
УДК 75. 03

ББК 85. 143 (3)

У 79

Утегалиева С.И.

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, e-mail: sa_u@mail.ru

Звуковой мир музыки тюркоязычных народов

(Рецензирована)

Аннотация:

В работе дана характеристика звукового мира музыки тюрков. Длинные (протяжные) и низкие, короткие и высокие сигналы, формирующиеся в степных и горных районах центральной Азии, определяют географические аспекты этнослышания. Используя сравнительно-типологический метод, автор приходит к выводу о том, что тембро-регистровая трактовка звука/тона, характерная для музыки тюркских народов, обнаруживает связь с немусыкой (речью/языком), а также светом/цветом.

Ключевые слова:

Музыка тюрков, тон, обертон, микротон, этнослух, тембро-регистровая модель звука, «кoныр».

Utegalieva S.I.

Candidate of Art Criticism, Assistant Professor of Musicology Department of Kurmangazy Kazakh National Conservatory, e-mail: sa_u@mail.ru

Sound world of the music of the Turkic people

Abstract:

This work provides the characteristic of sound world of Turkic music. Long and low, short and high musical signals, being formed in the steppe and mountains of Central Asia, in the author's opinion, define the geographical aspects of ethno-hearing. Using a comparative-typological method, the author comes to a conclusion that a timbre-register model of sound/ tone, characteristic of music of the Turkic people, is connected with nonmusical components such as speech/language and light/color.

Keywords:

Music of the Turkic people, tone, overtone, microtone, ethnohearing, timbre-register model of a sound, "konyr".

Музыка тюркоязычного мира – явление уникальное, имеющее давнюю историю и богатые традиции. Здесь создано немало выдающихся шедевров, обладающих непреходящей ценностью. Достаточно вспомнить инструментальные композиции для башкирского курая (тип продольной флейты), мукамы [1] для тур-

кменского дутара или кюи для казахской домбры (струнные щипковые инструменты). Сколько поэзии содержится в песнях казахских и киргизских акынов, азербайджанских ашуггов [2] и ханенде. Незабываемое впечатление оставляют эпические напевы казахских, каракалпакских жырау [3] и туркменских бахши [4: 59], звучащих

в особой горловой манере с использованием инструментального сопровождения.

Особенно разнообразен звуковой мир музыки тюрков, как в зеркале отражающий основные закономерности музыкального мышления. К сожалению, он остается почти не исследованным. Так, в звучании башкирского курая и типологически родственных ему инструментов (казахская сыбызгы, алтайский шоор) «завораживает теплота, нежность и чистота тембра» [5: 6]. Особое внимание привлекают протяженные звуки, исполняемые с разными формами вибрато [6: 144]. А звуки казахской домбры подобны звукам «родной речи». Они близки слуху любого казаха, даже далекого от музыки. Эти инструменты с широким спектром возможностей используются не только в традиционной (преимущественно сольной) исполнительской практике, но и в ансамблевой игре, в рок- и поп-музыке, а также в произведениях современных национальных композиторов. Видимо, их звучание служит одним из способов самоидентификации нации, поскольку присутствует в сознании и как «генетический» код передается из поколения в поколение. Тоже можно сказать о горловом пении тувинских хомейджи [7] и алтайских кайчи [8]. Этот феномен, вызывающий огромный интерес у исследователей и любителей народной музыки, привлекает внимание свежестью, необычностью звучания, тембро-регистровыми красками.

В характеристике звукового мира музыки тюрков мы ограничимся освещением лишь некоторых, на наш взгляд, наиболее показательных ее сторон. В их изучении нами используется сравнительно-типологический и сравнительно-исторический методы. Разумеется, наши наблюдения не претендуют на полноту и носят предварительный характер.

Как известно, тюрки – один из крупных этносов, расселенных преимущественно в Центральной Азии и прилегаю-

щих к ней регионов Евразии. Территория их современного проживания достаточно обширна. Она простирается от Эгейского и Средиземного морей на крайнем западе до отрогов Хангая – на востоке, от берегов Волги и Урала – на севере до границ с Афганистаном – на юге. Ввиду большой территориальной рассредоточенности тюркский этнос не однороден по своему этническому составу, географической локализации, языку, типу хозяйства, а также расовой и религиозной принадлежности. Музыкальные культуры тюрков Средней Азии и Южной Сибири, Кавказа и Приуралья различаются между собой. Кроме того, показательно деление на кочевые/полукочевые и оседлые племена. Насельники горно-степных районов Евразии, т.н. Великой степи, создали свой, особый тип конно-кочевой цивилизации. Среди них казахи, киргизы, башкиры, ногайцы, тюрки Южной Сибири. С тюркоязычными племенами, проживавшими к югу, в поймах рек, связан иной тип цивилизации – оседло-земледельческий (туркмены, узбеки, уйгуры, турки).

