efami akustycznymi) albo ze skóry koziej.

Wspólnymi cechami większości typów *rubabu* są: łódkowaty głęboko wyźłobiony brzusiec/korpus rezonansowy;

pusty krótki gryf żłobiony wzdłużnie; struny oparte na wysokim mostku; w przekroju poprzecznym charakterystyczne “skrzypcowate” wcięcia/talię (co ułatwiają grę smyczkiem). Najokazalsze egzemplarze bywają gęsto zdobione ornamentem rytym, intarsją lub inkrustacją z macycy perłowej, płytek metalowych, plastikowych, szlifowanych kamieni (lapis, karneol), guzików i koralików.

Rubab wyrabiany w różnych regionach, raczej przez bardziej zaawansowanych w lutnictwie rzemieślników, występuje w wielu odmianach: ilość i rozkład strun, naciągi, strój, zdobnictwo wykazują znaczne rozbieżności.

Rubob jest instrumentem solowym, prowadzącym w zespole lub – jak się określa – prowadzi dialog ze śpiewakiem.

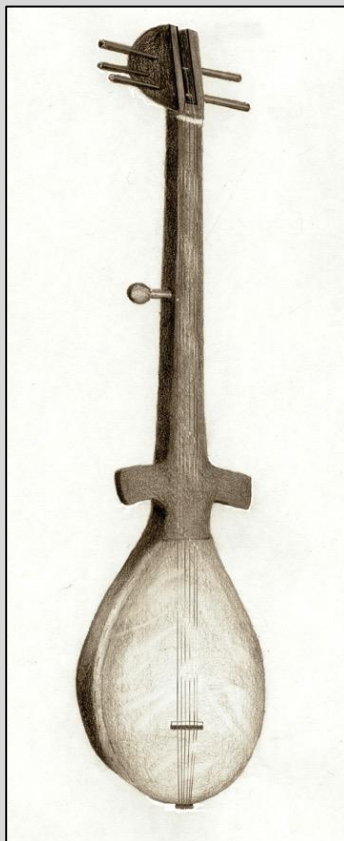
W *rubobie*, na jakim grał chłopak w kapeli domowej podczas wizyty EWy u Abbosiego w Kalangar, umieszczone były trzy stalowe struny melodyczne, trzy współbrzmiące burdony i pięć par strun rezonansowych. *Rubob* miał związane progi i naciąg kołkowy boczny.

Muzycy trzymają *rubab* najczęściej w pozycji gitarowej. Akcentują (*staccato*), trącając struny nasadzonym na kciuk plektronem, co pod względem sposobu gry zbliża instrument typologicznie do *tambura* – dźwięk jest wówczas brzękotliwy. Rzadsze jest użycie smyczka (w pozycji *viola da gamba*), co z kolei stanowi analogię do licznej grupy środkowozajatyckich chordofonów smyczkowych: *sarangi, kobyz, kemancze* i *gizak*, itp. Gra smyczkiem (*glissando*) umożliwia “płynne” przechodzenie od jednego do drugiego dźwięku, co daje charakterystyczną, rozpoznawalną artykulację - przeciągłą, przenikliwą.

Wiele dostępnych w sklepach kabujskich *rubabów* było w złym stanie: spękane, brak strun, kołków. Pomimo tego, cieszyły się popytem wśród turystów jako atrakcyjne wyroby miejscowego rękodziela.



Rubab afghani



Rubab wakhani

Gizak

Chordofon smyczkowy.

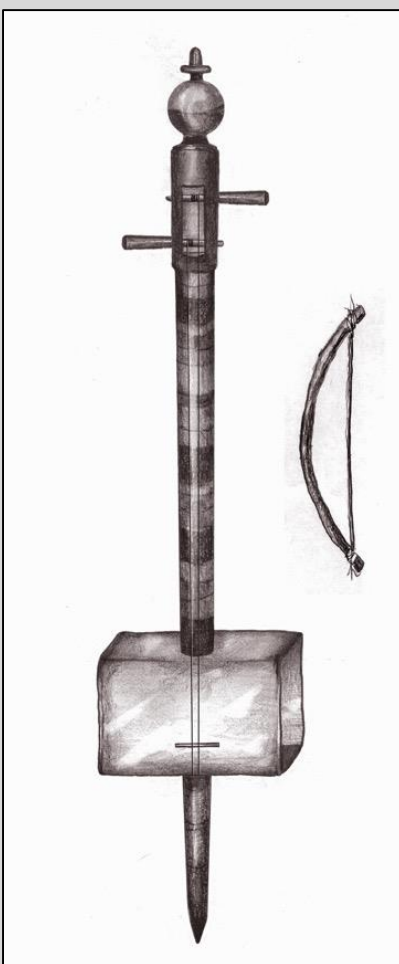
Nazwą *giziak* (*gidzak*, *rizak*, *riczak*, *zizak*) określa się rozmaite chordofony smyczkowe Azji Centralnej.

W tradycyjnym instrumentarium afgańskim *gizak* należy do lutni smyczkowych. Typologicznie grupuje się go z uzbeckimi, czy kazachskimi *kobyz*'ami, perskim *kemanche*, albo wręcz uznaje za skrajnie uproszczoną, "zbarbaryzowaną" formę *sarindy* lub indyjskiego *sarod*'u.

Struny mogą być też szarpane i uderzane - instrument wydaje wówczas brzękliwy dźwięk o nieokreślonej skali.

Gizak afgański występuje w różnych wielkościach (do 100 cm wysokości). Drewniany gryf proporcjonalnie raczej krótki, bywa wytoczony, wyciosany lub jest po prostu okorowanym drążkiem, niekiedy ma zaznaczone progi. Instrument jest dwustrunowy - stalowy drut zawinięty jest na zaczepie (guziku), dwa jego końce przymocowuje się do kołków. Komora rezonansowa wydłubana z pieńka morwowego lub wiśniowego, bywa pokryta deszczułą lub obciągnięta kozią skórą. Spotyka się rezonatory z metalowych puszek różnych kształtów. *Gizak* jest instrumentem typowo wiejskim. Pod względem konstrukcji jest naiwnie prostoty - zadziwia na tle wyczelowanych, pełnych artystycznej gracji innych chordofonów. Gra się w pozycji pionowej smyczkiem z włosiem końskim - skala jest uboga, brzmienie metaliczne, jęklive i zawodzące.

