

О казахской домбровой музыке

А. АЛЕКСЕЕВ

Изучение казахской домбровой музыки¹ за последние 15—20 лет приобрело планомерный и систематический характер. Начало ему было положено трудами А. Затаевича, записавшего и опубликовавшего значительное количество казахских инструментальных произведений (кюев).

Из последующих работ в этой области необходимо упомянуть ряд записей, сделанных композиторами Казахстана: Е. Брусиловским, Е. Ерзаковичем, А. Жубановым, Л. Хамиди и др. К сожалению, эти записи за исключением 13 домбровых кюев, приведенных в книге Жубанова, до сих пор не опубликованы и находятся частью в личных архивах, частью в нотохранилищах Алма-Аты: в библиотеках Радиокomiteта, Дома народного творчества и Казахской филармонии им. Джамбула. Записи эти, насколько нам удалось установить, точны. Уже одно то, что они сделаны знатоками казахского искусства, квалифицированными музыкантами, — некоторые из них, как например, Жубанов и Хамиди, владеют к тому же домброй, — внушает доверие.

Наряду с фиксацией и накоплением музыкального материала, шло его описание и изучение. Важнейшая заслуга в этом отношении принадлежит А. Жубанову, выпустившему ряд работ, посвященных исследованию творчества казахских композиторов. Наиболее обстоятельной из них является упомянутая «Казак композиторларының өмірі мен творчествосы». В этом труде автор дает обзор развития казахской музыки, освещает жизнь крупнейших домбристов прошлого и настоящего, раскрывает образы некоторых выдающихся произведений домбровой музыки.

Предлагаемое ниже вниманию читателя исследование возникло по инициативе Гос. Казахской филармонии им. Джамбула. Оно посвящено некоторым, еще не изученным и не описанным в литературе особенностям казахских домбровых произведений и ставит своей задачей раскрытие важнейших закономерностей структуры домбровых кюев. Чтобы сделать работу более доступной лицам, мало знакомым с казахской му-

зыкай, ей предпосланы вначале краткое описание домбры и общая характеристика домбровой литературы.

Материалом для данной работы послужило значительное количество записей кюев как опубликованных, так и находящихся еще в рукописях².

Инструменты, схожие с казахской домброй, встречаются у многих народов Азии — бурят, остяков, монголов, индусов, китайцев.

На территории Казахстана встречаются два вида домбры — западно-казахстанская и восточно-казахстанская. Западно-казахстанская домбра внешне напоминает разрезанную пополам грушу, с прикрепленным к удлинённому концу грифом. Длина ее простирается до 80 и более сантиметров. У восточно-казахстанских инструментов короче шейка, корпус их бывает различной формы.

Домбра имеет две жильные струны и от 8 до 18 ладов³ (перне). При настройке нижней пустой струны в до малой октавы зву-

² В процессе изучения домбровой музыки я пользовался советами многих лиц. Всем им и, в особенности, А. К. Жубанову и Л. А. Хамиди, не только помогшим мне своими ценными указаниями, но и предоставившим в мое распоряжение некоторые материалы, приношу глубокую благодарность. Не могу не упомянуть также имени ныне покойного домбриста Науши Букейханова. Этот выдающийся артист, игра которого, без сомнения, надолго оставила след в памяти каждого слышавшего ее, познакомил меня со многими тонкостями домбрового исполнительства и открыл мне те богатейшие возможности, которые таит этот столь скромный по виду инструмент в руках большого мастера.

С целью экономии места в последующем изложении при ссылках на источники будут применяться следующие сокращения:

Д. Н. Т. — Библиотека Дома народного творчества в Алма-Ата.

Жубанов — А. Жубанов, «Казак композиторларының өмірі мен творчествосы». Алма-Ата, 1942.

Затаевич, 500 — А. Затаевич, 500 казахских песен и кюев (напевы и инструментальные пьесы), Алма-Ата, 1931.

Хамиди — Личный архив Л. А. Хамиди.

¹ Наиболее исчерпывающую библиографию по этому вопросу можно найти в работе А. Жубанова «Казак композиторларының өмірі мен творчествосы» («Жизнь и творчество казахских композиторов»), Алма-Ата, 1942.

коряд домбры выражается следующим образом:

c, d, es, e, f, g, as, (a), b, (h), c, d, e, f, g, a, b, c.

Последние из ладов этого ряда, а также лады, поставленные в скобках, на более примитивных домбрах отсутствуют. Для исполнения некоторых кюев на гриф навязываются специальные лады, которые применяются лишь в этих произведениях. Так, в кюях, заимствованных от туркмен, вводится лад, лежащий малой секундой ниже первого лада (так называемый «туркменский перне»). В кюе «Сары-арка» сдвигаются два терцовых лада (es и e) в один, в результате чего образуется нейтральная терция (промежуточная между малой и большой).

Обмер домбр показал, что их строй близок к пифагорейскому. В этом можно убедиться из следующей таблицы²:

№ ладов	Звукоряд домбры в центах	Интервалы пифагорейского строя в центах
0	0	0
1	192	204
2	288	294
3	394	408
4	487	498
5	689	702
6	792	792
7	899	906
8	1009	996
9	1200	1200

И западно-казахстанская, и восточно-казахстанская домбра, несмотря на некоторые отличия друг от друга, принадлежат к одному и тому же семейству альтовых домбр — единственному распространенному в народной музыке. Лет 10—12 тому назад сотрудниками Музыкально-экспериментальной мастерской по усовершенствованию казахских народных инструментов (организована в Алма-Ата в 1933 г.) был построен ряд других разновидностей домбр — домбры примы, тенора, басы. Благодаря этому оказалось возможным включить домбру в качестве основного оркестрового инструмента в состав национального оркестра и, тем самым, значительно расширить сферу ее применения³.

Наряду с постройкой различных видов домбр в Музыкально-экспериментальной мастерской был сделан ряд усовершенствований народной домбры. Важнейшим из них явилось введение в ее звукоряд хроматических ладов.

В народной музыке домбра настраивается в кварту или в квинту. Абсолютная звуко-

высотность настройки не имеет существенного значения, но, как правило, она была прежде более низкой (приблизительно соль большой и до малой октавы). С выходом домбры на концертную эстраду и превращением ее в оркестровый инструмент потребовалась большая сила звука, что вызвало повышение настройки. В настоящее время в национальном оркестре строй всех разновидностей домбр строго фиксирован. Так, например, альтовая домбра настраивается в ре—соль малой октавы.

В различных областях Казахстана, как это имеет место и в отношении самой домбры, распространены различные виды кюев. На Востоке, где преобладает вокальная музыка и домбра употребляется чаще в виде аккомпанирующего инструмента, кюи обыкновенно небольших размеров и мало развитые по форме и фактуре. Значительно более развитыми являлись произведения домбристов Западного Казахстана — центра казахского инструментализма. Большие по объему (некоторые из них достигают полутора тактов), имеющие нередко сложную форму и виртуозное изложение, эти произведения представляют исключительный художественный и научный интерес. Анализ этих кюев и положен в основу данной работы⁴.

Характерной особенностью кюев является программность. Даже при поверхностном знакомстве с их тематикой бросается в глаза ее необычайное разнообразие. В этом отношении казахская домбровая музыка может поспорить с любым другим инструментальным искусством, не только народным, но

² Первый Государственный национальный оркестр им. КазПИК'а был организован в 1934 году на базе ученического оркестра, основанного при музыкальном техникуме А. Жубановым. В 1936 году оркестр участвовал на декале казахского искусства в Москве.

⁴ Отметим попутно, что творчество восточно-казахстанских и западно-казахстанских домбристов наложило отпечаток и на манеру их исполнения. Школа Курмангазы (1818—1893), величайшего домбриста Западного Казахстана, отличается блеском и виртуозностью. Предплечье сообщает кисти широкие размаховые движения, вращая ее до отказа. Правая рука играет то у грифа (в *riapo*), то у подставки (в *forte*). Широко применяется отведение в сторону локтя (в других школах локоть всегда придерживает домбру), что дает эффект усиления и ослабления звука. Для придания игре большего блеска пальцы при тремоло иногда стучат по деке. Домбристы восточно-казахстанских школ играют у грифа. Звук извлекается ими не столько кистью, сколько ударами пальцев. Вследствие этого их исполнение носит более интимный камерный отпечаток.

¹ «Ладами» в казахской домбровой музыке называют ступени и соответствующие им «перевязи» грифа.

² В. Беляев, Музыка казахов, 1938 (рукопись).