Образ жизни, специфика хозяйственно-трудовой деятельности, а также природно-климатические условия в какой-то мере нашли отражение в звучании самой музыки, породили определенный тип музыкального инструментария. Так, наиболее многочисленными и популярными являются струнные инструменты (хордофоны), отличающиеся богатством и разнообразием тембров. Различают смычковые, щипковые, плектронные их виды. На ряде инструментов можно играть и палочками. В их изготовлении используются местные материалы, и именно такие сорта деревьев, которые произрастают в данных преимущественно лесостепных и горных зонах. Наиболее часто используются сосна, ель, береза, клен, урюк, тута, можжевельник и др. Большинство из них приспособлены к жаркому и засушливому климату. Основная сфера хозяйствования мно-

гих тюрко-монгольских, отчасти и иранских народов связана со скотоводством, а также охотой. Поэтому на музыкальные инструменты навязывались соответствующие струны, изготовленные из конского волоса, бараньих и козьих кишок, жил птиц и животных, а на некоторых видах – из шелка, меди или серебра. Все эти материалы, их качество, в том числе строение музыкальных инструментов, кожаные или деревянные деки, ладовые перевязи, а также приемы исполнительства, способы звукоизвлечения позволяли получить разнообразную звуковую палитру – от низких обертоново богатых, «густых», грудных звуков с хриплыми, фальцетными призвуками – до высоких и напряженных.

Звук вообще и музыкальный, в частности, окутан ореолом таинственности. Хотя в теории музыки принято различать ряд его свойств, таких как высота, тембровое наполнение, длительность, громкость, пространственная локализация, тем не менее, в практике реального музицирования встречаются звуки высотно неопределенные, скользящие и темброво неоднозначные. Кроме того, один и тот же звук может быть исполнен по-разному, что отражается на его качестве. А в т.н. неевропейских музыкальных культурах действенными оказываются иные его характеристики. Казалось бы, нейтральные по высоте звуки в особых условиях начинают восприниматься слухом как национально, этнически окрашенные. В чем же кроется эта загадка?

Удивительно, но на многих центрально-азиатских струнных инструментах музыкантам удается извлекать как тоны, так и обертоны, и даже микроны. Если на смычковых инструментах с волосяными струнами (тюрки Южной Сибири) широко практикуется т.н. флажолетная техника игры, позволяющая извлекать обертоновые призвуки, то на щипковых, плекторных (дутар, тар, танбур) – возможны и микротоновые «вибрации».

Последние едва улавливаются слухом, но приносят в звучание музыки особый колорит. Известный персидский теоретик XV в. А.Джами о микрохроматике в восточной музыке писал следующее: «это деление [на 17 промежутков – С.У.] основано на приблизительности, а не на точном восприятии [тонов]... Вместе с тем, конечным критерием определения семнадцати точек возникновения [тонов] является слух (подчеркнуто нами – С.У.)... избранных в сем искусстве» [9: 22]. В приведенной цитате речь идет не только о музыкальном инструменте, на котором извлекаются такие узкие интервалы, но и о слухе, способном их различать и слышать.

В звуковой материи музыки тюрков просматриваются как бы две оппозиционные пары – «толстый-тонкий» и «длинный-короткий». Они выступают эквивалентами понятиям «низкий-высокий». Интересно, что в музыкальной практике, низкие звуки нередко отождествляются с очень плотными, «толстыми», а высокие, напротив, с «тонкими» и даже утонченными, едва заметными тонами [10: 72]. В этом проявляется разное их качество. Именно в музыке тюрков это тембро-регистровое деление музыкального пространства выявляется особенно четко: на фоне низкого непрерывно длящегося или периодически повторяющегося звука, т.н. бурдона [11] («толстого» тона) в верхнем регистре звучат производные от него обертоны («тонкие» звуки), нередко обертоновая/необертоновая мелодия. Выявляется разная степень плотности звука по вертикали и горизонтали. Такие ассоциации возникают во многом благодаря регистровой дифференциации звуков, их различной тембровой окраске.

В музыке тюркоязычных народов встречаются длинные (протяжные) и короткие звуковые сигналы. Так, длительно выдерживаемые звуки присутствуют во многих лирических народно-

профессиональных песнях, а также в эпических произведениях, в инструментальных пьесах для духовых и струнных инструментов. Обычно с них начинается пьеса или песня. Нередко они встречаются и в середине построения.

Вероятно, громкие и долго длящиеся звуки имеют немзыкальное происхождение и в прошлом выполняли магическую функцию. Обладая завораживающим свойством, они могли выступать в качестве зова, клича, способного передавать информацию на большие расстояния [12: 9]. Такое отношение к звуку, тесно связанное с мифопоэтическим сознанием, «является составной частью магического взгляда на мир» [13: 17].