Jeden z moich kabulskich informatorów przekonywał, że istnieje instrument, również o nazwie *gizak*, o rozłożeniu strun podobnym do *rubabu*: sześć strun harmonicznnych naciągniętych wzdłuż boku gryfu i dwie melodyczne. Może z tego powodu, moi informatorzy utrzymywali, że *gizak* to po prostu uproszczony smyczkowy *rubab*? Wersja ta podobno popularna jest wśród Hazarów - przy tej okazji padło imię instrumentalisty Usto Muhammad Naim.



Lutnia dwustrunowa *gizak*

Sarinda Muhammada Nabi Awarah'a

Chordofon smyczkowy.

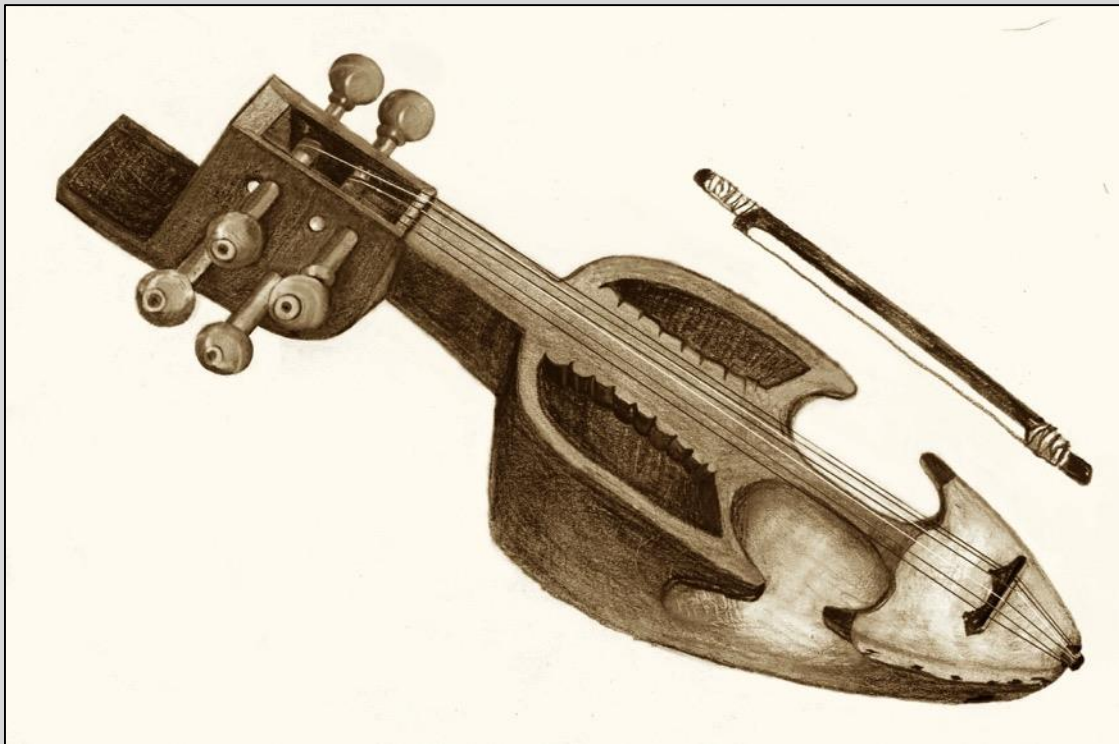
Po raz pierwszy instrument tego typu trzymałem w ręku w Kabulu, w sklepie Muhammada Nabi Awarah'a. Mając już za sobą objazd północno-wschodnich obrzeży Hazaradżatu oraz Afgański Turkiestan, egzemplarz *sarindy* widziałem tylko na południe od Kabulu, podczas muzycznej wieczery u Pasztuna Chadzi Fazle Ahmada Abbasiego w Kalangar, w prowincji Logar.

Dopiero u Muhammada, gdy przeciągnął smykem, skojarzyłem brzmienie z całą gamą wielokrotnie słyszanej, wręcz wdzierającej się zewsząd, muzyki radiowej lub odtwarzanej z kaset na ulicach miast, bazarach, itp. "Skrzypienie" *sarindy* wraz z brzękliwym *rubabem* tworzy rozpoznawalne, charakterystyczne dla popularnej muzyki afgańskiej brzmienie.

Sarinda ze sklepu Muhammada Nabiego wykonana była z jednego kawałka drewna morwowego. Masywny krótki gryf, niezbyt kształtny łódkowaty korpus posiada dwa symetryczne głęboko wyżłobione otwory rezonansowe, trzeci spodni pokryty jest kozią skórą. Nadto rezonator ma tzw. talię (wcięcie) ułatwiającą grę smyczkiem. Strun stalowych jest sześć, umocowanych na guziku, opartych o wysoki podstawek/mostek i naciągniętych na kołki umieszczone w komorze kołkowej. Gra się smyczkiem w pozycji pionowej.

Muhammad Nabi Awarah wyjaśnił, że *sarinda* pochodzi z Indii. Do tej samej rodziny chordofonów smyczkowych należy między innymi wymieniony wyżej *gizak*.

Sarinda jest popularna na południu wśród Pasztunów, Beludżów i Sikhów, gdzie używa się również nazw (chyba informacja błędna) *sarud* albo *sarangi*.