и профессиональным. Можно, например, утверждать, что при сопоставлении кюев с французской клавишной литературой, одним из наиболее разнообразных по тематике видов программного инструментального искусства Западной Европы, казахской музыке в смысле широты использования различных образов следует отдать преимущество.

Народные домбры запечатлели в своих произведениях всё, что их окружало — людей, животных, явления природы. Они с злалю целую галерею мужских и женских образов. Мы встречаемся у них с «портретами» самых разнообразных лиц — обычных, ничем не замечательных, повидимому, знакомых и родных композитора («Кудаша» — «Золовца»), домбристов («Салават-кюй», «Карабас», «Бада-майсан»), политических деятелей — тов. Кирова («Киров-кюй»), наконец, различных исторических, иногда полубогатых деятелей: батыра Шорá (кюй «Шорá»), хана Абула (кюй «Абул»). Ряд произведений посвящен выражению тех или иных чувств или состояний человеческой души — порыва, вдохновения («Шалкма», «Серпер», отдыха («Демалес»), печали («Салык-ольген» — кюй на смерть Салыка, своего рода казахская Tombeau, или «Асан-кайгы» — «Печаль Асана»). Немало внимания уделяется изображению различных общественных сцен — совещаний старейшин — аксакалов («Аксакал», «Без-тюре» — «Пять сановников», «Кенес-кюй», «Музыка совещаний»), свадебных игр («Тартыс-кюй»), праздничных гуляний («Байжума» — «Масленица»). Встречаются попытки характеристики целых родов и народов («Тока», «Адай-кюй»), изображения народных войн, восстаний («Кенесарын кок-балага» — «Бегство Хана Кенесары», «Ель-айрылган» — «Разлука родов» — эпизод из восстания Исатай Тайманова).

Большое место занимают образы природы («Сары-арка» — «Степь», «Жайлау-кюй» — «Летнее пастбище», «Ак-боран» — «Белый буран»). Немало встречается зарисовок животных, птиц: соловья («Бул-бул»), лебедя («Аку-кюй»), диких коз и ослов, — причем последние часто изображаются хромающими. Отдельно подстреленными на охоте («Аксакич» — «Хромая сайга», «Аксак-кулá» — «Хромая коза», «Аксак-кулан» — «Хромой кулан»). Особо следует выделить многочисленную группу кюев, посвященных коню, игравшему столь значительную роль в жизни казаха-кочевника («Боз-айг-кюй» — «Белый жеребец», «Калмактен-каражорга» — «Калмыцкий вороной иноходец», «Аблай-каражорга» — «Серый иноходец хана Аблая», «Ильме-кюй» — «Скачущий», «Жельдеме» — «Рысистый бег»).

Отличительной особенностью казахской инструментальной музыки является ее импровизационность. Каждый исполнитель обычно играет собственный вариант того или иного произведения, который нередко до-

вольно сильно отличается от вариантов других исполнителей. Даже исполнение одного и того же кюя у одного и того же домбриста никогда не бывает совершенно одинаковым. Меняются не только оттенки, но и форма, и изложение произведения. Насколько текуча и изменчива казахская инструментальная музыка свидетельствуют следующие факты. Один музыкант, имеющий большой опыт в записи кюев, рассказывал мне, что ему иногда приходилось приступать к работе лишь после того, как домбрист раз пятнадцать-двадцать повторит произведение, вследствие чего его импровизация принимает более застывшую форму. Другой, не менее авторитетный собиратель казахского фольклора сообщил, что нередко на следующий день после записи к нему приходили исполнители и просили показать им, как они играли вчера, так как они, по их словам, забыли некоторые детали своего исполнения.

Это импровизационное искусство уходит теперь в прошлое. Организация национального оркестра и появление нового — ансамблевого — способа исполнения кюев повлекло за собой необходимость точной фиксации домбровых произведений. В связи с этим руководителем оркестра А. Жубановым была предпринята работа по отбору лучших вариантов кюев. Варианты, принятые к исполнению в национальном оркестре, заслужили общее признание и в настоящее время вытеснили остальные.

Большинство кюев выдержано в одном метре. Наиболее употребительны двудольные и четырехдольные размеры, но нередко применяются размеры в $\frac{3}{4}$ и в $\frac{6}{8}$. В некоторых кюях встречаются переменные метры. Так, кюй «Жыгер» в записи Брусилковского (Д.Н.Т.) меняет размер через каждые несколько тактов ($\frac{3}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{4}$). Кюй «Тогымле» в записи Жубанова (Д.Н.Т., № 415) начинается в размере $\frac{3}{4}$ и затем последовательно изменяет метр на $\frac{8}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{3}{4}$ — все это на протяжении 102 тактов.

Ритм казахской домбровой музыки не представляет большого разнообразия. Наиболее употребительные ритмические формулы — ровные последовательности звуков (четвертями, восьмыми, шестнадцатыми) и пунктирный ритм (♩ и ♩). Эти формулы либо чередуются друг с другом, либо выдерживаются на протяжении многих тактов. Бросается в глаза отсутствие в кюях долгих выдержанных звуков (половин, целых), что находится в связи с отрывистым звуком домбры: в казахской вокальной музыке эти длительности встречаются на каждом шагу. В домбровых произведениях протяжные звуки заменяются речетаниями. Отсутствует в кюях и деление длительностей на нечетное число звуков (за исключением довольно часто

встречающихся триолой) — квинтоли, септоли и т. п. Не употребляются и полиритмические построения, — как правило, ритмические комплексы в нижнем и верхнем голосах совпадают друг с другом.

В отличие от восточно-казахстанских кюев, в которых нередко встречаются одноголосные эпизоды, домбровые произведения Западного Казахстана выдержаны в строгом двухголосии. Обычно при движении одного из голосов другой остается на месте в виде органного пункта. Нередко оба голоса движутся одновременно, причем, как правило, в одном направлении. Противоположное движение голосов, представляющее на домбре значительные технические затруднения, встречается весьма редко. Казахская музыка не знает тех ограничений в использовании параллелизма интервалов, которые существовали в европейском музыкальном искусстве. Параллельные квинты встречаются в ней на каждом шагу, не реже, чем параллельные кварты и чаще параллельных терций и секст. Обилие квинтовых и квартовых параллелизмов придает казахской музыке своеобразную прелесть. Интересно отметить, что не только квинта, но и кварта понимаются в этом искусстве как устойчивое созвучие — ими нередко оканчивается произведение. Что же касается терции, то нам не приходилось ее встречать в качестве консонирующего интервала в заключительных каденциях.

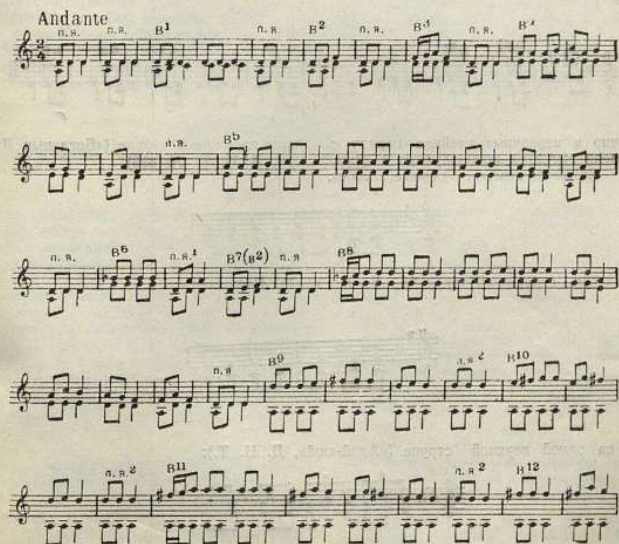
В смысле ладо-тональной организации музыка кюев довольно разнообразна. В ней встречаются мажор, минор (натуральный, — гармонический минор отсутствует) и некоторые другие лады. На протяжении одного и того же произведения ладовая настройка может изменяться.

Каждый кюй имеет вполне законченную форму, но и во всем этом жанре, в целом, можно проследить господство определенного формообразующего принципа. Этим принципом является своеобразное взаимопроникновение форм рондо и вариационной, то-есть повторное чередование неизменных построений («припевов») с варьируемыми эпизодами («куплетами»).

Важнейшую роль в форме кюев играет звуковой комплекс, который мы условимся называть первичной ячейкой (п. я.).

Первичные ячейки весьма различны по своему строению. Наиболее примитивные представляют собой репетиции на открытых струнах интервала кварты или квинты, лежащих в основе настройки инструмента. Таково, например, начало «Уран-кюя» Байсерке (Жубанов), являющееся повторением шестнадцатыми (в размере 2/4) интервала кварты.

