



С. И. УТЕГАЛИЕВА

*Казахская национальная консерватория
им. Курмангазы*

ВИДЫ НАСТРОЕК НА ХОРДОФОНАХ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

УДК 781.12: 787.8

В музыкальном инструментарии народов Центральной Азии доминантное положение занимают так называемые составные хордофоны (смычковые и щипковые, в том числе и плекторные). Наряду с корпусом, они имеют также шейку, а в ряде случаев и гриф, их относят к наиболее сложным музыкально-акустическим, соответственно музыкально-слуховым системам.

На многих инструментах, несмотря на разную конфигурацию, национальную принадлежность, используются сходные виды настроек. Этот факт указывает на важность данного компонента в понимании звуковысотной организации восточной музыки и заслуживает специального исследовательского внимания. Кроме того, основу народной музыки указанного региона составляет бурдонное многоголосие, представленное весьма широко – от простых до более сложных форм. Нижний тон в скрытом виде присутствует даже в развёрнутых мугамных/макомных композициях.

Рассмотрим, как связаны между собой бурдонное многоголосие и виды настроек на хордофонах. В освещении данной проблемы впервые привлекается разнообразный материал, преимущественно инструментальной, отчасти вокально-инструментальной музыки тюркоязычных (в сравнительном плане и монгольских) народов. Речь идёт о пьесах для различных хордофонов: *смычковых* (монгольский моринхур, тувинский игил, кыргызский кыл-кыяк, казахский кыл-кобыз) (рис. 1) и *щипковых лютневых* (алтайский тобшур, казахская домбра, кыргызский комуз, узбекский и туркменский дутары, а также таджикский танбур, азербайджанский тар) (рис. 2, 3). На них навязываются разные виды струн – от волосяных, жильных, шёлковых до металлических, которые делятся на бурдонные и мелодические, а также резонирующие, расположенные снизу основных (это 2-х – 4х- и многострунные инструменты).



Рис. 1.

Монгольский моринхур

Наиболее типично соотношение струн, при котором верхняя по положению на инструменте является бурдонной, а нижняя – мелодической. Следовательно, тоны, извлекаемые у головки инструмента (начало грифа) и ближе к корпусу (конец грифа), характеризуют нижний и, соответственно, верхний регистры.

Используя сравнительно-исторический, сравнительно-типологический, а также системно-этнофонический методы [9, с. 34-36], мы предполагаем рассмотреть три круга вопросов: 1) о разновидностях строев на смычковых и щипковых хордофонах с их краткой характеристикой; 2) о связи настроек с натурально-обертоновым рядом (горизонтальный и вертикальный аспекты); 3) о зонной природе музыкального строя на казахской домбре [14, с. 75].

Полученные результаты не претендуют на исчерпывающую полноту и трактуются как предварительные.

На хордофонах Центральной Азии используются октавный, квинтовый, квартовый (преимущественно двухструнные смычковые, щипковые с принципом звукоизвлечения – бряцание), а также терцовый, секундовый, унисонный строи (щипковые)¹. Встречаются смешанные их виды – кварто-квинтовые, кварто-секундовые (трёхструнные щипковые). На многострунных (плекторных) инструментах, как правило, мелодические двух-, трёххорные струны настраиваются в унисон, а остальные находятся в кварто-квинтовом соотношении или применяются в качестве резонаторных.

Широкое распространение получили квинтовый и квартовый строи (почти все смычковые и щипковые хордофоны Центральной Азии). Унисонный строй можно найти в казахской домбровой, узбекской и туркменской дутарной музыке [2; 5; 7; 13], терцовый, секундовый – в некоторых домбровых кюях [3, с. 15-16; 4, с. 116-120; 12, с. 85-88].

В народной инструментальной музыке казахов популярным является кварттовый строй. Квинтовый строй преобладает в восточном, терцовый, секундовый и унисонный – в центральном (Сары-Арка) и южном регионах республики, а также за её пределами (Жетису, Алтай, Тарбагатай).

