
Г.Б. АБДРАХМАН

К ВОПРОСУ О КОМПОЗИЦИОННОМ ВОПЛОЩЕНИИ АВТОРСТВА В КАЗАХСКОЙ УСТНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПЕСНЕ XIX ВЕКА

Вопросы индивидуального композиторского стиля, выражения авторского «я» в музыке всегда находились в центре внимания академического музыкоznания. Научное осмысление проблем музыкального стиля происходило на разных уровнях и направлениях, на стыке смежных наук и в рамках отдельно взятой, в узко индивидуальном стилевом ракурсе и с выходом на обобщающий уровень стиля школы, направления, эпохи и т.д.

Параллельно в музыкальной науке наблюдался процесс расширения материала для музыкально-стилевого анализа, постепенного вовлечения в круг рассматриваемых явлений авторских музыкальных произведений устной традиции и даже различных проявлений массовой музыки, для которой, на первый взгляд, проблема «творческой индивидуальности» не актуальна. Но это только на первый взгляд, ибо практика бытования целого ряда направлений современной массовой музыки (джаз или тот же рок, к примеру) обнаруживает ярко выраженные тенденции к профессионализации и индивидуализации, что закономерно актуализирует интересующую нас проблематику в этом направлении.

При этом следует отметить, что если в отношении академического композиторского творчества научный аппарат, методология и методика выявления разноуровневых «стилевых доминант» достаточно разработаны и апробированы на самом различном музыкальном материале в целом ряде музикоvedческих исследований, то в отношении устного авторского творчества и массовой музыки ситуация обстоит несколько иначе. В сфере казахского устно-профессионального творчества, например, с учетом его специфики (устности, многовариантности, ориентированности на традицию и т.д.) стилевая интерпретация авторских образцов, можно сказать, находится пока на стадии разработки, хотя в музикоvedческих работах, затрагивающих проблемы устно-профессионального творчества, вопросы, связанные с авторской индивидуальностью, не раз привлекали внимание исследователей. То же самое можно сказать и в отношении современной массовой музыки, музикоvedческое осмысление которой находится пока на стадии выработки научных подходов.

Если же обратиться к конкретным образцам казахской народно-профессиональной песни, то в них отчетливо проявляются основные «сфера проявления» авторской индивидуальности, позволяющие говорить об их создателях как о творцах музыкальной композиции, запечатлевшей специфические закономерности сознательного процесса выстраивания песенной «драматургии» в соответствии с авторским замыслом. Именно композиционные закономерности песни, в числе которых принципы музыкального воплощения поэтической строфы, особенности трактовки песенной формы, взаимодействия поэтической и мелодической строк, запева и припева и т.д. «маркируют» принадлежность их создателей к профессиональной традиции. Более того, имеющие место в устно-профессиональной песне композиционные закономерности (асинхронность стиха и напева, различные приемы расширения запева и преодоления его дробности, тенденции к переосмыслинию куплетности и тяготению к сквозной композиции, наличие особых композиционных признаков начала (АМФ) и конца (каденция) и др.) справедливо рассматриваются исследователями как неотъемлемые атрибуты казахской классической песни XIX века, «маркирующие» принадлежность к профессиональной традиции и несущие специфическую семантическую нагрузку.

Однако, поиски и находки устно-профессиональных творцов в области композиционной логики, подразумевающей целенаправленный и оригинально преломленный процесс «конструирования» образно-смыслового пространства песни, важны, как нам представляется, не только и столько как атрибутивные признаки музыкального профессионализма вообще, сколько как авторско-стилевые знаки, открывающие завесу творческой индивидуальности создателей казахской классической песни. Последнее обстоятельство, заметим, особенно актуально для устной музыкальной культуры казахов со свойственным ей всеобъемлющим традиционализмом, проявляющимся в песенном жанре на различных уровнях - в единой, темброво характерной форме исполнения (пение в сопровождении домбры), в

стереотипности поэтического языка и детально конкретизированной в предметном и образном плане поэтике, в однородной лирической жанровой направленности и «мелодическом вращении» песен вокруг общего интонационного фонда, ладовых, синтаксически-структурных и формообразующих моделей, и т.д.

Учитывая вышеизложенное, хотелось бы обозначить возможные подходы в решении проблемы «композиционного воплощения авторства» на некоторых конкретных примерах.