На наш взгляд, та или иная природная среда создает свою специфическую звуковую «палитру», которая в какой-то мере определяет особенности и характер рождаемой здесь музыки. Общая среда обитания тюркоязычных народов – преимущественно горно-степные районы Евразии. Она создает объективные условия для формирования соответствующего ей музыкального звука [14]. Действительно, степные пространства во многом способствовали формированию долгого (протяжного), длинного звука. Звуковая волна, не встречающая преграды на своем пути, распространяется преимущественно горизонтально на большие расстояния. Звуки малой частоты, ощущаемые как низкие, басистые тоны, перемещаются дальше, поскольку длина звуковой волны здесь больше.

Звуковой сигнал в горах движется вертикально. Он как бы отражается горами (т.н. эффект эха). Звуки в горной местности более богаты обертонами, но они короткие по звучанию. На своем пути звуковая волна встречает препятствия, а, значит, ее сила спадает при их огибании. Такое явление называется дифракцией. [15: 7]. Звуковые колебания большей частоты, воспринимаемые как высокие и

писклявые, имеют меньший радиус распространения.

Итак, в горах преобладают короткие (высокие), в степи – длинные (низкие) звуки. С одной стороны, они определяются естественными условиями обитания человека, с другой – служат первоначальными эквивалентами понятию высоты звука/тона: длинный – низкий, короткий – высокий.

У многих тюрко-монгольских народов широкое распространение получили т.н. протяжные (длинные) и скорые, частушечные (короткие) песни. Они имеют свои национальные версии. Так, у башкир и татар их называют *озын* и *кыска-кюй* (дословно с башк. и татар. языков – протяжная, длинная и короткая песня/напев), у монголов – *уртын-дуу* и *богино-дуу*. У казахов имеют место *узун жырлар* и *кыска жырлар* (большие и малые эпические жанры). Если *озын-кюй* (*узун жырлар*) эквивалент длинного, долго тянущегося звука, то *кыска кюй* (*кыска жырлар*) – соответственно, короткого, быстро затухающего.

Выделенные нами длинные и короткие звуки, формирующиеся в степных и горных районах Центральной Азии, можно отнести к географическим аспектам этнослышания.

Для музыки тюркских народов показательная тембро-регистровая трактовка звука/тона. Общетюркская его модель характеризуется расщеплением по вертикали и горизонтали. Нижний тон звучит одновременно с сонорным фоном и обертонами [16: 16], а также с шумовыми добавками [17: 33]. Такой образ звука присутствует во всей музыке тюрков, но в особенности в ее ранних видах. Речь идет о горловом пении, игре на флейтах (типа башкирского курая) и варганах (типа якутского хомуса). Именно эти пласты инструментальной музыки, отчасти и пьесы для кыл-кобыза, домбры позволяют провести параллели между музыкой и немужской, а именно речью и языком. С

одной стороны, здесь сохранилось много образцов звукоподражательной музыки. На разных инструментах можно вполне натуралистично передать крики птиц и животных, человеческую речь. С другой, в горловом пении, игре на флейтах и варганах, как и в языке, используется речевой аппарат, ротовая и носовая полости, а в первом из них – гласные и согласные фонемы [18: 55]. Следовательно, горловое пение можно определить как «омузыкаленную речь».

Кроме того, у многих тюркоязычных народов получила распространение речитативная манера исполнения эпоса, в которой важное место уделяется слову, речевому высказыванию. Так, если для алтайского кая характерна речитация на одном звуке с периодическим его расщеплением по вертикали, то в исполнении киргизских манасчи весь текст нанизывается на постоянно повторяющийся формульный мотив.

Тембро-регистрационная трактовка звука/тона указывает на доминирование тембрового начала в музыке тюрков. Как известно, тембр связан с качественными сторонами звука. Поэтому представляется уместным провести параллели со светом/цветом [19]. Обратимся к природному ландшафту, в котором обитают тюркоязычные народы. Обычно в словесно-поэтическом и живописном описании степи или гор, рек и озер присутствуют оттенки цвета, которые меняются в зависимости от сезона года (осенью, весной, зимой или летом), времени суток (вечером, ночью или утром) и положения солнца и т.д. Так, С.И.Вайнштейн, впервые услышавший в Туве горловое пение, писал: «Казалось, звуки сливаются с тускнеющими фиолетовыми и темно-оранжевыми красками (выделено нами – С.У.) Саян, со всей отходившей к ночному сну бескрайней степью» [20: 150].