В обозначении музыкальных строев используются народные термины, в которых преимущественно находит отражение интервальное соотношение между голосами. Квинтовый строй – *теріс бурау* (букв. с каз. яз. – неправильный, обратный, зеркальный), кварттовый, соответственно, *он бурау* (правильный), терцовый – *калыс бурау* (отстающий через звук, переходный), секундовый – *шалыс бурау* (соприкасающийся), унисонный – *тел (егіз) бурау* (одинаковый, параллельный). Важное значение в терминологическом обозначении квинтовой и кварттовой настроек приобретает положение колка², к которому прикрепляется бурдонная струна. Именно его (колка) поворот вправо (*он бурау* – кварттовый) или влево (*теріс бурау* – квинтовый) находит отражение в народной музыкальной терминологии.

Кроме того, эти настройки имеют и другие названия, связанные с их качественными характеристиками. Нередко в традиции встречаются следующие различия: а) по характеру звучания – *жумсак бурау* (мягкий), *катты бурау* (твёрдый); б) по степени натяжения струн – *боз бурау* (спущенный, низкий), *катты бурау* (натянутый, высокий) и т. д. [15, с. 89-90]. Ясно, что вышеприведённые оппозиционные пары соответствуют высотному положению настроек: низкому (квинтовый) и высокому (кварттовый).

Музыкальные строи на смычковых и щипковых хордофонах Центральной Азии обнаруживают связь с *натурально-обертоновым рядом* [6, с. 206]. Она выражена опосредованно и проявляется как в них самих (горизонтальный аспект), так и в системе модальных опор (вертикальный аспект). Речь идёт о взаимоотношениях нижнего и верхнего тонов, образующих единое целое.

Так, октавный строй соответствует второму (2), квинтовый – третьему (3), кварттовый – четвёртому (4), терцовый – шестому (6), секундовый – седьмому (7), унисонный (как октавный) – второму (2) обертонам. В силу акустических свойств обе струны, настроенные в октаву, квинту и кварту, образуют общий натуральный ряд. Поэтому они воспринимаются как один «толстый тон» [17, с. 27-28]. Указанные строи образуют его спектр. В этой связи следует различать спектры реального и мнимого, «утолщённого», тонов. Сказанное позволяет утверждать, что в инструментальной и вокально-инструментальной музыке тюркоязычных народов натурально-обертоновый ряд выявляет свои



Рис. 2. Западно-казахстанская домбра

системные свойства, составляет основу её звуковысотной организации.

Анализ строев в контексте акустических закономерностей показал разную степень слияния бурдона и мелодии. Обратимся к *октавному строю*³, где оба звука открытых струн воспринимаются как один. Фактически они сливаются, бурдон преобладает. Развитие мелодии сопровождается его постоянным включением. Из-за удалённости голосов (от одной до двух октав) её звуковой диапазон ограничен верхним регистром, который, по видимому, стал осваиваться раньше других. Октавный строй позволяет увидеть единство разных форм музицирования – таких, как игра на хомусе (разновидность варгана), курае (тип открытой продольной флейты) и хордофонах. Речь идёт прежде всего о фактурном сходстве. Принцип передувания на аэрофонах, октавный строй на хордофонах указывают на вертикальное происхождение звуковысотной системы [10, с. 17].

В *квинтовом строе* верхний и нижний тоны (открытые струны) хотя и образуют консонанс (гармонический интервал), всё же отличаются друг от друга. Мелодия ещё подчинена бурдону. Её движение происходит на фоне выдержанного остинатного тона. Диапазон звучания расширяется: захватываются звуки и среднего регистра. Расстояние между голосами – от квинты и шире. В квинтовом строе тембровые различия между домбровыми и кобызовыми кюями фактически стираются. Их звучание олицетворяется с вечным, значимым. Звуки верхнего регистра ассоциируются с музыкальным, а нижний тон – с «немзыкальным» началом (пример № 1)⁴.