Одним из приемов усложнения и обогащения фольклорного фонда музыкально-выразительных средств в творчестве народно-профессиональных композиторов-песенников становится, как известно, часто встречающееся несовпадение границ поэтической и мелострок внутри запева и между запевом и припевом, терминологически обоснованное в работах А.Байгаскиной как «асинхронность стиха и напева». Мера, принципы и функциональное значение применения этого композиционного средства у каждого композитора различны, что уже само по себе свидетельствует об «избирательности» и индивидуально-стилевых нормах его использования. К примеру, «аркинцы» Биржан-сал, Ахан-сері, Естай, Ибраї намного чаще используют его в структурно «чистом виде» (так называемая асинхронность 1 и 2 вида по классификации А.Байгаскиной), нежели Жаяу Муса, в творчестве которого этот прием, можно сказать, явление редкое¹. Между тем, только у Ахана-сері асинхронность получила столь многообразное и оригинальное авторское преломление, что может, с этой точки зрения, претендовать на статус яркой стилевой черты.

С одной стороны, для Ахана-лирика использование асинхронности вполне естественно и закономерно, поскольку последняя открывает но-

вые возможности для более широкого мелодического распева путем сознательного «оттягивания» момента «закругления» музыкальной фразы через удлинение поэтической строки². С другой – тяготение композитора к столь «тонкому» композиционному приему и отточенность в его оформлении лишний раз подчеркивают ахановскую изысканность и утонченность, которые находят выход не только на внешний облик и поведение певца, но и на творческий процесс. Например, в психологически заостренных образцах лирики Ахана-сері асинхронность выступает важным драматургическим приемом, как бы «расставляющим» в нужном месте смысловые акценты. В «Кулагер»³ применены оба структурных типа асинхронности, причем второй из них – между запевом и припевом – несет наиболее важную семантическую нагрузку: объединение с ее помощью третьей и четвертой поэтических строк с остановкой на слове «Кулагер» (ритмическая остановка на нижней тонике, подготовленная опеванием II-VII) создает эффект выделения этого ключевого слова, что подчеркивается дополнительно средствами ритма и внутрислогового распева. Оставшиеся же четыре слога последней стихотворной строфы запева («кайда деймін?» – «где ты?»), не менее значимые в смысловом отношении, сливаются с разделом Кайырма, который фокусирует трагедийный эмоциональных настрой песни и основан на «интонациях-всхлипываниях» и паузированных «вздохах».

В «Алтыбасар» рассматриваемый прием хотя и выполнен технически несколько иначе, играет в целом аналогичную «Кулагеру» композиционную роль: ключевым словом здесь закономерно выступает название песни «Алтыбасар», которое, «оторвавшись» с помощью асинхронности от последней стихотворной строки запева, оказывает-

¹ Вместе с тем, в немногочисленных случаях применения этого композиционного приема Жаяу Муса очень специфичен. Если исключить возможность неточной нотировки песни «Улытау», которая, к сожалению, представлена в сб. «Аксиса» (8, с.77) в одном варианте, записанным от Исекака Турлубаева, то нужно отметить, что здесь асинхронность использована в редко встречающемся месте – на границе между повтором поэтического текста 2-й полустрофы, приводящим к припевному дополнению. Асинхронность становится в «Улытау» дополнительным (к ритмической и интонационной подчеркнутости фразы, оформляющей текст «У-лы-тау-дын») средством кульминационного выделения семантически значимых слов. В этой же песне, отметим попутно, реализовывается и еще одно отличительное качество творчества Мусы – широкое использование «коротких» стихов (7-8 сложник) в лирических песнях («Шолпан», «Сапар», «Келдік думан ортана», «Каршыга-Буркіт» и др.). Есть асинхронность еще в одном популярном образце Жаяу Мусы – «Кокаршін». Механизм использования этого приема здесь также не совсем обычен и подробно описан в работе С.Елемановой (7, с.56).

² Классические примеры использования Аханом асинхронности в этом функциональном значении – «Караторгай», «Шампикамар», «Макпал» и др.

³ Вариант записан от Жусупбека Елебекова (9, с.26).

⁴ Вариант записан от Жусупбека Елебекова (9, с.87)

ся, таким образом, выделенным в структурно промежуточное между запевом и припевом двухтактовое построение. С интонационно-ритмической точки зрения это построение также амбивалентно – оно «обобщает» наиболее важные для дальнейшего развития припева интонационные «события» запева, как бы предвосхищая образно-эмоциональное и интонационно-ритмическое содержание раздела Кайырма.