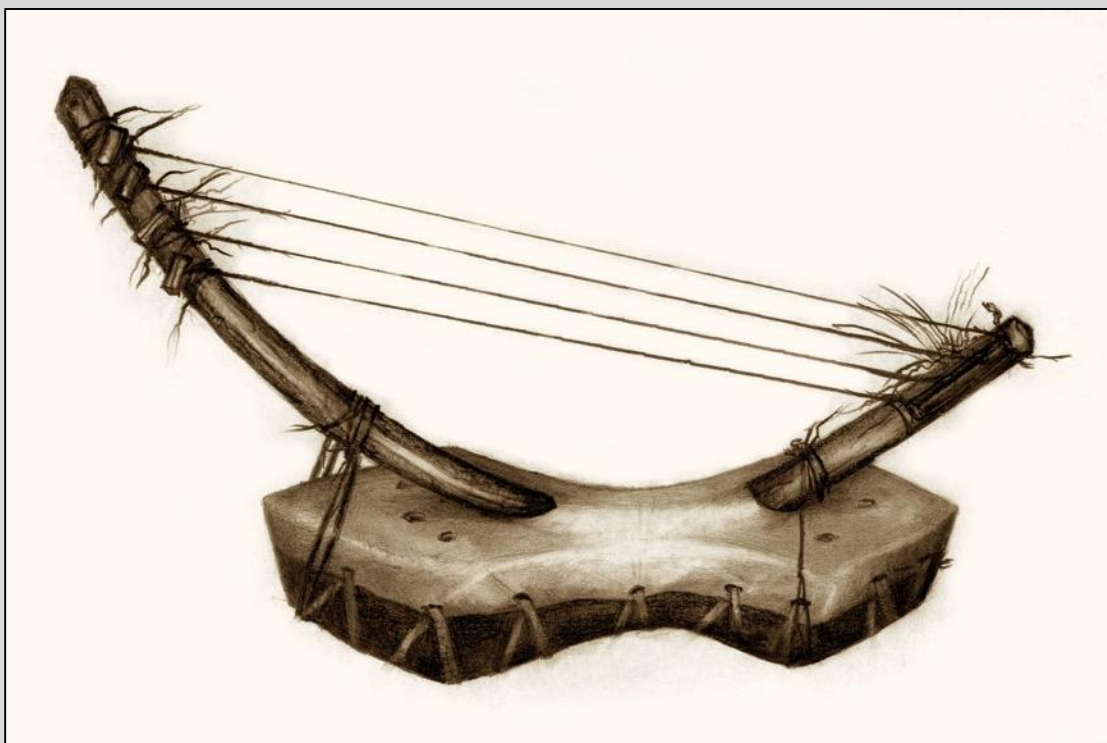
Lutnia smyczkowa *sarinda*

Wunz

Harfa łukowa - chordofon szarpany.

Rozmaite wersje i formy harf znane są na Wschodzie od starożytności. Na obszarze irańskim niektóre z nich uważa się za rodzaj liry, a harfy afgańskie – *czang* – za pochodne instrumentu *santur*. Specyficzną, regionalną odmianą harfy jest *wunz* (*wai*, *wadž*, *wadzi*) występujący wyłącznie w Nuristanie, stąd zwana jest najczęściej harfą nuristańską lub kafirską. Instrument ten niejako symbolizuje kulturę muzyczną Nuristańczyków. *Wunz*, podobnie jak i inne harfy, wywodzi się z łuku - łuku muzycznego. Wygięty pałkowato drewniany pręt, stanowi kątowne "ramię/żebro" dla rozpiętych na nim 3-5 strun – cięciw. Struny mają naciąg kołkowy, wykonane są najczęściej ze skręconych jelit, bywają też z nylonowej żyłki. Ramię osadzone jest w rezonatorze – jest to pozioma, łódkowata podstawka wydrążona z drewna morwy i pokryta naciągniętą rzemieniami skórą koźlą o wymiarach około 45/50 cm długości i 10/15 cm wysokości.

Kilka harf *wunz* widziałem wyeksponowanych w kabulskich *antik storach* jako egzemplarze unikalne i przesadnie drogie, sprowadzone z Nuristanu "z wielkim trudem i nakładem starań". Były w złym stanie zachowania, niekompletne, dające słabe pojęcie o dźwięku i akustyce.



Harfa nuristańska/kafirska *wunz*

IDIOFONY

Instrumentem muzycznym jest każde źródło dźwięku, którego dźwięk może być wykorzystany jako materiał do tworzenia muzyki. Poprzez uderzanie, pocieranie, grzechotanie przedmiot staje się samobrzmiącym instrumentem muzycznym poprzez wykorzystanie sprężystości naturalnej i zajmuje miejsce wśród idiofonów.

Nafar porwany rytmem wtóruje klaszcząc - dłonie stają się instrumentem. Tubylec pobrzękuje rytmicznie uderzając krawędziami szklaneczek - jedna o druga - szklanka (*piala*) awansuje do rangi instrumentu muzycznego.

Wśród tradycyjnych idiofonów rodzimego pochodzenia jak np. metalowe “talerzyki” (*tal*), coraz częściej w kapelach pojawiają się idiofony obce, np. mosiężne płytki – *sagat*, drewniane klocki i płytki charakterystyczne dla indyjskiego obszaru muzycznego. (Mówił o nich z niesmakiem Ghulam) Ich dźwięk odpowiada dzwonkom, trójkątom, “kastanietom”, itd.

Widziałem dzieci wtórujące także na grzechotkach, wykonanych ze skorupy tykwy lub klekoczące kołatkami lub kręcące drewnianymi młynkami, jakimi hałasowali biedacy w Europie.

Czang (*czangin*)

Oddzielne miejsce zajmuje drumla - *czang*, idiofon szarpany języczkowy/szczękowy, o nieokreślonej wysokości tonu. Wykonywany z metalu (brązu, stali) miewa kształt, mniej lub bardziej zbliżony do owalu, przypominający podkówkę lub pałkowato wygiętą literę ‘E’. Dźwięk powstaje przez wprowadzenie w drganie środkowego języczka - *vibrato*.

Brzmienie do złudzenia przypomina brzęczenie wydawane przez stalówkę, żyłkę lub metalowy przymiar wetknięty w szparę szkolnej ławki... - pamiętamy to dobrze ze szkoły.)

Funkcje komory rezonansowej drumli-*czang* oraz modulatora tonu pełnią szczęki i jama ustna. Wykuwaniem drumli trudnią się powszechnie kowale *ochangari* - nie tylko odkryci przez nas Hajdari z Hajdari Chana pod Kajsarem.