Нередко первичная ячейка строится на чередовании открытых струн, как это имеет место в кюе Курмангазы «Кобик шашкан»:



Обычно в первичных ячейках наряду с открытыми струнами используются и некоторые, преимущественно первые, лады,

чаще на нижней струне («Богданын Джемсу», Д. Н. Т., № 415):



или на всех струнах «Штат-кюй» Д. Н. Т. № 415):

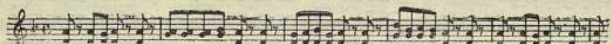


реже на одной верхней струне («Адай-кюй», Д. Н. Т.):



Первичные ячейки обычно не превышают по размерам одного такта; но встречаются

между ними и более развитые, как, например, в кюе «Айжан-кыз» (Хамиди):



Это построение может служить образчиком с л о ж н ой первичной ячейки, состоящей из нескольких более простых первичных ячеек, разделенных варьированными звуковыми комплексами. По сути дела, такая сложная первичная ячейка представляет собой как бы целый кюй в миниатюре, с его характерным чередованием неизменных «припевов» и изменяющихся «куплетов» и с типичной линией мелодического развития.

Первичная ячейка выполняет несколько весьма существенных функций. С нее всегда начинается кюй. Она служит как бы «заставкой», призывом слушателя, своего рода прелюдией, вводящей его в последующее произведение. Это ее первая, хотя и не самая существенная функция. В некоторых казахских песнях («терме») аналогичную роль выполняют высокие звуки, с которых акын начинает свое исполнение. В кюях этот «запев», напротив, всегда состоит из самых низких звуков.

Первичная ячейка является не только началом кюя, но и тем эмбрионом, из которого он развивается. В этом — ее вторая, весьма существенная функция.

Первичная ячейка, наконец, играет важную роль в формообразовании казахских домбровых произведений. Повторяясь несколько раз на протяжении кюя, она является своеобразной «звучащей цеzurой», чле-

нящей его на части и, тем самым, придающей ему известную форму, то-есть создающей из него нечто целое. В этом — третья функция первичной ячейки.

Для выполнения этой функции первичная ячейка при повторении должна легко распознаваться слушателем. Естественно, поэтому, чем меньше она будет подвергаться изменениям, тем лучше она сможет удовлетворить этому своему назначению. И действительно, в большинстве случаев первичная ячейка остается при повторениях неизменной. Иногда, впрочем, встречаются отклонения от этой закономерности, а именно:

1) Первичная ячейка перемещается вверх на какой-либо интервал, например, на интервал кварты («Жельдерме» Даулеткерей, Д. Н. Т.).

2) Первичная ячейка варьируется. Обычно при этом изменяется одно из входящих в нее созвучий, например, кварта превращается в квинту («Бул-бул», Затаевич, 500). Сравнительно часто в середине кюя, в моменты эмоционального подъема, когда мелодия переходит в более высокий регистр, верхние звуки первичной ячейки переносятся октавой выше. Редкий случай перенесения на октаву нижнего голоса мы встречаем в «Жайлау-кюе» Казангапа:



Этот последний случай представляет сочетание обоих описанных выше типов изменения первичной ячейки — перемещения ее и варьирования. Первое из этих изменений вызвано, очевидно, переходом мелодии в верхний регистр, второе — стремлением композитора подчеркнуть родство вновь образованной первичной ячейки с первоначальной (удержанный звук *ре* в нижнем голосе). Аналогичную тенденцию можно подметить и в «Жельдерме» Даулеткерей, где при первом своем проведении перемещенная первичная ячейка связывается с первоначальной звуком *с я*:



3) Первичная ячейка повторяется усеченной. Подобное видоизменение ее встречается

самое часто. Повидимому, это объясняется тем, что в данных случаях первичная ячейка, выполняя свои основные функции, в том числе и функцию формообразования, при многократных повторениях не приобретает характера назойливости.

При усечении используется либо начало, либо конец первоначального построения. Психологически такой метод усечения оправдывается тем, что, как правило, начало и конец мелодических образований легче запоминается слушателем, чем срединные эпизоды.

После того как мы познакомились со строением и ролью важнейшего архитектурного элемента в форме кюев, можно перейти к изучению их структуры в целом.

Проанализируем одно из типичных домбровых произведений — кюй Сейтека «Жантаза»:



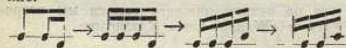
Произведение начинается четырехкратным повторением первичной ячейки, являющейся мелодическим и ритмическим зародышем всего последующего развития. После этого следует большой варьированный эпизод (В¹), распадающийся на три фразы (3+2+1). Тематически он родственен первичной ячейке. Первый его такт построен на повторении основного комплекса первичной ячейки (с пропущенным форшлагом) —



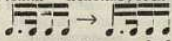
, который в третий раз претерпевает небольшое изменение (нижний звук «отрывается» на терцию вниз), и в этом виде секвенционно спускается по ступеням вниз. Второй и третий такты строятся на прежнем материале. Комплексы



, кажущиеся на первый взгляд новым мелодическим образованием, легко могут быть выведены из основного тематического зерна как его варьированное зеркальное отражение:



В первом такте второй фразы из первичной ячейки используется форшлаг:



Второй такт этой фразы является вычлениением первых звуков первичной ячейки.

С точки зрения мелодического развития весь эпизод является одной большой волной — с нарастанием, кульминацией и спадом до исходного уровня — первичной ячейки.

После вторичного проведения первичной ячейки следует второй варьированный эпизод (В²), представляющий собой волну еще большего размаха и содержащий кульминацию всего произведения. Начало этого эпизода является почти точным повторением (квартой выше) первых двух тактов предшествовавшего варьированного эпизода. Третий такт второго эпизода можно рассматривать как сокращенный вариант первого эпизода (пропуск второй доли). Последний трехтакт второго эпизода — буквальное повторение заключительной части первого эпизода. Надо сказать, что подобное «прилипание» конечных звеньев предшествующих эпизодов к последующим пост-

роениям чрезвычайно характерно для формообразования киев. Создавшиеся таким способом комплексы, правда, не всегда достаточно стойки и редко остаются на протяжении всего произведения («Жантаза» в данном случае представляет исключение).

Третий варьированный эпизод (В³) представляет собой волну уже меньшей силы. За исключением первого такта он является буквальным повторением начального эпизода (В¹). Наконец четвертый варьированный эпизод полностью совпадает с первым.

Изображенная в виде формулы с цифровым обозначением количества тактов, структура этого кюя имеет следующий вид:

п. я. В¹ п. я. В² п. я. В³ п. я. В⁴ п. я. п. я.
1 6+1 7+1 7+1 6+1 1

Приведенный анализ не только подтверждает сказанное выше, что для структуры киев характерно взаимопроникновение форм рондо и вариационной, но и позволяет установить своеобразие этой структуры и отличие ее от рондо-вариационных форм западноевропейской музыки, в частности клавишных миниатюр композиторов XVIII века.

В рондо Куперена и Рамо тема дается сразу же в законченном виде. В произведениях казахской домбровой музыки «тема», напротив, формируется постепенно, так сказать, на виду у слушателя. Рождаясь как бы из небытия, часто из какой-нибудь незамысловатой мелодической или ритмической фигурки первичной ячейки, она проходит в своем развитии ряд фаз, постепенно увеличиваясь в размерах и приобретая все более четкие мелодические контуры. Каждая фаза заканчивается возвращением к исходному положению — первичной ячейке. После кульминации «тема» вновь спускается в низкий регистр, сжимается в объеме и постепенно теряет свою мелодическую энергию. При этом она нередко проходит те же стадии, что и при восходящем своем развитии, но только в обратном порядке. Благодаря этому форма приобретает симметричное строение в еще большей мере, чем в произведениях клавишников.

Употребляя выражение «тема» в применении к казахской домбровой музыке, мы не случайно ставим его в кавычки. В действительности, в кюях очень трудно отделить собственно тему от вариаций на нее. Едва получив более или менее рельефные очертания, мелодическое построение тот-

час же начинает подвергаться вариационной разработке. Поэтому, собственно говоря, было бы правильнее говорить здесь не о теме и вариациях, а о сплошном потоке мелодико-тематического развития, распадающегося на ряд варьированных эпизодов (фаз). Каждый из этих эпизодов легко распознается, так как он отделяется от предыдущих и последующих первичной ячейкой.

