

Г. Н. Омарова

КАЗАХСКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА И АСПЕКТЫ СРАВНИТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ ТЮРКСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР

В течение многих веков в Казахстане складывалось развитое осознанное авторство и яркие индивидуальные стили в рамках различных региональных традиций вокальной, вокально-инструментальной и инструментальной музыки. Западный стиль в области устно-профессиональной музыки представляет в первую очередь богатейшая эпическая традиция Кызылординской области (бассейн р.Сырдария на юго-западе Казахстана) и полуострова Маңғыстау (Западный Казахстана). Здесь сложились мощные локальные традиции эпического песнопения, характеризуемого очень важным значением вокального начала в исполнении многочастных циклических произведений – героического эпоса и малых эпических жанров (субжанров – толғау, терме, өсиет, нақыл сөз, мысал и др.). На протяжении ряда веков на Западе складывались традиционные эпические школы, которые дали целую плеяду жырау, жырышы и акынов, крупнейшие из которых – Қазтуған, Шалкиіз, Ақтамберді, Бухар, Базар, Омар Шораяқ, Сүгір, Махамбет, Нұрым, Нұртуған, Оңғар, Кете Жүсіп, Тұрмағамбет, Нартай и др.

Профессиональное песенное искусство западного региона представлено творчеством замечательных певцов XIX века, имена которых хорошо известны: Мұхит, Бала Ораз, Сары Байтақ (области Орал-Атырау и Ақтөбе), Қайып, Тастемір, Досат, Өскембай (Манғыстау) и др. Инструментальная музыка Запада характеризуется, в основном, домбровым стилем төкпе (кистевая, бряцающая техника игры). Этот стиль имеет свои особенности в отношении технико-исполнительских особенностей, ритмо-интонационной организации и композиционного строения кюев. На юго-западе в Кызылординской области бытовала в XIX веке также и кобызовая инструментальная традиция, в частности, – исполнение кюев о Коркуте (Первом шамане, Отце музыкантов и эпическом герое), традиция исполнения на духовом музыкальном инструменте сыбызғы– в Манғышлакской области.

В Восточном регионе Казахстана также существует эпическая традиция – исполнение эпоса (причем, не только героического, но и лиро-эпоса) и малых эпических жанров, связанных с акынской традицией (Қабан жырау, Сүйінбай, Майлықожа, Жамбыл и др.). Если в

западной эпической традиции сквозь призму особого пения можно говорить, все же, о преувеличении вокального начала, то в восточной традиции – это речитативная (акынская) манера пения. В целом же музыкальные аспекты как западной, так и восточной эпической традиции, пока не изучены.

Широко известна в народе область профессионального песенного искусства восточного региона, в частности, аркинская (область Арқа – Центральный Казахстан) – творчество выдающихся певцов XIX века Біржан-сала, Ақан-сері, Жаяу Мусы, Ыбырая, Мәди, Абая, Естая, Майры, Әсета [1, 2]. Именно в рамках аркинской традиции сложилось развитое, блестящее песенно-поэтическое искусство сал и сері, в котором очень большое место занимает лирика: это песни о любви, об искусстве, о природе и красоте родного края, любимом коне, песни-посвящения, песни об утратах и автобиографические песни, в которых выразился огромный накал страстей, и в не меньшей мере, – глубоких чувств и размышлений. Все более популярной становится и песенная традиция Жетісу (Семиречье – юго-восточная область Казахстана), представленная творчеством Кенена, Қапеза, Сәдіғожа и других. В соответствии с песенным искусством Арки и Жетісу в этих и других областях восточного региона существует и своеобразный инструментальный стиль – шертпе (пальцевая, щипковая техника игры). Он так же, как и төкпе, характеризуется своим комплексом выразительных и языковых средств.

В казахской музыкальной культуре эн-куй-жыр (песенная, инструментальная и эпическая традиции) в двух стилях – западноказахстанском и восточноказахстанском – отразились, по нашему мнению, две разные по языку музыкальные системы. Их можно условно определить как «восточнотюркская» и «западнотюркская». «Востоку» условно соответствуют культуры кочевых тюркских народов Центральной Азии – казахов, киргизов, алтайцев, хакасов, тувинцев и др., входящих по типу культуры в тюркомонгольскую общность; «Западу» – культуры оседлых и полuosедлых народов: каракалпаков, узбеков, туркмен, азербайджанцев и других народов западной части Азии, входящих по типу культуры в тюрко-иранскую общность.

Казахская культура по музыкальному языку оказалась промежуточной (или «переходной») между ними: западноказахстанский стиль близок к западнотюркскому, восточноказахстанский стиль – восточнотюркскому. Эти два стиля соответствуют двум основным музыкальным регионам Казахстана: Запада (запад, юго-запад) и Востока (центральные области, юго-восток и восток).