Drumla *czang*

MEMBRANOFONY

Zyrbaghali (zeir baghali, zirbaghali)

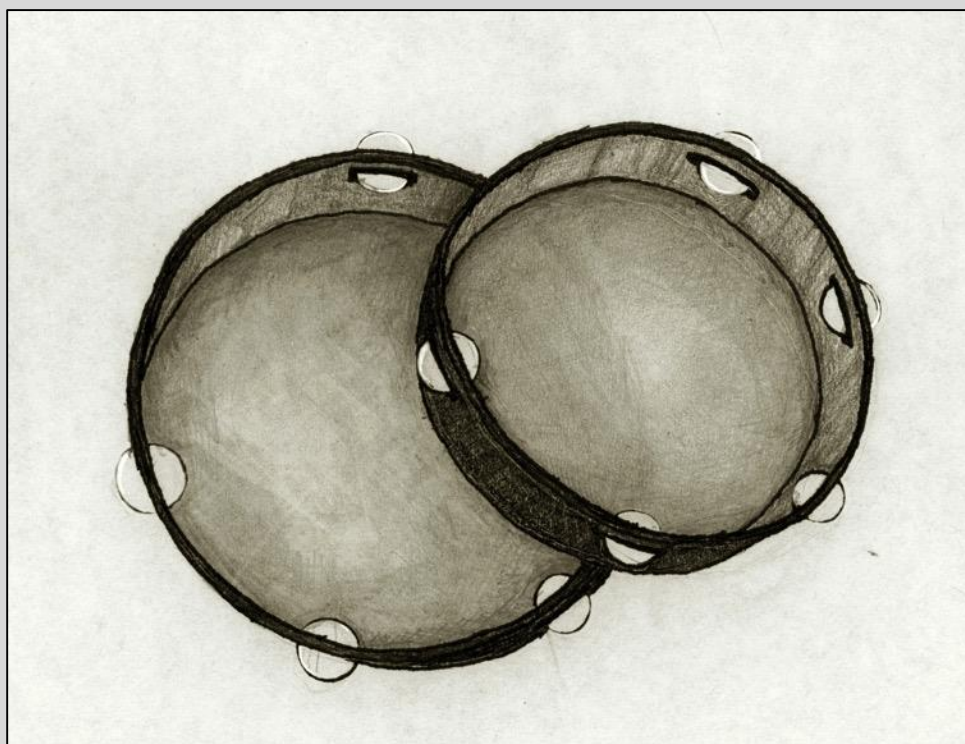
Bębenek cylindryczny, rurowy, garnkowy – rozmaicie się go określa - wytoczony jest z gliny i wypalony. Zdobę go podobnie jak naczynia: glazurą, rytym, malowanymi spiralnie pasami lub nieregularnymi plamami w pastelowych kolorach. Jednostronna membrana z koziej skóry naciągnięta i przytwierdzona jest do szerszej krawędzi wylewu, owinięta na trwałe taśmą, sznurem lub przyklejona żywicą. Dolna, węższy cwyłot "cylindra" pozostaje otwarty. Membrany nie daje się stroić, ale przygotowując do gry, można ją ostrożnie podsuszać trzymając przez chwilę nad żarem lub lampą. Membrana wówczas napina się, sztywnieje - odgłos uderzeń staje się dźwięczny, twardszy, mocniej podkreśla rytm. Na bębenku gra się swobodnie, najwygodniej trzymając pod pachą lub między udami, tak, aby palcami jednej dłoni móc biegle wystukiwać rytm, jednocześnie otwartą dłonią wolnej ręki przemykać rytmicznie wylot cylindra. W ten sposób tłumi się nieco wibracje, ton staje się wówczas niższy, dając charakterystyczne głuche sapnięcia.

Zyrbaghali towarzyszył nam we wszystkich spotkaniach, biesiadach i tańcach, w górach, u koczowników, miastach i wioskach, o czym wspominam wielokrotnie. Andrzej zaopatrzył się w swój osobisty egzemplarz, dzięki czemu i wyprawowa kapela nabrała wprawy w grze na tym - że tak powiem - wdzięcznym, garczkwatym przyrządzie.



Bębenek *zyrbaghali*

Doire, (*dayereh; doira-je zangi; douf/daf*) Tamburyn (*doire, daf*) jest bębniem obręczowym, występuje w wielu wariantach i wielkościach. Średnica waha się między 35-50 cm. największe dochodzą do metra. Na drewnianej obręczy umieszcza się łańcuszki (*zandzir*), brzękadełka (*zang*) – okrągłe blaszki (*halqa*), itp. Membrana wykonywana jest najczęściej ze skóry koziej, jest przybita gwoździami do obręczy lub przyklejona żywicą i opasana rzemieniem. Widziałem również egzemplarze z membraną napiętą kołkami lub ściągniętą sznurem z dodatkami szmacianych amuletów. Membranę często zdoobi się malowanym deseniem: koncentrycznymi promieniami, wzorem kwiatowym lub geometrycznym (Spotyka się *doire* z wyrafinowaną kaligrafią, z portretem oblubienicy, herosa, scenkami rodzajowymi itp.) Techniki gry są rozmaite, często indywidualne. Najczęściej tamburyn chwyta się w lewą rękę i wybija rytm palcami prawej dłoni – niekiedy wolne palce dłoni lewej kontrują rytm – *doire* trzyma się przy sobie, wznosi nad głowę, podrzuca. Brzmienie urozmaica się na wiele sposobów, między innymi poprzez pocieranie membrany. Oryginalny efekt uzyskuje się wsympując na membranę - jak na sito - np. suchą fasolę i rytmicznie ją przesypując - chrzęst dobywający się w ten sposób jest niezwykle intrygujący i efektowny. Grą i ciekawymi efektami brzmieniowymi akcentuje się rozmaite opowieści i recytacje. Podobnie jak *zyrbaghali* instrument ten nie daje się stroić, ale poprzez ogrzewanie membrany ton staje się twardszy, wyższy, dźwięczny. *Doire* to wiodący instrument rytmizujący tańce, dynamizujący wszelkie pląsy, grają na nim kobiety, mężczyźni solowo i w zespołach, popisują się dzieci nierzadko współzawodnicząc ze sobą.