В процессе вариационного развития в не-



Представляя собой как бы целый кюй в миниатюре, первый раздел имеет свою первичную ячейку, являющуюся зародышем указанных двух мотивов. Эта первичная ячейка претерпевает в процессе дальнейшего развития некоторые видоизменения. Унисонное изложение заменяется квинтовым, вначале воспроизводящим все первоначальное построение целиком, а затем лишь две его последние восьмые.

С этим первым разделом контрастирует следующий за ним раздел (В), в основу которого положена грациозная танцевальная мелодия (вторая «тема» кюя). Несмотря на отличие этой «темы» от предыдущей, при внимательном анализе строения первого раздела, в нем можно обнаружить контуры будущего тематического образования (например, в 21—22 тактах). Заканчивается раздел В секвенционным построением из конца первого раздела с добавлением первичной ячейки раздела А.

В двухтемных кюях появление второй «темы» обычно влечет за собой и образование новой первичной ячейки. Нечто подобное имеет место и в «Балбрауне». Однако здесь первичная ячейка второго раздела не представляет собой обособленного тематического комплекса. Ее заменяет окончание второй «темы», остающееся неизменным при варьировании этой последней.

Дальнейшее развитие кюя основано на чередовании эпизодов А и В. Первый из них при каждом повторении излагается в более высоком регистре с соответствующими фактурными изменениями. Второй — обнаруживает большую устойчивость и при четырехкратном повторении лишь один раз подвергается варьированию. Изложенная в виде формулы структура кюя представляется в следующем виде:

А В А¹ В А² В¹ В

Схема этого произведения весьма схожа с формулой «Жантазы», с той лишь разницей, что здесь каждый раздел напоминает самостоятельный маленький кюй. Поэтому форма «Балбрауна» может быть названа сложной рондо-вариационной. Подобно

которых, более развитых, кюях возникают тематические образования, настолько отличные от первоначальных, что это дает право рассматривать их как вторые «темы». Примером такого кюя может служить известный «Балбраун» Курмангазы (Жубанов).

Первый раздел этого кюя (А) — чрезвычайно подвижного, моторного характера. Его «тема» (первая «тема» кюя) основана на двух родственных коротких мотивах, характера вопроса и ответа:

тому, как в простой рондо-вариационной форме, здесь есть эпизоды варьированные (А) и почти не поддающиеся изменению (В), являющиеся как бы аналогией первичной ячейки.

Между простой и сложной рондо-вариационной формой существуют промежуточные формы, которые могут быть отнесены либо к одной, либо к другой из них. Примером такой формы может служить одно из замечательнейших произведений казахской домбровой музыки — кюй Курмангазы «Кобик шашкан».

По характеру своей музыки «Кобик шашкан», полный суровой силы, покойно-величавой вначале и неудержимо страстной в моменты высшего подъема, совершенно отличен от «Балбрауна». Существует предание, что Курмангазы стремился передать здесь картину грозного бушующего моря. Иные видят в этом аллегорическое изображение народного восстания. Как бы то ни было, от этого произведения, написанного для скромной двухструнной домбры, веет огромной стихийной мощью и, несмотря на сравнительно небольшие размеры, оно производит впечатление монументального эпического полотна.

На примере «Кобик шашкана» (см. стр. 55—56) лучше, чем на каком-нибудь из предшествующих образцов, можно проследить процесс тематического развития в казахских домбровых произведениях, постепенную «раскачку» мелодического движения («Хамил»).

Являясь простейшим однотактовым мотивом, первичная ячейка в этом кюе, как и обычно, представляет собой эмбрион последующего тематического образования. Она не только предвещает ритмическую структуру первого варьированного эпизода (В¹), но и указывает направление его мелодического движения. В то же время она заключает в себе как бы идею конструктивного начала кюя — сопоставление момента «раскачки» движения (восьмые) и покоя (четверть).

После двукратного повторения первичной ячейки в нижнем голосе начинают вырисо-

вываться контуры «темы» (В¹). Это мелодическое образование, состоящее из поступенного хода на терцию с последующим повторением терцового звука, является одним из типичных для казахской домбровой музыки и, с некоторыми ритмическими и мелодическими отклонениями, встречается в ряде кюев Курмангазы («Адай-кюй», «Балбраун», «Ксен-апхан»), Даулетияра («Кыз Акжелен», «Косалка») и других композиторов. Особенно часто оно применяется в средних, кульминационных частях кюев.

Второй и третий варьированные эпизоды (В² и В³) содержат вычленения (во втором случае видоизмененное) первой «темы», перенесенные из нижнего голоса в верхний.

По мере повышения tessitura «тема» увеличивается в размерах. Пятый варьированный эпизод (В⁵) может служить примером типичного для казахской домбровой музыки способа расширения «темы». Обычно расширению подвергается средняя часть, начало же и к-нец «темы» остаются неизменными¹.

Расширение «темы», связанное с увеличением ее эмоционального напряжения по мере приближения к кульминации, сопровождается постепенным дроблением долей такта на более мелкие длительности. Этот процесс, наблюдающийся во многих кюях, приобретает в данном произведении особую последовательность.

Первая ритмическая формула повторяется на протяжении семи начальных тактов. Вторая появляется впервые в восьмом такте, третья — в десятом, четвертая — в двадцать седьмом.

С шестого варьированного эпизода (В⁶) меняется ладовая организация кюя. Если до сих пор использовался дорийский лад, то теперь устойчивый звук re начинает восприниматься как первая ступень эолийского лада (натуральный минор). Новая ладовая настройка оказывается, однако, кратковременной, и уже во второй половине восьмого варьированного эпизода (В⁸) появление ранее встречавшегося тематического материала (слегка видоизмененные заключения четвертого и пятого варьированных эпизодов) влечет за собой возвращение к прежнему ладу.

С девятого варьированного эпизода (В⁹) начинается средняя часть кюя. В ладо-тональном отношении эта часть отличается неустойчивостью, что соответствует ее напряженному, страстному характеру. К встречавшимся прежде дорийскому и эолийскому ладам здесь прибавляется третий лад — ионийский, являющийся преобладающей ладовой настройкой всей этой части. «Тема» средней части не представляет собой нового мелодического образования — это лишь изложение в мажоре прежней минорной «те-
мы».

Данное обстоятельство является основным аргументом против того, чтобы рассматривать этот кюй как двухтемный. В то же время есть черта, сближающая «Кюй шашкан» с двухтемными кюями — появление в средней части самостоятельной первичной ячейки, представляющей собой достаточно стойкий комплекс. Наличие в «Кюй шашкане» признаков однотемных и двухтемных произведений заставляет отнести его к промежуточной форме кюев.

Шестнадцатый варьированный эпизод (В¹⁶) содержит кульминацию всего произведения. Математический расчет показывает, что эта кульминация (такты 67—70) совпадают с точкой золотого сечения.

После кульминации движение идет на убыль. Последний варьированный эпизод (В²²) особенно наглядно показывает постепенное иссякание мелодической энергии. В первом двутакте ее еще хватает на подъем до терцового звука и на повторение этого звука несколько раз. В последующем двутакте повторение терцового звука уже отсутствует, а в следующих тактах исчезает и поступенный ход мелодии вверх.

В смысле ладовой настройки часть кюя, следующая за кульминацией, симметрична предшествующей ей части. После сравнительно длительного пребывания в ре-мажоре (В¹⁶, В¹⁷, В¹⁸), который, тем не менее, не ощущается как окончательная тональность, благодаря вкраплению в него первоначального дорийского лада (В¹⁹), утверждается исходная ладо-тональность. Перед этим кратко затрагивается встречающийся прежде эолийский лад (В²¹).

Среди кюев, имеющих сложную рондо-вариационную форму, есть не только двухтемные, но и трехтемные произведения. Примером может служить «Адай-кюй» Курмангазы (Жубанов).

В целом структура этого кюя может быть выражена следующей симметричной формулой: А В С В¹ С¹ А¹.

Подобную структуру имеют и некоторые другие развитые произведения домбровой музыки, например, кюй Курмангазы «Кайрен шешем» (Д. Н. Т.).

Приведенные нами анализы свидетельствуют о наличии в казахских кюях не только самобытных и последовательных принципов развития звукового материала, но и о замечательной согласованности в них всех элементов музыкальной речи. Это говорит о большом мастерстве казахских народных композиторов и о высоком уровне всей домбровой культуры в целом.

Изучение этих произведений расширит кругозор историков музыки, ограничивающихся нередко исследованием одного лишь европейского искусства, пополнит знания музыкантов-теоретиков новыми принципами развития музыкального материала и послужит отплатой точкой композиторам для дальнейших исканий в области музыкального творчества.