Особенно ярко два разных стиля отразились в вышеуказанных терминах домбровой инструментальной музыки – төкпе и шертпе. Эти два термина, показывая различие стилей на уровне, прежде всего, манеры звукоизвлечения на инструменте, являются ключевыми и в определении других музыкально-структурных и, шире – типологических уровней кюев.

Манера игры төкпе породила в первую очередь определенную ритмическую регулярность, проявляющуюся в том, что при быстро затухающем звуке домбры одновременная игра бряцанием на двух струнах требует относительную периодичность движения руки вверх-вниз. При всей прихотливости ритмических рисунков в развитых профессиональных образцах кюев, когда наряду с простым движением вверх-вниз используется и так называемый ілмекағыс (штрих попутного цепляния струны), все же, в кюях төкпе можно говорить об относительной регулярности метроритма и, главным образом, его инструментальной природе.

В шертпе – иная метроритмическая организация: игра, в основном, щипком, по отдельности на каждой струне порождает одноголосную фактуру и – относительную свободу ритма, гибко следующего за мелодией (иногда очень широкого дыхания), в которой, из-за сложного взаимодействия двух планов – ритма и штриха, сложно уловить существующую на самом деле метрическую закономерность. Эта закономерность заключается в образовании здесь характерных и для песенных жанров метрических групп – фраз 7,8,11-сложного строения, «размываемых» процессом различных ритмоштриховых и интонационных преобразований этих фраз [3]. Подчинение же в целом ритма интонации определяет песенную или одноголосно-монодийную природу кюев шертпе.

Различия интонационно-ладового строения кюев төкпе и шертпе определяется в первую очередь разной конструкцией инструментов. Не останавливаясь здесь подробно на всех деталях конструкции западно- и восточноказахстанских домбр, скажем только, что, несмотря на единую настройку струн (в кварту или квинту), боль-

шую роль в интонационном строении и ладообразовании кюев играет разное количество ладков – до 12 в шертпе и до 19-20 в төкпе. Соответственно, образуются разные звукоряды и лады, не совпадающие не только по количественным характеристикам, но и по качественным (разное расположение и качество тонов и полутонов на инструментах западного и восточного образца, выражаемое термином қашаған-перне – подвижный промежуточный ладок).

Наконец, кюи төкпе и шертпе представляют разные типы композиционного строения. В төкпе существуют стабильные формы-типы композиционных структур, формы-каноны, составляющие ядро импровизации и лежащие в основе множества вариантов кюев [4, 5 и др.]. В шертпе нет единого канона формы, а песенно-мелодическое начало создает относительно свободное вариантное развитие тематизма, порождающего: а) строфическое строение на уровне «ритмо-интонационных комплексов» [6], б) различные «блочные конструкции» на уровне композиции (формы) целого.

В казахском музыкознании не только не проводились сравнительные исследования инструментальных традиций Запада и Востока Казахстана, но никем еще не решались специально, с точки зрения современных научных знаний о традиционной музыке, обозначенные нами выше проблемы ритмической организации, интонационного строя, ладовой и композиционной структуры кюев төкпе и шертпе. Мы указываем на факторы их несходства, лежащие на поверхности; они служат отправной точкой и для более глубокого изучения двух традиций.

Прежде, чем выразить наши соображения об истоках своеобразия указанных выше инструментальных традиций, мы хотим констатировать несходство затронутых нами структурных уровней и в песенной, и эпической, т.е. вокально-инструментальных, традициях Западного и Восточного Казахстана. Это неудивительно, если учитывать известное музыкально-стилистическое единство всех жанров одного региона, которое выражается, в частности, в том, что использование одного типа инструмента в качестве сопровождающего пения, не могло не наложить отпечаток на интонационно-ладовые и ритмические структуры самого пения или, по крайней мере, – не могло не коррелировать данные уровни. Так, например, возможно найти параллели в ладо-тональном строении (точнее, в системе ладовых опор и устоев) в западноказахстанской песенной, эпической и инструмен-

тальной традиции (төкпе). Такие же параллели можно наблюдать и в восточноказахстанских традициях.