Кварттовый строй связывают с более поздними пластами народной инструментальной музыки. Он предполагает равномерное использование струн, основные тоны которых сливаются в меньшей степени [16, с. 18]. Осваиваются все регистры: верхний, средний и нижний; появляются новые интервалы, в том числе и диссонансные. Мелодия и бурдон свободно перемещаются на разную высоту. Они оказываются равными друг другу, поскольку в интервале кварты оба тона (верхний и нижний) имеют тенденцию к опорности. Расстояние между бурдоном и мелодией – различно. Оно может сужаться до унисона (начальные разделы в ряде домбровых кюев Даулеткерее, Дины и других народных композиторов) и увеличиваться до двух октав (I и II сага⁵) (пример № 2, раздел II сага). В последнем случае воспроизводится общий звукоидеал (ср. с композициями на курае и хомусе), когда расстояние между голосами приближается к дуодециме (квинте через октаву) и шире. Этот оптимальный, на наш взгляд, вариант звучания повторяется во всех трёх вышеперечисленных строях. Октава – переходный интервал между верхом и низом музыкального пространства.

Пьесы в *терцовом* и *секундовом строях*⁶ встречаются редко. Бурдон всё больше подчиняется движению мелодии [12, с. 85-89]. Расстояние между ними достигает критической отметки и равно самому мелодическому интервалу (б. 2). Здесь можно найти целые фрагменты «одноголосной» музыки (пример № 3).

Унисонный строй используется двояко: а) как октавный с открытой бурдонной струной и б) собственно унисонный (мелодия звучит на обеих струнах) [7, с. 294-301, 305-306; 13, с. 56-57]. Основной тон открытой струны (бурдон) обычно звучит в конце мелодических фраз, находясь на периферии внимания (композиции на таджикском танбуре) или участвует в формировании мелодической линии (пьесы для узбекского дугара). Дублирование мелодии на двухструнных инструментах напоминает звучание хордофонов с двух-, трёххорными струнами (пример № 4).

Взаимодействие видов настройки и натурального обертонового ряда проявляется и в системе модальных опор (вертикальный срез).

В октавном строе ($c-c^1$) тоны открытых струн, а также дуодецима ($c-g^1$), реже квинтдецима ($c-c^2$) (2, 3, 4-й обертоны), воспринимаются как главная и, соответственно, временные модальные опоры. В квинтовом строе ($c-g$) – тоны открытых струн, октава ($c-c^1$) и дуодецима ($c-g^1$) (2, 3-й обертоны) есть основная и временные модальные опоры (см. кобызовые и домбровые юки в квинтовом строе). В квартовом строе ($d-g$) выбор модальных опор шире: главная из них совпадает с основными тонами открытых струн, вспомогательные – октава ($d-d^1$), ундецима ($d-g^1$), дуодецима ($d-a^1$), квинтдецима ($d-d^2$) (2, 3, 4-й обертоны). Оптимальный интервал в первой позиции левой руки и одновременно потенциальная модальная опора – ч. 5 ($d-a$).

Если в терцовом строе ($e-g$) основные тоны равны м. 3, то в секундовом ($f-g$) – б. 2 (6, 7-й обертоны). Часто встречаются интервалы – ч. 4 ($e-a$) и соответственно, б. 3 ($f-a$). В унисонном строе ($g-g$) открытые струны настроены в приму.

Учитывая, что в натуральном ряде обертоны производны от нижнего тона (1-й обертон), можно предположить, что эти «отношения» транслируются и на взаимодействия тонов вообще, в том числе и открытых струн. Основной тон бурдонной струны будет главным, особенно в октавном и квинтовом строях, мелодической струны – второстепенным, производным от первого. Сказанное касается и других модальных опор, как самих по себе (отдельно взятых двухголосных комплексов, в которых нижний тон преобладает над верхним), так и системы их координации. В последнем случае, модальные опоры нижнего регистра будут определяющими.

Взаимодействие тонов открытых струн («сверх опор») с постоянными и временными модальными опорами, производными от

первых, формируется в соответствии с натурально-обертоновым рядом и составляет основу модальных отношений в музыке тюркских народов.

Высота настройки казахской домбры во многом зависит от качества и толщины струн, особенностей инструмента, исполняемой пьесы и шире, – контекста музыкального общения.