¹ Ср. сказанное ранее об усечении первичных ячеек.

Песни Казахстана

Б. ЕРЗАКОВИЧ

В великом созвездии братских советских социалистических республик Казахстан занимает по территории второе, а по населению пятое место. Чрезвычайно разнообразная по своему климату и природе, Казахская ССР раскинулась от Волги до Алтая, от Сибири до Средней Азии на площади в 2,7 миллиона квадратных километров.

История казахского народа хранит страницы героической борьбы за национальное раскрепощение. Великая Октябрьская социалистическая революция освободила народ Казахстана, с помощью русского пролетариата свергший его царских колонизаторов и «своих» баев и феодалов. Мудрая ленинско-сталинская национальная политика создала незыблемую основу для возрождения всех ранее порабожденных народов, в том числе и казахского народа.

В дооктябрьский период казахский народ вел кочевой образ жизни. Поэтому он не имел и не мог сохранить каких-либо выдающихся, крупных памятников материальной культуры. Но зато он создал и сохранил до нашего времени замечательное, богатейшее поэтическое и музыкальное наследие.

В казахских народных песнях и кюях (инструментальные пьесы для народных инструментов — домбы, кобыза или сыбызгы) нашла свое отражение борьба народа за свободу и национальную независимость. В произведениях талантливейших народных музыкантов воспеваются любовь и преданность Родине, поэтически отражается родная природа.

Неоценимые сокровища музыкальной культуры казахского народа стали собираться и записываться только после Великой Октябрьской социалистической революции.

Даа известных сборника казахских народных песен советского этнографа, Народного артиста Казахской ССР А. В. Затаевича, вышедшие в свет в 20-х и 30-х годах, распространили далеко за пределами республики славу казахской народной музыки и получили высокую оценку ряда композиторов и музыковедов.

Академик Б. В. Асафьев, ознакомившись с трудами Затаевича, говорил: «Я внимательно просмотрел большую часть песен. Их свежесть, мотивная логика, закономерно-органическая структура и мелоса и орнамента, наконец, их ритмическая многообразность и интонационные богатства — все это вклад в фольклор, вклад, надолго забываемый для исследователя». Известный музыковед А. Н. Римский-Корсаков в отзыве о работе Затаевича писал: «...чувство живой радости охватывает при перечислении этого огромного тома. От страниц его веет благоухающим ароматом живого народного творчества. Собиратель каждой странички своего труда

поет громкий гимн русской революции, принесшей национальное раскрепощение малым народностям». Наконец, знаменитый французский писатель Ролан Роллан, давая восторженный отзыв о казахских народных песнях, писал о них как «о цветении прекрасных и здоровых мелодий, которые украшают степь».

Записи Затаевича не потеряли своего художественного и научного значения и в наше время. Более того, нет ни одного казахского композитора и музыковеда, который бы тщательно, с большой пользой для своей творческой или научной работы, не изучал его трудов. И композиторы и исследователь находят в них замечательные образцы казахского народного творчества. Записан около 2300 казахских народных песен и кюев, Затаевич сделал ряд интересных научных выводов, касающихся их ладовых и метро-ритмических особенностей. Работа Затаевича является одной из основ, на которых выросла, окрепла и развивается казахская оперная, симфоническая, камерная и балетная музыка.

К сожалению, Затаевич в большинстве случаев ограничивал свою работу только фиксацией мелодий, почти не записывая их текстов, что значительно снижает научную ценность его труда. Кроме того, Затаевич допустил ряд ошибочных характеристик многих крупных народных казахских композиторов, социальной и художественной значимости их творчества и общественной деятельности (высказывания Затаевича о Курмангазы, Биржане, Ахансэре, о песнях Абая и других).

Казахская музыка, как впервые установил Затаевич, диатонична, что сближает и роднит ее с русской, украинской и белорусской народной музыкой. Как правило, народные казахские песни слагаются в куплетной форме. Но сколько богатства и разнообразия создано гением народных масс в этих, казалось бы, ограниченных рамках!

В казахской народной песне после двух-трехкратного повторения главного предложения обычно идет припев, построенный нередко на теме запева. Иногда припеву предшествует связка, построенная на выдержанных нотах. В песнях Южного и Западного Казахстана припев заменяется кадансом с нижним или верхним вводным тоном.

Казахские песни, особенно лирического содержания, иногда слагаются в свободных формах типа ариозо, элегии, баллады. Акыны-импровизаторы пользуются песенно-речитативными формами — терме или жельдерме. Пение начинается возгласом на предельно высоком для исполнителя звуке, иногда резко обрываемом. Реже вступление строится на руаде, постепенно идущей вверх, а затем вниз. Эти интродукции на звуке «а» или «ой» предназначены для привлечения

внимания слушателей. Затем в ускоряющемся темпе, но в точном ритме, переходя с каждой новой строкой в более высокий регистр, исполняется текст песни.

Традиционное казахское стихосложение (11 или 7 слогов в строке) чрезвычайно удобно для форм терме или жельдерме, так как в этих формах можно исполнять любое количество строк текста, в то время как в песнях каждый куплет может иметь не более восьми строк. Жельдерме по своей форме аналогично форме рондо. Оно состоит из нескольких терме (песенно-речитативная форма), отходящих от главной тональности на кварту или квинту, и одного припева, который и является главной темой, так как именно он повторяется в основной тональности после каждого нового терме.

Одной из важнейших особенностей казахской народной дореволюционной песни является заключение ее мелодии на нижней первой, или второй, или пятой ступени лада. Окончания на верхнем тоническом звуке, как это принято в современных, особенно массовых, песнях, в ней не встречается.

Казахские песни очень разнообразны по метру. Диапазоны песен—от кварты в терме и до дуодесимы в лирических произведениях. Интервальные скачки в мелодии чрезвычайно разнообразны: чаще на кварты и квинты, иногда на септимы, ноны и децимы, очень редко на сексты и октавы. Скачков на уменьшенные и увеличенные интервалы в казахских народных песнях не бывает.

Пение сопровождается аккомпанементом самого певца на домбре—двухструнном щипковом инструменте, настроенном в диапазоне кварты или квинты. Вначале играется вступление в виде двухголосных триольных фигур, создающих ладовую основу для певца. Затем певец проигрывает начало мелодии или начинает петь. Домбра поддерживает певца на высоких звуках в кульминациях, а в конце снова повторяет первоначальные ритмические фигуры.

Следует отметить, что женщины в прошлом редко пели с домброй. Одним из главных обстоятельств, создавших традицию женского пения без сопровождения, было закрепощенное положение казахских женщин в дореволюционном быту. Женщины могли петь только во время работы, когда руки их заняты. В настоящее время игра на домбре широко распространена среди казахских женщин. Всей стране известна замечательная домбристика и композитор Дина Нурпеисова.

В пении, как и в казахской речи, соседние гласные звуки поглощают друг друга. В строки текста, особенно в припевах, вкрапливаются благозвучные междометия—ай, ау, эй, хай, бай, ги, гу и т. д. Кроме своего самостоятельного значения—выражения радости, печали, негодования, они смягчают конечные согласные звуки, чрезвычайно трудные для пения.

В старинном казахском народном творчестве широко представлены различные песенные жанры. Здесь встречаются эпические песни, песни об исторических деятелях, песни-сказки, песни протеста, песни-пословицы и поговорки, песни горя и страданий (песни бедняков, женские песни, прощальные песни, песни стариков), хвалебные, сатирические, бытовые обрядовые песни (свадебные, колыбельные, похоронные), песни о природе и о животных и т. д.

Каждый жанр представлен тысячами песен. Лучшие из них, отражающие горе, страдания народа и его стремление к новой, счастливой жизни, продолжали жить века. Принадлежность песни к тому или иному жанру определяется ее содержанием, ее социальным смыслом, мелодическим характером и формой.

Вот несколько примеров старинных казахских песен различных жанров¹.

Прежде всего—пример исторических песен. Мы приводим одну из них, посвященную Иса-тау Тайманову, выдающемуся деятелю казахского национально-освободительного движения в середине XIX века. О нем в народе сохранилось много песен и поэм, сложенных его ближайшими сподвижниками.

По своему построению эта песня может быть отнесена к форме терме, тем более, что она имеет значительный по величине текст. В этой песне, в которой воспеваются героические дела Иса-тая, он за свою храбрость и справедливость сравнивается с орлом:

Над горами к небу ты, орел, взлетел,
Сокол наш крылатый, как ты горд и смел,
В битвах ты бесстрашен,
Слава—твой удел!