Предварительный тезис о промежуточном положении казахской культуры и соответствии восточноказахстанского стиля «восточнотюркской» музыкальной системе, сложившейся в культурах кочевых тюркских народов и, соответственно, западноказахстанского стиля – «западнотюркской», сложившейся в культурах оседлых и полуседлых народов, основывается на следующих соображениях:

1. В казахской инструментальной традиции помимо многочисленных кюев в строе кварты (условная настройка ре-соль) существуют кюи в строе квинты (до-соль). Это так называемые древние кюи-легенды. Исследование генезиса, семантики и образного содержания вербальных текстов (легенд) квинтовых домбровых и кобызовых кюев [45, 44, 43] обнаруживает в них следы древнейших верований и обрядов, мифологических образов и культов, относящихся к самым ранним эпохам истории и культуры народов Центральной Азии. Структура же музыкальных текстов данного пласта музыкальной культуры казахов дает основания для построения единой, типической ладовой модели, которая нашла отражение: а) в древних квинтовых домбровых и кобызовых кюях, б) в кюях, исполняемых на продольной казахской флейте сыбызгы и язычковом варгане шанкобызе, в) в некоторых жанрах, исполняемых на аналогичных музыкальных же идиофонах, аэрофонах и хордофонах и у других тюркских народов Средней Азии (киргизов, узбеков, туркменов и таджиков), Южной Сибири (алтайцев, тувинцев, хакасов и др.).

Эта же ладовая модель лежит в основе горлового пения тюркских и монгольских народов, то есть восходит к акустической природе самого музыкального звука – натуральному звукоряду, исследованному учеными как основание музыкального строя и интонационно-ладовой системы вообще в музыке тюрко-монгольских народов [10, 8, 9, 11]. Во всех вышеназванных традиционных жанрах (а, б, в) восточно-тюркских народов, в т.ч. горловом пении, главной конструктивной особенностью фактуры является двухголосная вертикаль, в которой обертоновая мелодика накладывается на базовое звучание бурдона (основного тона), являющегося фундаментом и источником инструментальной мелодики.

Натуральный звукоряд и вытекающее из него бурдонное двух- и многоголосие как струк-

турообразующий фактор, позволяющий говорить об особом музыкальном складе и, шире, – музыкальном мышлении восточно-тюркских и монгольских народов, является, вероятно, источником самых разных ладовых и звукорядных моделей в музыке тюркских и монгольских народов. Весьма любопытно было бы сравнить наряду с обертоново-звукорядными ладовыми моделями и различные узкообъемные, 7-ступенные натуральные (диатонические) лады, а также пентатонику в песенных и инструментальных традициях народов Центральной Азии.

2. Сравнительное исследование среднеазиатского макама (таджикского, узбекского и, отчасти, азербайджанского и уйгурского мугама) и западноказахстанского кюя төкпе было проведено казахстанским ученым А.И.Мухамбетовой в ее работе «Аспекты сравнительного изучения западноказахстанского кюя и среднеазиатского макама» [12]. В результате сравнения исследователь приходит к выводу о сходстве макама и западноказахстанского кюя на самых разных уровнях: «В этих культурах совпадают такие параметры, как ритмическая структура произведений с ее усильностью и многослойностью, статус музыкального произведения с наличием в нем канона и импровизационности и ориентацией на отражение длящихся состояний, принадлежащих и вечности, и текущему мгновению. Идентичны функционально логические категории формы и способы построения музыкальных произведений с диктатом пространственных функций» [12, с.81].

Черты общности, выявленные А.Мухамбетовой в формообразовании, демонстрируют, с одной стороны, сохранение важнейших элементов единого когда-то музыкального мышления, с другой, – определенную эволюцию этого музыкального мышления. Так, по мнению Л.Халтаевой, рассматривающей формообразование в западноказахстанских кюях с точки зрения генезиса и эволюции бурдонного многоголосия, кристаллизация формы төкпе связывается с более поздним этапом этой эволюции, когда осваивается «внутреннее пространство бурдонного двухголосия, с помощью развития самого мобильного из двух голосов – мелодии» [13, с.41]. Волнообразный профиль формы, таким образом, – это результат восходящего мелодического движения верхнего голоса, который и завершает формирование композиции бас (начало) – орта(середина) – саға(вершина) с последующим возвращением к нижнему устою бас.

Эволюционный путь развития формы и приход к некой вершине этого развития, выражен-

ной универсальной моделью Горы, Мирового дерева [4], начинался, по Л.Халтаевой, со строфичной формы, в которой затем выработался спуск мелодии с самого верхнего звука до уровня звучания бурдона (промежуточная форма) [13]. Это в целом совпадает с наблюдениями А.Мухамбетовой [12] относительно происхождения и развития зонной формы кюев и макомов, этапы эволюции которой: однозонные киргизские кюи и древние кюи казахов (строфичная форма), затем двухзонные (промежуточная форма), затем – объединение нескольких зон в одном произведении (законченная модель волнообразной нелинейно-циклической формы). Дальнейшее развитие этой формы шло, вероятно, по пути усложнения, расширения, трансформации ее до формы развитых многочастных циклических композиций макома, отражающего в музыке духовный путь суфия с его восхождением по ступеням совершенствования. Именно с таких идейных и методологических позиций рассматриваются в последние десятилетия различные параметры структурной организации макамата в странах Востока [14].