Струны составных хордофонов настраиваются не на определённую высоту, а относительно друг друга, что указывает на единую их трактовку. Следовательно, струны объективно не могут быть натянуты низко или очень высоко. В одном случае высота тонов приобретает неопределённость, в другом – звучание становится неестественным, кричащим. При варьировании высоты строя интервальное соотношение⁷ между тонами открытых струн сохраняется. Оно равно октаве (октавный строй), квинте или кварте (квинтовый, квартовый строи). На примере инструментальной музыки тюркских народов видно, что соотношение голосов и образует собственно звуковысотную зону, но «утолщённого тона». Она оказывается весьма широкой, в сравнении с узкой высотной зоной реального тона (согласно исследованиям Н. Гарбузова) [1].

Всё вышеизложенное позволяет сделать следующие выводы:

1. Виды настроек, используемых на хордофонах Центральной Азии, являются своего рода фиксаторами определённых этапов в освоении музыкального пространства, в том числе регистров.

2. Собственно музыкальный строй на струнных инструментах с шейкой, по существу, есть показатель звуковысотной зоны «спаренного тона», отражающий процесс её постепенного сужения до нормы (см. унисонный строй).

3. Музыкальный строй выступает в качестве регулятора в соотношении бурдона и мелодии. Отметим разную степень взаимодействия основных тонов открытых струн – от полного их слияния до диссонирования (секундовый строй). Налицо процесс постепенного высвобождения мелодии от «оков» бурдона.

4. Настройки составных хордофонов Центральной Азии отражают характер и особенности модальных отношений. Так, интервальный состав модальных опор тесно связан с видом строя. Например, в квартовом строе, вместе с квинтой, октавой, а также дуодецимой, квинтдецимой, в качестве таковых используются кварта и унисон.

Отметим разнообразие модальных опор и их постепенное «сужение»: от чрезвычайно широких созвучий, не имеющих названий (горловое пение, импровизации на хомусе) до составных (игра на курае, смычковых и щипковых хордофонах) и даже простых интервалов (пьесы для смычковых, щипковых, в том числе плектрных инструментов).



Рис. 3. Танбур

5. Среди интервалов, определяющих специфику музыки тюркских народов, выделяются *консонансы* (квинтдецима, дуодецима/ундецима, октава, квинта, кварта, унисон), являющиеся модальными опорами, а также тонами открытых струн. Каждый из них имеет свои особенности. Так, квинта – самый удобный интервал для исполнения почти на всех струнных с шейкой. Модальные опоры нижнего, среднего и частично верхнего регистров в домбровых кюях казахов – преимущественно квинтовые. Кварта имеет двойственную природу и относится одновременно к гармоническому и мелодическому интервалам. В натуральном ряду она занимает промежуточное положение, отделяя нижнюю и среднюю части спектра, то есть преимущественно гармонический и мелодический регистры. Вероятно, поэтому, кварта обеспечивает равенство вертикали и горизонтали в домбровой музыке Западного Казахстана.

6. Унисон как интервал и вид строя больше показателен для инструментальных пьес среднеазиатского и ближневосточного регионов, а именно, циклических форм типа макама/мугама. Будучи обращением октавы, он воспринимается в качестве одного и того же тона.

Вместе с тем, унисонный строй не равен октавному. Различия кроются в соотношении голосов. Если в октавном строе расстояние между нижними и верхними тонами достаточно широкое, то в унисонном, даже в пьесах, где одна струна постоянно открытая,

оно фактически сводится к нулю. Другими словами, бурдон и мелодию отделяет пространство (октава), которое возникает уже периодически, либо исчезает совсем (унисон). Низ и верх уравниваются окончательно.

7. В свете сказанного, складываются три разновидности звуковысотных зон. Первая из них апеллирует к «тонкому», реальному звуку, совпадает с понятием, введённым Н. Гарбузовым. Вторая связана с «углощённым тоном», находит отражение в видах настроек хордофонов. Третья относится к полноценному представлению и функционированию самого бурдона. Эта зона охватывает нижнюю часть спектра, то есть первые четыре обертона натурального ряда – октаву, квинту, кварту – и локализуется в пределах двух октав. Её верхней границей является кварта, а нижней – октава. Интервалы, находящиеся выше кварты по натуральному ряду (то есть уже), отражают господство мелодии, ниже (соответственно, шире) – преобладание бурдона. Прерогативой последнего являются октавный, квинтовый и квартный строи.