Выдающимся образцом лирических казахских песен является песня «Хорлан», принадлежащая известному народному певцу и композитору Естау Беркимбаеву (1868—1944 гг.). Выразительная мелодия, полная внутренней силы и благородства, оставляет глубокое впечатление.

Богатая, красочная природа Казахстана, многообразные ландшафты—горы, озера, долины, леса—вдохновляли народных певцов на создание поэтических музыкальных картин. Выдающимся образцом народных песен о природе является песня «Ай коке» о горной возвышенности Сырымбет, находящейся в Кокчетавской области:

Плывут над тобой, Сырымбет, облака,
Бурлит, пробегая по склонам, река,
Зеленому шелку подобна трава,
Чуть шепчется с ветром лесная листва.

¹ Все потные образцы даны в записи автора настоящей статьи.

Чисты и блестящи, как ртуть, ручейки,
Сверкают озера, светлы, широки;
Как бархат, лежат трудовые поля,
Глядит, улыбаясь, родная земля.



Самое большое место в народном творчестве дореволюционного Казахстана занимали песни горя и страданий. Страдания закрепощенного народа нашли отражение в музыкальном искусстве. Ярким образцом является песня выдающегося народного певца и композитора Биржанна (1831—1894 гг.) о волостном управителе Жан-бате, жестоко притеснявшем народ и нанесшем оскорбление певцу. Это послужило сюжетной основой для оперы лауреата Сталинской премии Мукана Тулебаева «Биржан и Сара» (либретто Хажима Джумалиева).

Тексты казахских народных песен насыщены пословицами, поговорками, афоризмами, поучениями. Вот некоторые из них:

Герою хвастать—не к лицу;
Присуща скромность храбруцу.
Желанье—с рекою бездонной сравним
Иль с ветром, что мчится простором степным.
Когда мстишь врагу—не имей жалости.

Великая Октябрьская социалистическая революция, навсегда покончившая с вековой отсталостью казахского народа, оказала могучее плодотворное влияние на его музыкальное творчество. За годы сталинских пятилеток Казахстан превратился в мощную социалистическую индустриально-аграрную республику. Лицо казахского аула коренным образом изменилось. Нет больше обездоленных, угнетенных людей. Выросла новая казахская сельская интеллигенция—партийные и советские работники, учителя и врачи, трактористы и шоферы, зоотехники и агрономы, выросли новые национальные кадры промышленных рабочих.

Эти величайшие социальные изменения нашли свое яркое отражение и в музыкальном творчестве. Повсюду непрерывно создаются песни радости и счастья, песни о новом колхозном быте, песни о счастливой и зажиточной колхозной жизни.

Новое содержание не внесло пока существенных изменений в форму песни, но принесло развитие мелодических оборотов и метро-ритмических построений. Песни на советскую тематику

отличаются более однородными метрическими построениями с преобладанием четких ритмов. Мелодия выдерживается обычно в пределах одной тональности; при этом наблюдаются случаи, когда заключительная нота идет вверх, а не вниз.

В первое десятилетие Советской власти новые слова зачастую исполнялись на мелодии старых, известных песен. В некоторых новых оригинальных мелодиях этого периода можно обнаружить влияние русских революционных песен. Интересный образец приводит Затаевич в своем первом сборнике («1000 песен», № 724) в песне «Уран» (клич, призыв):



В настоящее время композиторы и музыковеды Казахстана записали несколько тысяч новых песен и кюев. Большую работу проделали А. К. Жубанов, Е. Г. Брусилловский, Д. Д. Мацуцин, Л. А. Хамиди. В результате многократных поездок по районам и аулам Казахстана и встреч с авторитетными народными певцами и композиторами автору этой статьи удалось записать более 2000 произведений народной музыкальной культуры. Особую ценность представляют свыше 200 песен, созданных в советское время.

Какие только темы нашей многогранной, кипучей жизни не затрагиваются в народных песнях сталинской эпохи! Мы находим здесь песни о Великой Октябрьской социалистической революции, о гражданской войне, песни о Ленине и Сталине, песни о социалистической промышленности, о колхозах, женские песни о новой, свободной жизни, комсомольские, детские и пионерские песни, песни О Советской Армии, о Сталинской Конституции, песни о Казахстане, о Великой Отечественной войне и многие другие.

Но, независимо от названия жанра, в каждой песне звучит имя создателя народного счастья—великого Сталина, с которым неразрывно связываются все успехи социалистического строительства.

Приводим несколько наиболее интересных народных песен различных жанров, воспевающих великого вождя.

Радостно-торжественная песня «Октябрь», записанная от автора, Темирбулата Аргынбаева, возглашает здравницу великому Сталину, ведущему нас по верному ленинскому пути:

Над нами зори счастья заблистали,
Мы сбросили навеки рабский гнет.
Живи вовек, родной великий Сталин,
Ты ленинским путем ведишь народ!

Начинается песня традиционным возгласом «ай!» на крайней по диапазону ноте, затем в двухдольном ритме поется о радостном праздновании годовщины Октябрьской революции, о великом Сталине. Песня сочинена в стиле народных песен с весьма характерной пони-

женной септимой, что придает мелодии особо энергичный характер звучания:



В народных песнях о Ленине имя Сталина стоит рядом с именем Ленина, как имя продолжателя его великого дела:

Для народов мира Ленин путеводной был звездой,
Был он жизнью, был он сердцем всей земли
Мудрых слов его сиянье не померкнет никогда,
Подвиг свой свершил бессмертный он для нас — людей труда.

Припев:

О отец наш, мудрый Ленин,
Ты не умер, нет, —
Нас ведет великий Сталин
По путям побед!

Верный путь земле открыло слово Ленина-вождя,
Он своих заветов мудрость нам оставил, уходя.
Другу — Сталину родному поручил он свой народ,
И любимый Сталин к славе нашу Родину ведет.

Припев:

Так поется в песне «Ленин — наш отец» народного композитора Кенена Азербайева. В этой широкой, задушевной песне с глубоким сердечным чувством и теплотой передается любовь народа к Ленину и Сталину:

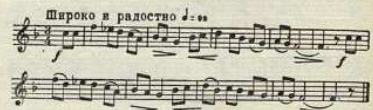


В песнях о Сталинской Конституции товарищ Сталин воспевается как творец человеческого счастья. Так, например, в «Песне о законе счастья» поется:

Принят Отчизною счастья закон,
Им, словно солнцем, наш край озарен.

Смело вперед! Мы отважны, сильны,
Вражьи угрозы нам не страшны.
Здравствуй вовеки, Сталин-отец!
Ты всенародного счастья творец,
Мудрый закон твой славит народ,
Наша страна все прекрасней цветет.

Темп песни спокойный и широкий. Несмотря на свою лаконичность, песня производит сильное впечатление своей яркой мелодией и оптимизмом:



В другой песне о Сталинской Конституции — «Гуль заман» («Цветущая эпоха») — поется о великом братском содружестве народов Советского Союза, о счастье, которое дал народам великий Сталин:

Наши дни — что сад цветущий,
Где, как песня, радость льется.
Мы живем семей народов,
Наша дружба — крепче стали.
В нас горит одно желанье,
И одно в нас сердце бьется,
Право вечное на счастье
Дал нам вождь — родимый Сталин.

Широко и торжественно звучит эта песня, выражая радостное настроение, бодрость и уверенность трудового народа:



В песне «Колхозны аны» («Песня колхозника») о счастливой колхозной жизни поется про Сталина, открывшего для народа дворцы счастья. В припеве слова песни

Колхозник!
Трудись вдохновенно
И пой
О радости жизни своей трудовой!

звучат, как боевой призыв. Запев песни пронизан оптимизмом, широкой напевностью, он носит черты лирического, задушевного настроения, характерного для казахских народных песен:



Популярна в народе молодежная песня «Биз жастар» («Мы, молодежь»). Это одна из первых оригинальных песен на советскую тематику. Своеобразное метрическое построение мелодии придает песне боевой и интересный в ритмическом отношении характер:



Мы, племя молодое, цветы родной страны,
Под алою звездой советской рождены,
Под знаменем Отчизны уверенно идем,
Отцом своим великим мы Сталина зовем.

Привет:

С каждым днем
Мы растем,
Расцветая под солнцем.
Это счастье
Дано нам любимым вождем!

Великая Отечественная война оставила глубочайший след в народном музыкальном творчестве. В годы войны в народе были созданы сотни произведений, отображающих героические подвиги советских людей на фронте и в тылу.