Tamburyn *doira-je zangi*



Bęben obręczowy *daf*

Dhol (*dholak, dohol*)

Bębenek cylindryczny lub beczułkowaty o wielu wielkościach, tzw. wiązany. Korpus ciosany jest wyłącznie z drewna, w przeciwieństwie do *tabli*, która bywa gliniana lub metalowa. Dwustronne membrany z koziej skóry naciągnięte są rzemieniami lub sznurami. Napięcie membran reguluje się wiązaniem, skórzanymi szlufkami lub przesuwając odpowiednio kołki - jak w *tabli* - umieszczone na bokach cylindra między wiązaniami. Dzięki temu *dhol* ma pewną ograniczoną skalę tonu, barwy i wibracji: od szeleszczącej (pocieranie otwartą dłonią), poprzez głucho dudniącą do twardej (przy mocnych uderzeniach palcami) lub pałeczkami. Interesujące, iż do pałeczek lub palców grającego przywiązuje się niewielkie kostki. Na bębnie tego rodzaju gra się częściej na jednej membranie, ale również na obu stronach.

Zresztą nazwy *dhol* i *tabla* często używa się zamiennie, co w typologii bębnów wprowadza niejasności. Na rynku i w kapelach widzi się różnorodne formy bębnów pochodnych od indyjskiej *tabli* – są one wyrabiane na miejscu, w warsztatach miejskich lub sprowadzane.

AEROFONY

No cóż, należałoby powiedzieć, że najdoskonalszym instrumentem dętym, chyba instrumentem muzycznym w ogóle, jest aparat głosowy człowieka. Stwierdzenie takie zobowiązuje niejako do powiedzenia czegoś o wokalistyce, po prostu śpiewie w kulturach muzycznych Afganistanu – zadanie to jednak pozostawię na inną okazję, pozostając przy instrumentach, szczególnie tych jakie widziałem, a nawet na niektórych grałem.

Harmonium

Szczególne miejsce wśród aerofonów zajmuje *armonia* (*harmonia, harmonium*)

Harmonium jest instrumentem pochodzenia europejskiego. Trafił do Afganistanu z północnych Indii, niegdyś brytyjskich. Pomimo, iż nie wywodzi się z tradycyjnego instrumentarium trzeba go odnotować, bowiem obecnie rozpowszechniony jest zarówno w miastach jak i w odległych nawet zakątkach afgańskiej prowincji, znajdując się w składzie prawie każdej kapeli.

Harmonium (*armonia*) jest aerofonem klawiszowym, tzw. ręczno-miechowym, o skrzynkowym pudle rezonansowym. Istnieje teoria, iż jego szybka adaptacja na subkontynencie nastąpiła z powodu możliwości gry w pozycji siedzącej odpowiadającej codziennym aktywnościom na tym obszarze, ale głównie dlatego, że instrument ten posiada ustalone dźwięki, właściwe klasycznej muzyce indyjskiej, podobnie jak na Zachodzie, dzielącej oktawę na 12 półtonów i możliwość gry akordowej.

Armonia jest skomplikowana konstrukcyjnie, wytwarzana jest w warsztatach miejskich lub sprowadzana. Obecnie, w terenie przeważają instrumenty znacznie uproszczone, wykonywane przez lokalnych rzemieślników. Większość stanowi dość proste - że tak powiem rustykalne – wersje, przez co instrumenty te nie osiągają właściwej mechaniki, dynamiki zadęcia, pełnego brzmienia, cech instrumentu prowadzącego.

Na klawiszach afgańskiej 2 oktawowej *armonii* gra się palcami jednej ręki, drugą - przy pomocy uchylnych drzewiczek umieszczonych na tylnej ścianie instrumentu połączonych z mieszkami - wdmuchuje i zwalnia powietrze z rejestrów.

Pozostałe, tradycyjne aerofony, według moich obserwacji w terenie, nie są zbyt często reprezentowane w domowych kapelach - raczej w solowych popisach wiejskich efebów (jak na posesji Sar-chana Muhammada Zoja w Kajsar), mają natomiast powszechne, zastosowanie w muzyce obrzędowej i ceremonialnej.

Tradycyjne instrumenty dęte są toczone z sandałowca, wzdłużne otwory wiercone lub wypalane. Staranne uformowanie, naturalny koloryt i połysk drewna sandałowego, niekiedy ozdobne ryty nadają tym pospolitym z pozoru "fujarkom" subtelny wygląd. Przede wszystkim jednak instrumenty dęte drewniane dzięki menzurom (stosunek przekroju piszczałki do długości), osiągają wyjątkowo bogatą paletę brzmieniową i szeroką rozpiętość melodyczną.

***Tula* (*toula, toulak*)**

Fujarka, areofon ustnikowy; sześćo-ośmiootworowa z "zatyczką-ustnikiem"

Naj

"Trzcina" – flet podłużny, areofon bezustnikowy, z pięcioma otworami i jednym spodnim dla kciuka.

***Surnaj* (*sorna, zurna, zournas*)**

Klarnet z wymiennym miedzianym stroikiem pojedynczym; znaczenie obrzędowe w ceremonii pogrzebowej, podczas zawodów zapaśniczych, jak na przykład w ajlaku Boszrut w okolicach Tola-o Barfak.

Szachnaj (*kosznaj*)

Obój z wymiennym stroikiem podwójnym. Posiada osiem (lub 9) otworów, z których siedem górnych służy do gry a jeden dolny do strojenia.

Kornaj

Długa trąba, aerofon ustnikowy powszechna w orkiestrach wojskowych, w oprawie uroczystości, zawodów konnych i zapaśniczych – trąby takie widać w czołówce filmu “Jeźdźcy” (“The Horsemen”) Johna Frankenheimera z 1971 roku.

Kończąc powyższy materiał, trzeba powtórzyć, że tradycyjna, ludowa muzyka w Afganistanie jest głęboko zakorzeniona w kulturze, przenika ją i kształtuje.

Afgańczycy, w całej swej złożoności etnicznej i kulturowej, są na muzykę podatni. Co prawda nie spotkałem muzyków-akademików, jednakże liczni przejawiali samorodne nieprzeciętne talenty. Wielu było wprawnymi instrumentalistami, uzdolnionymi wokalistami dobrze znającymi folklorystyczną spuściznę regionu. Wiedzę muzyczną, umiejętności budowy i gry na instrumentach, a nade wszystko wrażliwość i wycucie nadal nabywają we własnym środowisku. Instrumenty traktuje się z dbałością, a nawet – sądząc po umieszczanych na nich ozdobach, wotach i amuletach – uznaje się ich wartość ponad materialną, może wręcz mistyczną. Oni sami – muzycy – cieszą się poważaniem, niekiedy popularnością sięgającą poza własną wieś, czy dolinę.