Сложность и отточенность песенного стиля Ахана наглядно проявляется и в лирической песне «Інкар-ай»⁵, где излюбленная асинхронность «усугубляется» другими – синтаксически-структурными и интонационными средствами. 11-сложная стихотворная строка с первых тактов песни вступает в противоречие с «рассчитанным» на 7-8-сложник тематическим зерном, которое, неоднократно варьированно повторяясь (принцип «тождества начал»), создает эффект «неправильного» членения и несоответствия границ поэтической и мелострок. В результате 2-х-строчная поэтическая строфа естественно слиивается с небольшим припевом, шутливо-грациозное содержание которого драматургически «оправдывает» возникший «сбой».⁶

В «Макпал» же асинхронность выступает сразу в 3-х качествах: во первых, как знакомый нам уже способ акцентуации семантически значимого слова-названия, во-вторых, как средство объединения поэтических строк и создания мелодии широкого дыхания и, наконец, как чисто технический прием, позволяющий объединить два слова, сопряженных между собой в смысловом отношении (прилагательное и существительное «кара шашынды»), но принадлежащих разных стихотворным строкам.

Итак, в творчестве Ахана-сері обнаруживается не просто широкое обращение к асинхронности как к общераспространенному в устно-профессиональному песенному искусстве композиционному приему, но есть основания говорить о том, что способы его применения во многом определяют особенность его стиля и выступают яркой демонстрацией его (стиля) изысканности и рафинированности.

Для подтверждения этой мысли имеет смысл обратиться, для сравнения, к песням других авторов, прибегающих к асинхронности, например, к творчеству Естая Беркимбайулы. Как показы-

вает анализ, для раннего стиля композитора использование асинхронности не характерно, в то время как в более поздних образцах обнаруживается немало примеров несоответствия размеров поэтической и мелострок (в песнях «Гулнарайым», «Шок кара агаш», Дуние (II), «Курбылар», «Туды кунім», «Естайдын коштасу эні» (II)). В структурном оформлении асинхронности Естай традиционен и достаточно однопланов: этот прием используется, как правило, с целью объединения первой и второй строк в запеве или запева и небольшого припева (припевного дополнения). Причем, в драматургическом плане еставская трактовка рассматриваемого композиционного приема фактически всегда «работает» в одном направлении с другим популярным для традиционных казахских песен средством – использованием вставных слов и междометий, то есть, выступает важным средством лиризации песен. Отметим, что для всех указанных выше образцов песен Естая использование асинхронности в такой функции особенно актуально, так как другие приемы лиризации – внутрислоговые распевы, кантиленный мелос и т.д. здесь задействованы минимально. Напротив, наблюдается общая тенденция к дробности мелодической линии за счет репетиционности и повторности коротких мелодических попевок.

Однако, если в решении асинхронности Естай не столь оригинален и разнопланов, то в других направлениях композиционной логики он становится фактически новатором. В его песнях мы обнаруживаем, например, интересное развитие другого стереотипного композиционного приема. Речь идет о типичном для народных композиторов способе «открывать» песню зачинным возгласом, музикально оформленным «акынской мелодической формулой» (термин С.Елемановой). С ладо-интонационной точки зрения еставские зачины достаточно традиционны, но с точки зрения распеваемого в них текста их можно выстроить в определенный логический ряд:

Представленный в таблице пункт 2 уже достаточно показателен, так как отражает процесс проникновения в зачинный возглас тех вставных слов, которые несут особую эмоциональную выразительность, лирическую чувственность и характеризуют обычно продолжающие участки песенной структуры (особенно припевы). В песнях

⁵ Вариант записан от Жусупбека Елебекова (9, с.69).

⁶ Вариант записан от Ляззат Суйюндыковой (9, с.43)

	Тип распеваемого в зчине элемента	Образцы распеваемых в зчине элементов	Название песен	Степень применения в творчестве других авторов
1.	Распев одного алексического слога	«А!», «Ай!», «Ay!»	«Дүніе»(I,II), (I,II) «Пышак»	Широко распространенный прием
2.	Распев алексического слова	«Япырмай-ау», «О, шіркін», «Шіркін-ай»	«Естайдың қоштасу әні» (I,II), «Гашық», «Гұлнарайым»	Редко применяемый прием
3.	Распев большой группы алексических слогов	«Ахай, ла ла-ла, лай-ла и т.д.» (9 тактов); Хай ра-да-да-ай, рай-рай» и т.д. (8 тактов)	«Бір мысқал», «Майда қоңыр»	Оригинальный авторский прием

«Бір мысқал»⁷ и «Майда қоңыр»⁸ этот процесс, можно сказать, доведен до логического конца и означенован созданием новаторской песенной композиции. Оба образца открываются развернутыми вступлениями-распевами на алексические слоги, привычное место которых - раздел Кайырма. В результате в «Бір мысқал» типичная для казахской песни 2-частная структура образуется не по традиционной (запев-припев), а по зеркально отраженной схеме - «вступление-запев», которые основаны на контрастном тематическом материале, но объединены схожестью этапов освоения регистрационного и тесситурного пространства. В «Майда қоңыр» же при отсутствии, напротив, интоационно-тематического контраста между разделами в крупном плане образуется 3-частная симметричная композиция «вступление-запев-припев» с распевами на алексические слоги в крайних разделах.