1. Елеманова С.А. Казахское традиционное песенное искусство. – Алматы: Дайк-Пресс, 2000.

2. Амирова Д. Аркинская песенная традиция: жанрово-стилевая система. - Автореф. дис. ... канд.иск. – Л., 1994.

3. Калиев С. Некоторые особенности метроритма в кюях «Косбасар» //Таттимбет и проблемы изучения традиционной казахской музыки: Тезисы Республиканской научно-практической конференции. - Алма-Ата, 1990. - С.21-26.

4. Аманов Б. Композиционная терминология домбровых кюев // Инструментальная музыка казахского народа. – Алма-Ата: Онер, 1985. – С.39-48.

5. Шегебаев П. Домбровые кюи Западного Казахстана: традиционная форма и индивидуальный стиль. Автореф. дис. ... канд.искусствоведения. - Л., 1987.

6. Калиев С. Формы функционирования кюев шертпе в контексте творческого мышления кюйши. - Автореф. дис. канд. искусств. - Алматы, 1996.

7. Раимбергенова С.Ш. Древняя инструментальная музыка казахов (на материале домбровых кюев): Автореф. дис. ... канд.иск. – Ташкент, 1993.

8. Халтаева Л.А. Генезис и эволюция бурдонного многоголосия в контексте космогонических представлений

тюрко-монгольских анродов: Автореф. дис. ... канд.иск. – Ташкент, 1993.

9. Омарова Г. Казахская кобызовая традиция. Автореф. дис. ... канд.искусств. – Ленинград, 1989.

10.Ихтисамов Х. Заметки о двухголосном гортанном пении тюркских и монгольских народов //Музыка Азии и Африки.- Вып.4.- М.,1984. - С.179-193.

11.Сузукей В. Бурдонно-обертоновая основа традиционного инструментального музицирования тувинцев. Автореф. дис. ... канд. искусств. Санкт-Петербург, 1995.

12.Мухамбетова А. Аспекты сравнительного изучения западноказахстанского кюя и среднеазиатского макома //Музыка Востока и Запада. Взаимодействие культур. - Алма-Ата, 1991.- С.53-91.

13.Халтаева Л. Семантика формообразования в кюях токпе // Таттимбет и проблемы изучения казахской традиционной музыки. - Алма-Ата,1990. - С. 39-45.

14.Джани-заде Т. Хал-макам как принцип искусства макама //Суфизм в контексте мусульманской культуры. – М, 1989. – С. 319-338; Назаров А. Борбад и древнеарабское музыкально-поэтическое искусство //Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: история и современность. – Душанбе: «Дониш», 1990. – С. 81-85; Джумаев А. «Туркестанский старец» Ходжа Ахмад Яссави и мусульманские духовные песнопения //Музыкальная академия. – 1996. - №1; 1997. - №1. – С. 133-141; Ибрагимов О.А. Семантика макомов. – Автореф. дисс. ... доктора искусств. – Ташкент, 1998; Низомов А. Суфизм в контексте музыкальной культуры народов Центральной Азии. – Душанбе: Ирфон, 2000; Духовные начала исламского искусства: Сборник статей. – М., 2004.

Г. Омарованың мақаласы - «Қазақтың дәстүрлі музыкасы және түрк халықтарының музыка мәдениеттерін салыстырма түрінде зерттеу мәселелері». Қазақстанның батыс және шығыс аймақтарында ХХ ғ. басына дейін кәсіби ауызекі әншілік, күйшілік, жыршылық дәстүрлер молынан сақталынған. Автордың зерттеуі бойынша, Шығыс және Батыс Қазақстандағы стильдер екі түрлі музыкалық жүйенің көрсеткіштері: біріншісі (шығыс) тіл жағынан «шығыс түркілерінің» (түркі-моңғол) музыкасына жақынырақ болса, екіншісі (батыс) – «батыс түркілерінің» (түркі-парсы) музыкасына жақынырақ.

G.Omarova's article - «The Kazakh music and aspects of comparative studying of Turkic musical cultures». In the west and east of Kazakhstan in the beginning twentieth century, there were rich oral tradition of trade - song (an), instrumental (kyu) epic (zhyr). In the east Kazakhstan and the west Kazakhstan styles influenced by language are two different music systems, which correspond to the "Eastturkskoy" (Turk-Mongolian community) and "West-" (Turk-Iranian community).