Muzyka ma istotne znaczenie, wyraźną moc w życiu społecznym, nadaje mu sens, organizuje je i wzbogaca ważnymi treściami, zaspakaja intelektualne i emocjonalne potrzeby. W tutejszym surowym i ubogim środowisku, gdzie walka o byt jest tak uciążliwa, muzyka – ta najbardziej abstrakcyjna ze sztuk – zajmuje wyjątkowe miejsce, świadcząc o duchowym dziedzictwie tutejszej kultury.



Kapela domowa w rezydencji *arbob*'a Chadzi Fazle Ahmad Abbosi'ego.
Od lewej: *sarinda*, *armonium*, *rubab*, *dhol*.
Szasz-Kala, Kalangar (okręg Pul-e Alam. prow. Logar)



2. W gościnie – gra na lutni *dambura* z akompaniamentem bębenka *zyrbaghali*.
Najak, Hazaradżat (okręg Jakaulang, prow. Bamian)



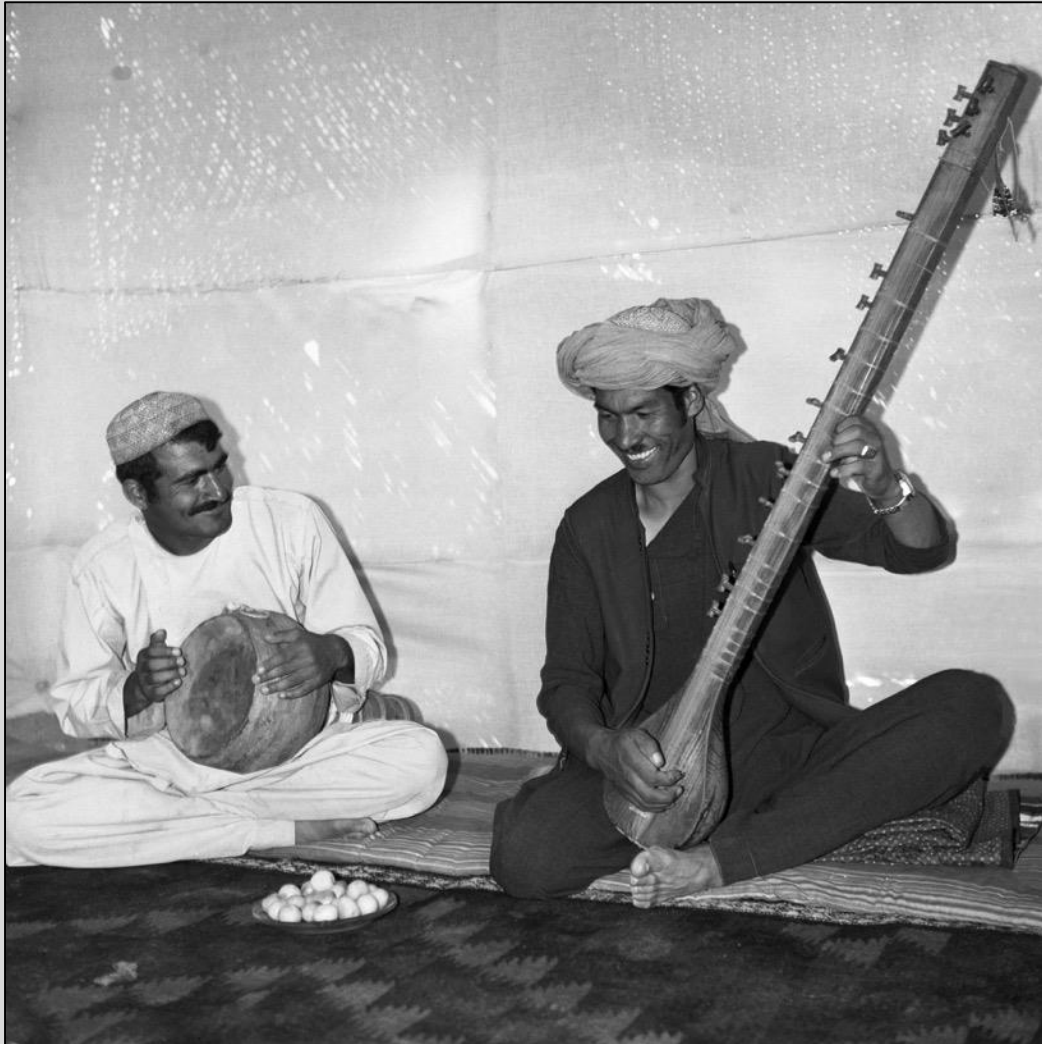
3. Chłopcy hazarscy Muhammad Kosem – *dambura* i Ali Radżab – śpiew.
Najak, Hazaradżat (okręg Jakaulang, prow. Bamian)



4. *Usto* Ali Muhammad mistrz gry na lutni *dambura*.
Marg, Hazaradżat (okręg Doszi, prow. Baghlan)