В день всенародного праздника Победы—9 мая 1945 года—народный композитор и акын Кенен Азербиев сочинил песню «Народный праздник 9 мая», в которой ярко и красочно передается праздничное настроение советского народа. Песня носит торжественный характер, а ее привнес звучит, как победные фанфары:

Под водительством Сталина мы победили,
Разгромили фашистское злое зверье,
Над оплотом врага с торжеством водрузили

Озаренное славою зная свое.
Вся родная земля победителей ждет,
Их отвагой гордится советский народ.

В заключение хочу остановиться на одной, на мой взгляд самой лучшей, народной казахской песне о Сталине—«Жаса» («Да здравствует!»). Ее широкая мелодия с большой силой передает радостные настроения советских людей, выражающих свою любовь и преданность великому Сталину:



Над нами солнце ясное сияет,
То солнце—ты, наш Сталин!
Могучий голос в души проникает,
Тот голос—ты, наш Сталин!
Есть сила—мы непобедимы с нею,
Та сила—ты, наш Сталин!
Нет наших мыслей глубже и светлее,
Их дал нам ты, наш Сталин!

Привет:

Здравствуй вечно,
Здравствуй вечно,
Сталин!

Так в песнях, идущих из самой толщи народных масс, с безграничной любовью прославляется имя величайшего гения нашей эпохи, создателя всенародного счастья, отца и учителя—Иосифа Виссарионовича Сталина.

Воспитавшая в своей среде выдающихся певцов, музыкантов и композиторов, казахская народная музыкальная культура является той животельной плодородной почвой, на которой строится, растет и расцветает музыка Советского Казахстана. Питаясь неиссякаемыми источниками народного творчества, она является законной наследницей и хранительницей всего наиболее ценного и лучшего, что было ранее создано и создается в наше время в гуще народных масс.



Народное ТВОРЧЕСТВО

«ПИСЬМО ТАТЬЯНЫ» АБАЯ КУНАНБАЕВА

В. ДЕРНОВА

«...в зиму тысяча восемьсот восемьдесят седьмого года великий русский акын Пушкин впервые вступил в простор казахских степей, ведя за руку свою милую Татьяну».

М. Ахметов. «Абай», т. I

Русские ученые и путешественники в начале нашего столетия неоднократно отмечали, что среди казахов-кочевников популярно имя Пушкина. В «Записках Семипалатинского отделения Русского Географического общества» за 1909 год рассказывается, например, что степной акын Адылхан пожелал спеть слушателям песню под названием «Письмо Татьяны». «На наше удивление, откуда он знает «Письмо Татьяны», Адылхан, не без гордости указав на себя, пояснил, что у русских был такой же, как он, левец-акын Пушкин, который воспел, как Татьяна-слу полюбила джигита Онегина, которому и написала письмо»¹. О подобном же факте рассказал Д. Львович: на реке Тургайке путешественник повстречал акына Аблая и попросил его спеть. «...Он (Аблай) не заставил себя упрашивать, быстро настроил домбру и, взяв несколько переливчатых аккордов, затянул... песню... Но слова!.. Слова!.. Признаюсь, сразу я собственным ушам не поверил... Вообразите только, старый киргиз распевал не более не менее, как... письмо Татьяны к Онегину! Письмо имело всеобщий успех...»².

В 1919—20 годах австрийский музыкант Альвин Бимбоэс (попавший в Россию в качестве военнопленного) записал в Акмоллинске мелодию под названием «Письмо Татьяны». Она напечатана Бимбоэсом среди прочих его записей в статье «25 киргизских песен»³. К песне сделано примечание: «Перевод текста Пушкина».

¹ «Абай Кунанбаев» (некролог). «Записки Семипалатинского отделения РГО», № 3, 1909.

Слу (сулу) — в буквальном переводе значит «красавица» или «прекрасная». В казахской народной поэзии употребляется в качестве постоянного эпитета.

² Д. Львович. «По киргизской степи». Путевые очерки. Издательство А. Ф. Девриена, Петроград, 1916.

³ «Музыкальная этнография». Сборник статей под ред. Н. Ф. Финдейзена, Ленинград, 1926.

В 1921 году, впервые обнаружив песню под названием «Письмо Татьяны», А. Затаевич отметил: «...текст, как это ни странно, из «Евгения Онегина»!».

Известно, что автором этой песни был великий казахский поэт Абай Кунанбаев — он перевел пушкинский текст на казахский язык (вернее, пересказал по-казахски) и сложил к нему мелодию. За «Письмом Татьяны» вскоре последовали переводы некоторых других отрывков из «Евгения Онегина».

Любовь Татьяны, сильная, целомудренная, полная человеческого достоинства, взывала к уничтожению старых предрассудков, к освобождению казахской женщины, «опутанной уздой неволи». М. Ауэзов в романе «Абай» говорит, что песня «Письмо Татьяны» научила казахскую молодежь чувствовать и говорить о любви. Идея «Письма Татьяны», поразившая Абая, могла дойти до его современников только в устной передаче, так как большая часть казахского населения до революции была неграмотной. Естественно, что перевод пушкинского «письма» вылился в форму песни. Об этом пишет в наше время казахский поэт Таир Жаиров:

И звучала, горы сотрясая,
На века слилась в степи родной
Песня вдохновенного Абая
С пушкинской пленительной строкой.
И с волненьем слушали дехкане
На родном казахском языке
О чудесной пушкинской Татьяне,
Что жила в далеком далеке.

Мелодии песен Абая в течение десятков лет жили только в устной передаче, подвергаясь всевозможным изменениям. Особенно это касается «Письма Татьяны», которое не имело себе равных по широте распространения. Фольклористами записано несколько совершенно не сходных мелодий, бытовавших под названием «Письма Татьяны». В настоящее время собран уже обширный материал, позволяющий как-то систематизировать произведения казахского фольклора, навеянные образом пушкинской Татьяны. Решающую роль в этой систематизации сыграли недавно найденные записи песен Абая, сделанные в 1921—1926 годах. В общей сложности собрано двенадцать казахских песен из «онегинского цикла». Пять из них (считая две, помещенные в сборнике «1000 песен киргизского народа») принадлежат А. Затаевичу¹. Кроме того, имеются записи других лиц. В 1935 году песня «Письмо Татьяны» с текстом (в переводе Абая: «Амал жок, кайтым білдірмей») была записана композитором Л. А. Хамиди. Половина нашей «онегинской коллекции» — варианты той же мелодии. М. Ауэзов считает ее подлинной, сложенной самим Абаем. В дальнейшем мы будем называть ее основной мелодией:



¹ «1000 песен киргизского народа», №№ 129 и 665.

Но вот перед нами два совершенно не сходных напева без текста, первый из них записан в 1919—1920 годах в Акмолинске А. Бимбоэсом:



а второй в 1921 году А. Затаевичем в Оренбурге:



Ни одна из этих двух мелодий не подходит к тексту абаевского перевода «Письма Татьяны».

Запись Затаевича остается еще загадкой. Никто из знатоков не мог припомнить такую песню о Татьяне. Высказывались даже сомнения, уж не записал ли по ошибке Затаевич песню, не имеющую никакого отношения к абаевскому переводу? На этом основании песня не была включена составителями в сборник «Музыкальное творчество Абая», изданный к пятидесятилетию со дня его смерти (1954 год). Запись Бимбоэса, с ее четкой метрической определенностью, явно требует хорейского стиха. Между тем, в переводе «Письма Татьяны» Абай стремился сохранить ямбические стопы подлинника.

Среди песен, сообщенных композитору Хамиди племянником Абая Архамом Исхаковым, были две мелодии, похожие на запись Бимбоэса. Одна из них была записана со словами обличительного стихотворения Абая «Ішім ольген сыртым сау» («Креплюсь, а в сердце мрак и боль»):



а другую Архам Исхаков пел со словами абаевского перевода (или, вернее, пересказа) отрывка из VIII главы «Евгения Онегина» — «...Я тогда моложе, я лучше, кажется, была» (в переводе Абая: «Тәнірі қосқан жар едін сен»). Этот отрывок у Абая изложен хореем и назван «Татьяна Созі» — «Слова Татьяны»; в устном же песенном распространении он получил название «Второго письма Татьяны»!

¹ Сочетание этой остро акцентированной маршеобразной мелодии с лирическим текстом «Слов Татьяны» кажется очень странным для непривычного слуха. Тем не менее, это не ошибка. Об исполнении «Татьяны» в ритме марша есть и другие свидетельства. В казахском фольклоре не раз встречаются примеры, когда текст и мелодия кажутся противоположными по эмоциональному складу. В связи с этим Затаевич высказал предположение, что в казахской песне текст и мелодия образно не всегда связаны. Но, по-видимому, при подобных противоречивых сочетаниях существует какое-то иное, объединяющее начало (см. об этом в нашей статье в сборнике «Музыкальная культура Казахстана», Алма-Ата, 1955).

