

П. ШЕГЕБАЕВ

## О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ СТРОЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА ДОМБРОВЫХ КЮЕВ

Современное культурное пространство, как известно, многолико и разноразлично. Среди многих форм и видов искусства одно из почетных мест занимает традиционная музыка казахов.

Было время, когда в массовое сознание внедрялся тезис: язык музыки понятен всем, он не нуждается в переводе. При этом не уточнялось, язык какой музыки? Очевидно, что это был язык европейской музыкальной классики, на которой мы воспитывались с детства. Народную музыку тогда не брали в счет, так как образцом культурных достижений считалась музыка западноевропейских стран.

Сейчас уже никто не станет отрицать, что для понимания не только вербального, но музыкального языка другого народа нужна определенная подготовка. Без этого восприятие чужой музыки останется на уровне поверхностных эмоциональных ощущений.

Культурные установки, доставшиеся нам в наследство от Советской эпохи, усугубляются сейчас пропагандой западной поп-музыки. Подобная «ценностная ориентация» накладывает определенный отпечаток на восприятие и понимание национальной музыки. Поэтому здесь большая роль возлагается на этномузыкальную науку и популяризацию ее достижений.

Среди видов и жанров казахской музыки менее всего проницаемым является язык домбровых кюев. В отличие от песенных жанров, где слушателю в какой-то степени помогает словесный текст, понимание смыслов чистой инструментальной музыки намного сложнее. Данный вопрос очень сложный, им еще никто специально не занимался. Поэтому пока не найден ключ к адекватному пониманию семантики музыкальных структур, мы вынуждены апеллировать к общелогическим основам человеческого восприятия.

В домбровых кюях западноказахстанского стиля токпе наименьшей структурно-смысловой единицей является так называемый ПАИК — первичный аппликатурно-интонационный комплекс (1). ПАИК образуют интервалы-созвучия

терции, кварты и квинты, которые как бы сами собой оказываются под пальцами в силу удобства игры в основном, прямом положении руки на грифе инструмента. Число комбинаций этих интервалов ограничено: (см. пример 1). Первый, восходящий вариант ПАИК (пример 1а) употребляется в активных, наступательных, динамичных кюях, таких как «Балбрауын» Курмангазы или «Талас» М. Аубакирова (пример 2). Подобной характеристикой обладает и второй (б) вариант ПАИК, вызывающий ассоциацию движения «с разбега». Вполне естественно, что эти варианты ПАИК, как правило, открывают кюи, давая импульс к дальнейшему развитию музыки.

Вторая группа первичных комплексов (пример 1 в, г), характеризующаяся нисходящей направленностью, связана с противоположным кругом образно-эмоционального содержания: стремлением к покою, равновесию. Не случайно то, что эти комплексы обычно завершают самостоятельные фразы, разделы или произведения в целом.

Третья группа ПАИК (пример 1 д, е), в отличие от предыдущих, в музыкально-образном плане нейтральна. Их содержание раскрывается в зависимости от художественного контекста произведения. Кроме того, музыкально-смысловая интерпретация ПАИК зависит от его интервального состава. Часто комплексы бывают неполными, то есть с пропуском одного из составляющих его интервалов, или, напротив, расширенными за счет добавления звука сверху, который в сочетании с нижним тоном ПАИК образует интервал сексты (пример 3). Образно-эмоциональное восприятие ПАИК также зависит от его ладовой окраски (сравни образцы в примере 2).

На обширной территории Казахстана исторически сложились различные исторические пласты традиционной инструментальной музыки. В этом смысле особый интерес представляют восточный регион республики, близко соприкасающийся с Алтаем — исторической родиной тюркских народов. По единодушному мнению исследователей, домбровые кюи, бытующие в

## Нотные примеры

Пример 1



Пример 2



Пример 3



этом регионе, являются наиболее древними. (2) Кюи, исполняющиеся в квинтовой настройке домбры, а также сыбызговые мелодии, распространенные в этом регионе, имеют много общего с музыкальной традицией алтайцев, хакасов, тувинцев и др. Общность проявляется, прежде всего, в интонационно-ладовой сфере — основе организации музыкальных произведений. Если априори считать, что в музыкальной культуре коренных жителей исконной родины тюркоязычных народов сохранились наиболее древние пласты, то казахские домбровые и сыбызговые кюи можно считать частью этой общетюркской культуры, ее национально-стилевым ответвлением.

Выразительная специфика домбровых кюев в квинтовом строе связана с натурально-ладовой системой, опирающейся на бурдонно-обертоновый звуковой ряд. Использование натуральных обертонов в мелодии и их бурдонное сопровождение, как известно, характеризует раннеинструментальную традицию тюрко-монгольских народов (бурдонное многоголосие на струнных, духовых и язычковых инструментах), а также такое уникальное явление, как сольное двухголосное гортанное или горловое пение. Нормы архаичных звуковысотных отношений в равной мере присущи и восточно-казахстанскому стилю домбровых кюев.