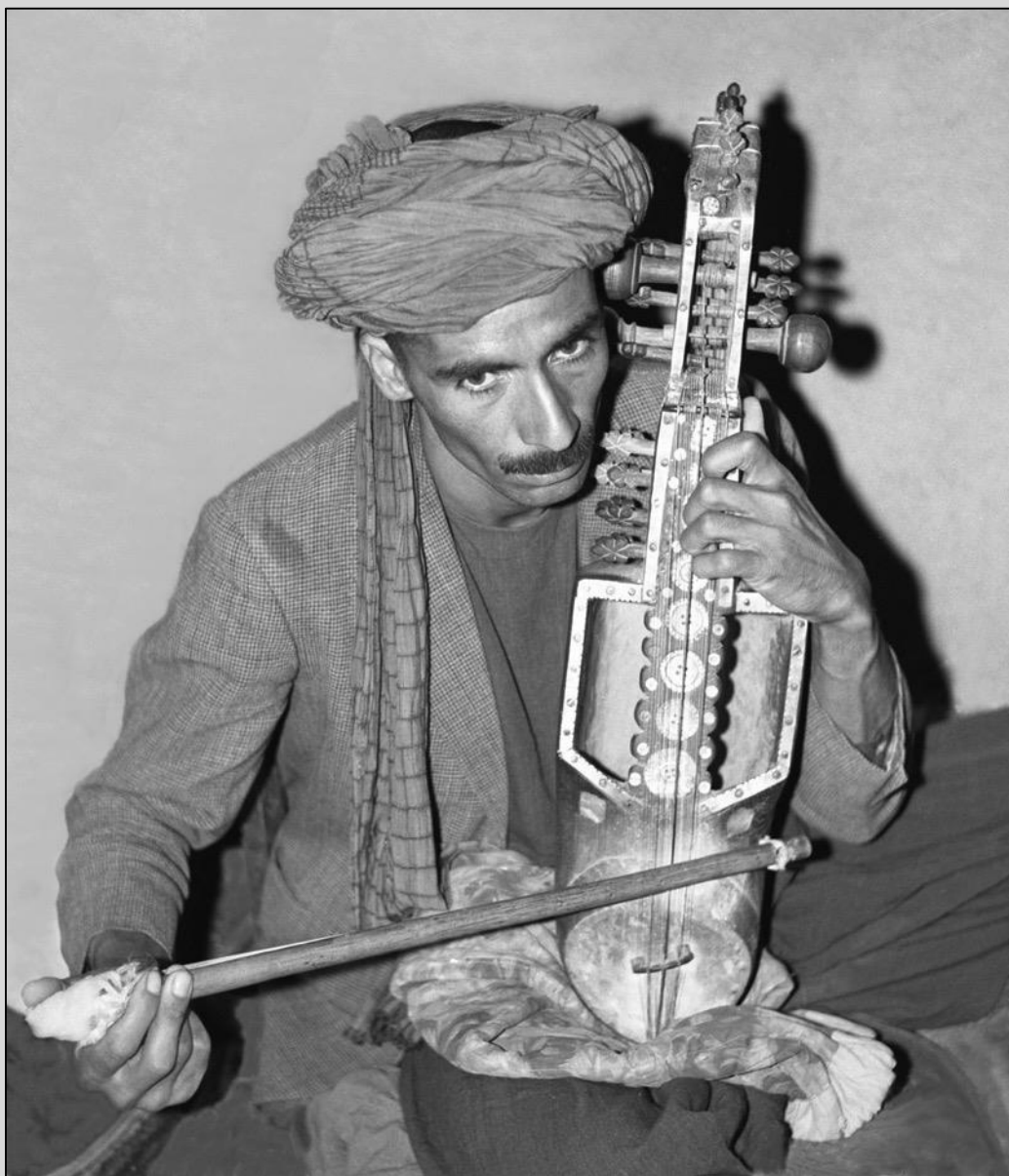
5. *Usto* Ghulam Sochi mistrz gry na instrumentach strunowych prezentuje lutnię *sitar*.
Bamian, Hazaradżat (prow. Bamian)



6. Muhammad Daud – *zyrbaghali* i *usto* Ghulam Sochi – *tambur*.
Bamian, Hazaradzat (prow. Bamian)



7. Usto Muhammad Gudziori, muzyczny szewc przed swym warsztatem gra na lutni *tambur*.
Daulatabad (prow. Balch)



8. Muzyk grający na lutni smyczkowej – *sarinda*.
W rezydencji arboba Chadzi Fazle Ahmad Abbosi'ego.
Szasz-Kala, Kalangar (okręg Pul-e Alam, prow. Logar).



9. Chłopak przyklaskujący tańczącym.
Najak, Hazaradżat (okręg Jakaulang, prow. Bamian)



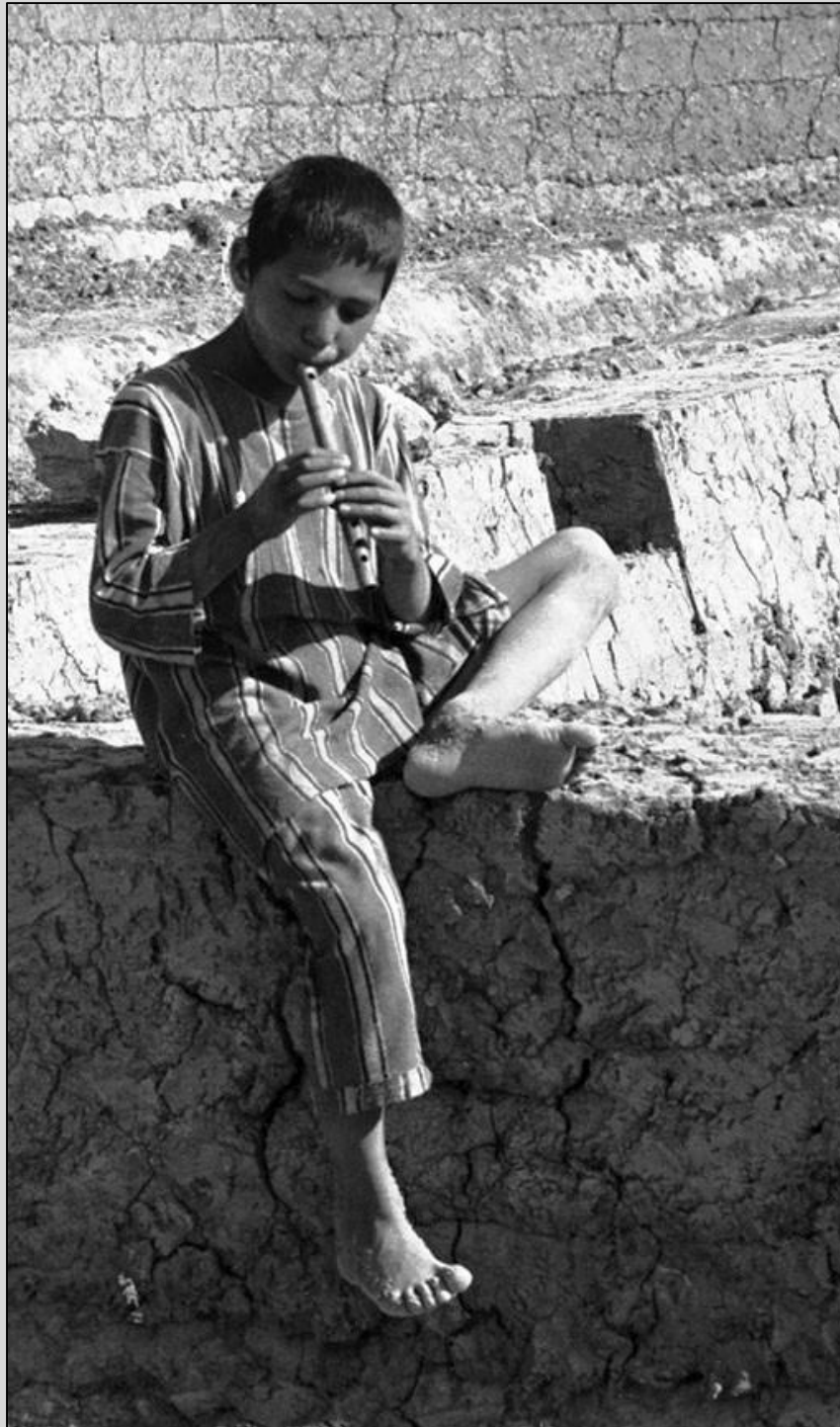
10. Kowal z grupy zawodowej Haidari grający na drumli *czang*.
Kajsar (prow. Farjab)