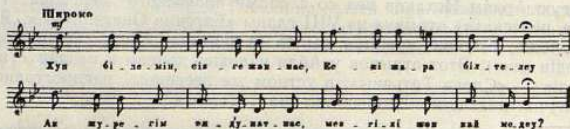


Очевидно, что Бимбоэс записал именно мелодию «Второго письма Татьяны» (это явствует из сравнения приведенных примеров №№ 2 и 5). В обоих случаях то «Второе письмо» было записано от авторитетных знатоков. Известно, что Бимбоэс записывал казахские напевы от педагога и переводчицы Назифы Кульжановой (1887—1933), представительницы старшего поколения казахской интеллигенции, сложившегося еще до революции. Уже в 1914 году, когда Отделение Русского Географического общества в Семипалатинске отмечало десятилетие со дня смерти Абая, ей поручен был доклад о жизни и творчестве поэта. Трудно предположить, чтобы Н. Кульжанова не знала об абаевском переводе «Письма Татьяны». Тем не менее, Бимбоэсу она пела не основную мелодию «Письма», а именно эту, со «Словами Татьяны».

Примерно в то же самое время, когда Л. Хамиди записывал мелодию Абая от А. Исхакова, Б. Ерзакович записал основную мелодию с текстом «Второго письма Татьяны» от Куана Лекерова, одного из крупнейших казахских певцов и знатоков народной песни:



Дважды записал основную мелодию «Письма» А. Жубанов. Один раз под названием «Татьяна», другой раз под названием «Онегин». Корреспондентом его была племянница Абая М. Мухамеджанова, которая не пела, а играла мелодии на домбре. Под названием «Онегин» подразумевалось «Письмо Онегина» из VIII главы романа. Мелодия легко подтекстовывалась:



Мелодия «Татьяна» не подтекстована до сих пор. Но мы уже знаем, что с ней могли петь и то, и другое «письмо»: ¹

¹ Примеры №№ 8, 9, 10, 11 и 12 публикуются впервые.



Сочетание мелодии, сложенной Абаем, очевидно, для «Письма Татьяны», с целым циклом стихов об Онегине и Татьяне совершенно закономерно и соответствует традициям казахского народного исполнительства.

Две песни из того же цикла были обнаружены в архивах А. Затаевича. Одну из них собиратель записал от двух девочек, которые слышали ее, в свою очередь, от ташкентского студента Курманбека Джандарбекова (ныне Народный артист Казахской ССР и главный режиссер оперного театра имени Абая). На этот напев исполнялся текст «Второго письма Татьяны». Приводим подтекстованную нами мелодию:



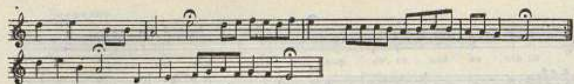
Другой вариант основной мелодии записан был А. Затаевичем от необыкновенно одаренного мальчика Шарипа Медетова, обладавшего хорошим голосом (альт) и редким талантом импровизатора. «С громадным вкусом и чрезвычайной легкостью расцвечивает он свои песенки колоратурными украшениями, чаще всего мордентами, чрезвычайно, прихотливо разбрызганными по отдельным нотам напева», — вспоминает А. Затаевич¹. Кто может сказать, какой из «онегинских» текстов пел маленький Шарип с такой изукрашенной мелодией? Мелодическая фантазия талантливого мальчика особенно ясно видна при сравнении этой записи со строгим вариантом Архама Исхакова:



Таким образом, основная мелодия служила для исполнения ряда песен цикла, носящих название «Письма Татьяны» или «Письма Онегина».

В 1956 году была обнаружена еще одна запись А. Затаевича, являющаяся вариантом спорной мелодии, приведенной в качестве примера № 3. Эта мелодия под названием «Письмо Татьяны» Абая Кунанбаева была записана в 1921 году от студента Оренбургского рабфака, а ныне известного писателя Сабита Муканова:

¹ «1000 песен», примечание № 359.



На наш запрос С. Муканов ответил, что в 20-е годы с этой мелодией в Северном Казахстане пели «Второе письмо Татьяны». Однако, каким образом приводимая мелодия соединялась с абаевским текстом, он сейчас припомнить не может.

Подобные соединения стихов любимых поэтов с более или менее случайными мелодиями — явление, как мы уже говорили, нередкое. При этом в стихотворении могут произойти совершенно неожиданные изменения — слова произвольно переставляются или заменяются другими, близкими по смыслу, нарушается ритмика стиха, строфа деформируется; очень часто от прежней песни сохраняется припев, не имеющий ничего общего с новым текстом¹. У этой песни, судя по примеру № 3, был припев «Ахау, саулем!» («О, моя радости!»). Получается, по существу, совсем новая песня. Но при соединении текста абаевского «Письма Татьяны» с народной мелодией начальное название стиха не изменилось. Два певца, встречавшиеся с Затаевичем, вероятно, не без гордости сообщили ему очень хорошую народную песню под названием «Письмо Татьяны»: это были те же «Слова Татьяны» из VIII главы романа «...Я тогда моложе, я лучше, кажется, была», хотя и сильно измененные.

Итак, «Письмом Татьяны» в казахских степях могли называть переводы двух разных отрывков из «Евгения Онегина». Из них тот, что получил название «Второго письма Татьяны», пользовался, по-видимому, большим распространением, чем собственно «Письмо». Может быть, этот отрывок был более прост для восприятия неподготовленными слушателями и потому больше трогал и волновал? Свидетельством широкой популярности «Второго письма Татьяны» служат три разные мелодии, с которыми оно исполнялось. В наши дни слова из «Второго письма» приводятся в одном из стихотворений поэтессы Зулкии Жуматовой:

Был вечер, тихий и печальный,
И вдруг до нас из темноты
Донесся чистый голос дальний.
Душевной полон красоты.
А через миг — и эту песню
Вели девичьи голоса...
И не было ее чудесней,
Летающей к звездам, в небеса;
«Тогда не правда ли? — в пустыне,
Вдали от суетной молвы,
Я вам не нравилась... Что ж ныне
Меня преследуете вы?
Зачем у вас я на примете?...»
Нет, боли сердца не унять,
И песню в степь уносит ветер.
И ветру подпекает мать.

Остается сказать несколько слов о других фрагментах «Евгения Онегина», переведенных Абаем. Поскольку в 80-е годы прошлого века

¹ Такой случай приведен нами в статье «Музыкальное наследие Абая». См. сборник «Музыкальная культура Казахстана», Алма-Ата, 1955. Это записанная Затаевичем песня «Укулемай» («1000 песен», № 752), в которой философские рассуждения Абая о смысле жизни и о смерти объединились с мелодией и припевом лирической любовной песни.

главной и почти единственной формой распространения стихов в казахских степях была песня, возникала необходимость подбирать мелодию к каждому новому стихотворению.

Однако не все такие мелодии удается в наше время разыскать. Ничего не известно, например, о песенном исполнении «Портрета Онегина», то есть отрывка «...Как рано мог он лицемерить...». Короткий отрывок «Слова Ленского» («Куда, куда вы удалились...») дошел до нас с мелодией народной лирической песни «Еки жирен»:



Сведений о том, как он исполнялся во времена Абая, нет. А. Жубанову удалось записать еще одну мелодию под названием «Онегин», на которую распевался текст «Предсмертного слова Онегина». Это стихотворение, сложенное самим Абаем, по-видимому, не пользовалось широким распространением в песенной форме. Оно завершает весь цикл переводов из «Евгения Онегина». Разочарованный Онегин говорит: «Невеста моя в роскошном одеянии подошла и душу мне согрела... Я зачарован и млею, чувство мое птицей летит... (но) ты победила себя, ты умом сдержала любовь... Что же делать? Сырая земля, открой мне свои объятия, нигде, кроме тебя, я не нашел себе места...». Вот мелодия, с которой исполнялась эта предсмертная жалоба Онегина:



Так своеобразно претворились в народном творчестве Казахстана поэтические мотивы пушкинского «Евгения Онегина». Пожалуй, ничто другое в песенном фольклоре казахов не могло поспорить с громадной популярностью песен о «милрой Татьяне», о «Татьяне-слу», любовно называемой акынами именем «Татиш».