С точки зрения «композиционного воплощения авторства» нельзя не упомянуть вновь имени Жаяу Мусы, в творчестве которого интересное развитие получила тенденция, истоки которой можно усмотреть в авторских мотивах (сарынах) носителей казахских профессиональных музыкально-поэтических традиций. В отношении песнетворчества Мусы эту тенденцию можно охарактеризовать как создание авторских, легко узнаваемых интоационных оборотов-блоков, которые могут свободно варьироваться и «кочевать» из одной песни в другую, выступая своего

рода «знаками» их творца. Так, например, в припевах песен с 7-8-сложной структурой стиха («Шормановка» (I) и «Шолпан»(II, III), «Кулбайбай» (III) и «Сапар» (I), «Каршыга-Буркіт» и «Келдік думан ортана»⁹) используется обыгрывание вариантов одной мелодической формулы, в основе которой - опора на VI - VII - I - V - I ступени.

В лирических 11-сложных песнях также можно обнаружить «авторский мотив», но не в припеве, а в экспозиции темы запева (в песнях «Бозторгай», «Сурша кыз» (I, II), «Гаухар-кыз» (I, II, III, IV). Он представляет собой выразительный интоационный оборот - расширение интервала (терция-квarta-септима) от общей опоры - II ступени лада мажорного и минорного наклонения. Особую лирическую чувственность в песнях «Сурша-кыз» и «Бозторгай» ему придает «игра» больших и малых терций.

Отметим, что такая своеобразная «техника сочинения» песенных мелодий во многом близка принципу музыкальной и поэтической формульности, который находит разнообразные проявления в различных жанрах традиционной устной культуры. Но ее применение в песнях одного автора - Жаяу Мусы - становится оригинальным музыкально-стилевым признаком его творчества.

Итак, все приведенные примеры являются пусть не исчерпывающим, но достаточно наглядным доказательством того, что композиционные закономерности выступают важной сферой про-

⁷ 10, с.33

⁸ Песня записана от Естая Беркимбайулы (10, с.54)

⁹ Песня записана от К.Бабакова

явления индивидуально-авторского начала создателей казахской классической песни и поиски «изюминки» в творчестве каждого могут и должны быть продолжены в этом направлении. Ведь именно присутствие разнообразных авторских «опознавательных знаков», в большинстве случаев пока еще для нас «закрытых», позволили когда-то Жаяу Мусе громогласно заявить о своей стилевой неповторимости словами песни «Көгершін»: «Ән болмас «Көгершіндег, қайда барсан» - «Нет песни, подобной «Кокаршин»!

ЛИТЕРАТУРА

1. Ерзакович Б.Г. Песенная культура казахского народа. - Алматы, 1966.
2. Байгаскина А.Е. Эволюция стихотворных размеров и логика развития музыкальной формы казахских на-

родных песен // В кн.: Проблемы музыкального фольклора народов СССР. - М., 1973.

3. Глеубаева А.Е. (*Байгаскина*). Соотношение ритмики поэтического текста с мелодией. // В кн.: Искусство и иностранные языки. - Алматы, 1966. Вып.2.

4. Глеубаева А.Е. (*Байгаскина*). Вставные элементы и дополняющие припевы в казахских народных песнях. // В кн.: Музыкознание. - Алматы, 1967. Вып.3.

5. Байгаскина А.Е. Ритмика казахской традиционной песни. - Алматы, 1991.

6. Елеманова С.А. Казахское традиционное песенное искусство. - Алматы, 2000.

7. Елеманова С.А. Некоторые композиционные принципы казахской народно-профессиональной песни. // В кн.: Казахская музыка: традиции и современность. - Алматы, 1992

8. Жаяу Мұса. Ақсиса. - Алматы, 1985.

9. Ақан сері. Маңмангер. - Алматы, 1988.

10. Естай Беркімбайұлы. Корлан. - Алматы, 1994.