Как в цвете выделяются отдельные полутона, так и в музыке важное значение приобретают оттенки того или иного звука. «Игра» оттенками цвета – выражение вполне уместное и справедливое по отношению к зрительному и слуховому освоению окружающего мира. Стремление к «игре» звуком (ср. цветом) обнаруживается в музыке многих тюркоязычных народов на разных этапах ее эволюции. Общепринято характеризовать кюй или мугам как музыку «состояний» [21: 56, 86]. На наш взгляд, речь должна идти скорее о разных их (состояний) «оттенках».

Кроме того, в практике традиционного музицирования активно используются народные музыкальные термины, обозначающие тембровые свойства звука. Среди них, понятие коныр (в перев. с каз.яз. «густой, бархатный, певучий, мягкий», «приятный для слуха»), используемое по отношению к звуку, голосу (коныр дауыс), кюю (коныр куй), настройке инструмента (коныр бурау). Встречаются и инструментальные пьесы с таким названием (см. кюи «Коныр» в восточно-казахстанской домбровой традиции). Слово коныр указывает и на коричневый (темный) цвет. В казахском языке различают 5-6 его оттенков, например, акшил-коныр (светло-коричневый), коныр ала (пестро-коричневый) и др. Коныр как полисемантическое понятие, объединяет в себе звуковые (звук, голос), слуховые («приятный для слуха») и цветовые (коричневый) музыкально-эстетические представления.

Таким образом, нет сомнения в том, что музыка тюркоязычных народов имеет тембро-регистрационную природу и обнаруживает связи с немusикальными феноменами. Присутствие шумовых призвуков, аналогия с речью и светом делает ее звучание этнически характерным. Она призвана отразить гармонию внутреннего и внешнего миров.

Примечания:

1. Туркменский мукам – разновидность инструментального жанра, бытующего в сольном или ансамблевом исполнении.
2. Ашуг (Ашык) – народно-профессиональный поэт-певец. Ср. у казахов – акын.
3. Жырау (каз.) – создатель и исполнитель эпоса.
4. «Бахши (узб.), багши (туркм.), бакши (кирг.) – народные сказители, поэты-певцы в Средней Азии. Создатели и исполнители главным образом дастанов, аккомпанирующие себе на дутаре, домбре и др.». См. Музыкально-энциклопедический словарь / гл. ред. Г.В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1990. 672 с.
5. Камаев Ф. Напевы курая. Уфа: Башкир. кн. изд-во, 1991. 56 с.
6. Зелинский Р. Об интонационной природе микроформ в башкирском инструментальном мелосе // Музыкальная академия. 2005. № 3. С. 143-146.
7. Хомейджи – исполнители горлового пения в Туве.
8. Кайчи – исполнители алтайского героического эпоса (кай).
9. Джами А. Трактат о музыке / пер. с перс. А.Н. Болдырева; ред. и коммент. В.М. Беляева. Ташкент, 1960.
10. Теплов Б. Высота звука и учение о двух компонентах высоты // Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М.; Л., 1947. С. 69-79.
11. «Бурдон» (фр. Bourdon – букв. густой бас) – одна из примитивных форм многоголосия (1); «не укорачиваемые при игре басовые струны, главным образом щипковых и смычковых инструментов, расположенных обычно вне грифа» (2); «Непрерывно звучащие при игре на музыкальных инструментах (например, на волынке) 1-2 басовых звука» (3), а также «название органного регистра» (4) [4: 87].
12. Schaeffner A. Origine des instruments de musique. Paris, 1936.
13. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. М., 1937.
14. Интересно, что внутри одного из стилей горлового пения у тувинцев *каргыраа* различают несколько его подвидов – «степное» и «пещерное» или горное.
15. Музыкальная акустика / под общ. ред. Н. Гарбузова. 2-е изд. М.: Музгиз, 1954.
16. Сузукей В. Бурдонно-обертоновая основа традиционного инструментального музицирования тувинцев: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1995.
17. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.
18. Аксенов А. Тувинская народная музыка. М.: Музыка, 1964.
19. В связи с важностью тембра в народной инструментальной, особенно в азиатской музыке, А.Алябьева предлагает ввести понятие *темброформы*. В узком значении под этим термином понимается «качественная характеристика звука», включающая «тембр, артикуляцию, динамику, регистр, высоту, ритм». В широком – он трактуется в качестве объединяющего начала, включающего «помимо средств музыкальной выразительности и другие... средства воздействия, например, параметр цвета». См. Алябьева А. Традиционная инструментальная музыка Индонезии в контексте мифопоэтических представлений: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2009. С. 25.
20. Вайнштейн С. Феномен музыкального искусства, рожденного в степях // Советская этнография. 1980. № 1. С. 149-156.
21. Мухамбетова А. Аспекты сравнительного изучения западно-казахстанского кюя и среднеазиатского макама // Музыка Востока и Запада. Взаимодействие культур. Алма-Ата: Изд-во АГК им. Курмангазы, 1991. С. 53-91.