11. Gra na bębnie obręczowym *daf*.
Klan koczowników-*kucz*i Aczkazai z Pasztunów Durrani (Abdali).
Galamieh-Haknarman (prow. Farah)



12. Ćwiczenia gry na bębnie obręczowym *dafi* i na tamburynie *doira-je zangi*.
Klan koczowników-*kucz*i Aczkazai z Pasztunów Durrani (Abdali).
Galamieh-Haknarman (prow. Farah)



13. Chłopiec grający na fujarce *tula*.
Sar-Chana, Kajsar (prow. Farjab)



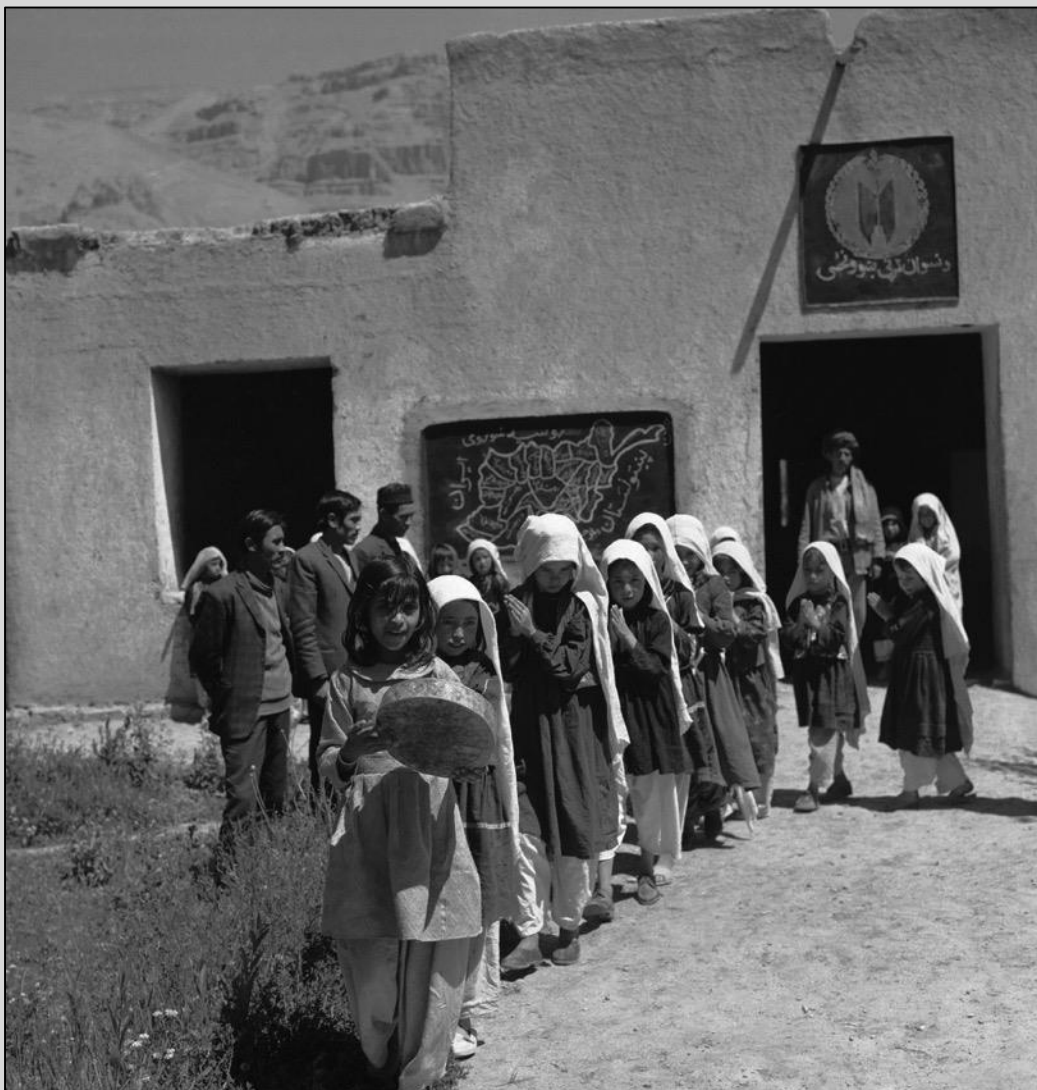
14. Taneczne popisy dzieciaków w rezydencji arbob'a Chadzi Fazle Ahmad Abbosi'ego.
Szasz-Kala, Kalangar (okręg Pul-e Alam.prow. Logar)



15. Tancerz.
Najak, Hazaradzat (okręg Jakaulang, prow. Bamian)



16. Tancerz.
Najak, Hazaradżat (okręg Jakaulang, prow. Bamian)



17. Południowa przerwa w lekcjach, dziewczęta ćwiczą taniec *atan-e mili*.
Najak, Hazaradżat (okręg Jakaulang, prow. Bamian)



18. Dziewczęta ćwiczą taniec *atan-e mili*.
Najak, Hazaradżat (okręg Jakaulang, prow. Bamian)

Tekst, rysunki i fotografie: Marek Bero

All rights reserved® 2019