8. Следовательно, бурдон и мелодия образуют звучащее пространство. Бурдонное многоголосие есть принципиально *пространственная* музыка.

9. Преобладание консонансов в рассматриваемой музыке на разных этапах её эволюции свидетельствует о том, что тюркоязычные народы находятся в гармонии с самими собой и внешним (природным и социальным) миром.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В данном случае под термином «строй» подразумевают именно настройку струн в интервалах квинты, кварты, терции и др.

² При настройке лютовых хордофонов обычно регулируют высоту основного тона бурдонной струны, её подтягивают к мелодической.

³ В настоящее время этот вид строя встречается редко.

⁴ Музыкальные примеры заимствованы из сборников: [4, с. 15; 8, с. 97-98; 4, с. 120; 7, с. 294]. Нами приводится об-

щепринятая система нотной записи, соответствующая оркестровому строю (d-g). Реальная высота звучания – на октаву ниже. В нотных примерах представлены фрагменты.

⁵ I и II сага – названия кульминационных разделов в домбровых кюях Западного Казахстана.

⁶ Терцовый, секундовый и унисонный строи встречаются в пьесах для щипковых хордофонов.

⁷ Об интервальной структуре (ИС) строя на европейских смычковых инструментах см.: [11, с. 17-22].

ЛИТЕРАТУРА

1. Н. А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог. – М., 1980.

2. Гуллыев Ш. Туркменская музыка (наследие). – Алматы, 2003.

3. Есенулы А. [Г. Елеусізкызы] Куй керуені. – Алматы, 1997. – [На каз. яз.].

4. Есенулы А. [Г. Елеусізкызы] Куй кастерлі ауез. – Алматы, 1998. – [На каз. яз.].

5. Жубанов А. Казахский музыкальный инструмент – домбра // Музыкознание. – Алма-Ата, 1976. – Вып. 8-9. – С. 8-20.

6. Ихтисамов Х. К проблеме сравнительного изучения двухголосного горланного пения и инструмен-

тальной музыки у тюркских и монгольских народов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. ст. и матер. В 2 ч. Ч. 2. – М., 1988. – С. 197-216.

7. Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка. Наследие. – Ташкент, 1972.

8. Курмангазы. Сарыарка. Куйлер / сост. К. Ахмедьяров. – Алматы, 1995. – [На каз. яз.].

9. Мацеевский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. – Алматы, 2007.

10. Назайкинский Е. Экмелика. Зальцбург (информационно-аналитический обзор). – М., 1997. – Рукопись.

11. Свободов В. Роль европейского смычкового инструментария в становлении ладового мышления // Музыковедение. – 2006. – № 2. – С. 17-22.

12. Тунгышулы Е. Атадан мұра. – Алматы, 1999. – [На каз. яз.].

13. Успенский В., Беляев В. Туркменская музыка. – М., 1928.

14. Утегалиева С. О звуковысотной зоне настройки казахской домбры // Утегалиева С. Хордофоны

Центральной Азии. – Алматы, 2006. – С. 73-84.

15. Утегалиева С. Традиционные и современные музыканты о высоте домбрового строя // Утегалиева С. Хордофоны Центральной Азии. – Алматы, 2006. – С. 85-94.

16. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. – М., 1998.

17. Штумпф К. Происхождение музыки / пер. с нем. Ю. Вайнкопа; ред. и предисл. С. Гинзбурга. – Л., 1927.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

строй домбры (квинтовый)

Орташа екпінде



Пример № 2

строй домбры (квартонный)

[Жылдам, жігерлі, еркін]



«Акку».

Кюй для казахской домбры

Пример № 3

строй домбры (секундовый)

[Жылдам]



«Карлыгаш».

Кюй для казахской домбры

Пример № 4

строй дутара (унисонный)

Allegro giusto



Утегалиева Сауле Исаковна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры музыковедения
Казахской национальной консерватории
им. Курмангазы