Двухголосная фактура квинтовых кюев функционально дифференцирована: нижняя (по

звучанию) открытая струна («до») служит в роли бурдона, на верхней («соль») струне излагается мелодия. В звуковом составе кюев можно выделить две группы тонов, выполняющих противоположные ладовые функции. Первую группу составляют те, которые входят в обертоновый ряд нижней открытой струны. Звучание каждого из этих тонов поддерживается акустическим резонансом всего обертонового ряда, который тем самым усиливает весомость и интонационную значимость этой группы тонов. Кроме того, в процессе мелодического становления эти звуки, как правило, помещаются в более выгодные ладовые и синтаксические условия. Поэтому в нашем (возможно, и в традиционном) восприятии эти обертоновые звуки приобретают значение ладотональных опор.

Вторую группу тонов образуют такие, которые в обертоновый ряд не входят. В интонационно-мелодической структуре кюев они особо не выделяются, в основном, эти необертоновые звуки используются в качестве проходящих и вспомогательных.

Противоположные ладовые функции — это, так сказать, природное качество обертоновых и необертоновых звуков. Их соотношение как акустически стабильных и интонационно подвижных на фоническом уровне и дальнейшее функциональное расслоение в ладовой структуре кюев — одно из важных следствий исторического развития музыкального мышления.

В инструментальных произведениях восточного Казахстана конструктивная роль бурдонно-обертоновой вертикали исключительно велика. С одной стороны, она служит надежной опорой и звуковысотным ориентиром слухового восприятия, с другой стороны, организует ладомелодический процесс. Музыканты (и слушатели), воспитанные на этой традиции интуитивно, (возможно и осознанно) руководствуются действием ладофункциональной закономерности, вытекающей из акустико-обертоновой природы звуковых отношений.

В квинтовых кюях для домбры центром ладового притяжения служит тон, соответствующий нижней открытой струне (в нотной записи — «до»). Этот основной устой, в который направлена центостремительная сила ладомелодического процесса, организует и управляет всей системой функциональных взаимоотношений тонов. Часто конструктивное значение и ладоопорная весомость нижнего устоя подкрепляется наложением на него верхних обертонов (чаще всего третьего, четвертого, пятого и шестого, соответственно, звуков «соль, до, ми, соль»). Их прерывистое звучание на фоне открытой струны создает объемную, гармонически насыщенную и вместе с тем красочную музыкально-звуковую картину.

Квинтовые кюи — важный этап в формировании восточно-казахстанского регионального стиля. Не менее важную роль в этом процессе сыграли квартовые кюи. В них ладомелодические принципы подчиняются тем же закономерностям натурально-обертоновой музыки. Отличие лишь в том, что ладотональным центром в квартовых кюях служит звук, соответствующий верхней открытой струне («соль»). Он же является октавным обертоном реально отсутствующего, но явно предполагаемого нижнего акустически опорного тона (предполагаемого или примысливаемого в силу резонирования всего обертонового комплекса). К этому центру ладовой системы (как к своеобразной оси мелодико-интонационного процесса) в конечном счете, стягиваются все верхние мелодические звуки, к нему же, как к центру ладового притяжения, устремлен и звук нижней открытой струны («ре»).

Главное, что отличает восточно-казахстанские кюи — это исключительное внимание к темброво-фонической стороне музыки, богатству обертонов. Отсюда устойчивая предпочтительность густых, насыщенных, бархатных (коңыр) звучаний. В условиях раннеинструментальной традиции подобное качество обеспечивала только бурдонно-обертоновая организация музыки.

Итак, можно отметить, что в рамках акустико-обертоновой организации музыки в домбровых кюях были выработаны свои ладофункциональные закономерности, в которых ведущая, конструктивная роль принадлежит обертоновому ряду звуков, а необертоновые звуки выполняют подчиненную, вспомогательную роль. На этих первичных, как бы от природных качествах тонов, затем формируются другие, более сложные их функциональные взаимоотношения.

В статье были рассмотрены только западно-казахстанские и восточно-казахстанские кюи для домбры. Не менее интересны аркинские (центрально-казахстанские) и каратауские (южно-казахстанские) кюи-шертпе, имеющие в своей основе песенный материал, соответственно, они требуют другого аналитического подхода.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Шегебаев П.* Аппликатурно-интонационная основа казахской домбровой музыки // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР (Инструмент — исполнитель — музыка). Сб. науч. трудов. Л., 1986.
2. *Раимбергенова С.Ш.* Древняя инструментальная музыка казахов: Автореф. канд. дис. Ташкент, 1993.

#### Резюме

Қазақ домбыра күйлерінің музыкалық тілін түсінуге арналған бірнеше ұсыныстар берілген. Бұл ұсыныстар батыс және шығыс Қазақстан күйлерінің негізінде жасалған.

#### Summary

In the article is offering the methods to understand the music language of west and east Kazakhstan's kuies of dombra.