

Музыкальный язык казахской народно-профессиональной песни. Структура, синтаксис и композиция песенной формы

Елеманова Саида Абдрахимовна, кандидат искусствоведения, доцент,
профессор кафедры музыковедения и композиции
Казахский национальный университет искусств, г. Нур-Султан

***Аннотация.** Статья посвящена вопросам, связанным с музыкальным языком казахской традиционной песни. По аналогии с вербальным языком, выделяется уровень словарный - интонационно/лексический, синтаксический/композиционный и содержательный/семантический. В статье рассматриваются различные варианты членения строки и строфы песенной формы и их содержательная нагрузка. Методологической основой рассмотрения данных вопросов в отношении казахской традиционной песни стала концепция соотношения стиха и напева выдающегося казахского этномузыковеда А.Е. Байгаскиной (1928-1999).*

The musical language of kazakh traditional folk- professional songs. Structure, syntax, and composition of song forms

Yelemanova S. A., candidate of art history, associate Professor,
Professor of the Department of musicology and composition
Kazakh national University of arts, Nur Sultan.

***Abstract.** The Article is devoted to the issues related to the musical language of the Kazakh traditional song. By analogy with the verbal language, there is a level of vocabulary - intonation/lexical, syntactic/compositional and meaningful/semantic. The article discusses various options for partitioning the string and the stanza of the song forms and their substantial workload. The methodological basis for the consideration of these issues in relation to the Kazakh traditional song was the concept of the ratio of verse and chant of the outstanding Kazakh ethnomusicologist A. E. Baigas-kina (1928-1999).*

***Keywords:** musical language, verbal language, bunak, line, stanza, the discrepancy between the words and the melody composition.*

Теоретическая проблема музыкального языка характеризуется значительной сложностью. Дискуссия о музыкальном языке и его семиотическом статусе продолжается в русскоязычной науке (то затухая, то вновь разгораясь) вот уже почти полвека. Библиография или перечисление работ о музыкальном языке (в том числе и на английском языке) могли бы составить целую брошюру.

Начнем с общеизвестных и неоспоримых истин — с того, что музыкальное мышление оперирует языком или выражает себя при помощи языка. Язык (в том числе и музыкальный) представляет собой совокупность слов (лексики — «интонационный словарь», например), обладающих определенным смыслом и правил их применения (семантика и синтаксис)¹. Язык использует различные жанры и имеет разные сферы применения.

Мы примыкаем к числу тех исследователей, которые используют понятия музыкального языка и семантики как теоретические и аналитические категории. Для того, чтобы перевести понятие музыкального языка из слишком расплывчатых и общих (иногда даже метафорических!) понятий в категорию, с помощью которой можно осуществлять аналитические операции и сравнительные исследования, необходимо прояснить несколько существенных моментов. По аналогии с вербальным языком, выделяем

уровень словарный - интонационно/лексический, синтаксический/композиционный и содержательный/семантический. Другими словами, определяем, что есть слово в музыке казахской песни, по каким правилам слова соединяются во фразы и предложения, и что они означают и каков смысл общего высказывания.

По нашему мнению, слову в музыкальном языке казахской традиционной песни соответствует интонационный/мелодический оборот, имеющий определенную семантику и выполняющий определенную функцию в строении формы песни. Интонационный оборот в пределах песенной формы, как правило, соответствует структурной части одиннадцатисложной поэтической строчки — неделимой части строки *бунаку*. Музыкально бунак оформляется так же неделимым сегментом мелодии. Строка, состоящая из трех бунаков — 3 + 4 + 4 — как правило, представляет собой закругленную музыкальную фразу, начинающуюся на верхней или нижней тонике и чаще всего заканчивающуюся на пятой ступени.

Песенная строфа имеет следующее синтаксическое строение — повторенная полустрофа (две идентичные или близкие музыкальные фразы, соответствующие двум одиннадцатисложным поэтическим строчкам, повторенные с разным текстом) и законченная форма куплета из 4-х музыкально-поэтических строчек, составляющих запев. В некоторых случаях имеется припев. В народно-профессиональных песнях он может быть как более крупным, развернутым и виртуозным, так и составлять краткий мелодический тезис — обобщение.

¹ В Лингвистическом словаре язык определяется как «система звуковых, словарных и грамматических средств, активизирующая работу мышления и являющаяся орудием общения; язык — это знаковая система».

Синтаксическое и выше — композиционное строение народно-профессиональной песни — главное завоевание в плане развития ее музыкального языка, именно этим она отличается от фольклорной песни, где композиционный уровень, как специальная задача автора, не присутствует. Глубина и сложность содержания казахской народно-профессиональной песни выражается не только благодаря использованию и развитию определенных интонационных оборотов, но главным образом благодаря синтаксическому и композиционному уровню.

Содержание/семантика казахской традиционной песни типизированно. Существует определенный набор средств для выражения традиционных тем и жанров. Любое отступление-вариация от известных схем чутко фиксируется и отмечается как индивидуальная, авторская трактовка всем известных канон. Убедительность и яркость трактовок характерны для крупных индивидуальностей, талантливых авторов, имена которых мгновенно становятся известными.

Важнейшим организующим средством музыкального языка народно-профессиональной песни являются ее композиционные принципы. Если мелодические комплексы выполняют роль музыкальных «слов», то форма, внутренние соотношения частей песни — синтаксические и композиционные стороны соответствуют фразовому и содержательному построению музыкальных текстов. Это именно то, что принципиально отличает народно-профессиональную песню от народной.

Основные формы казахской песни, как народной, так и народно-профессиональной, одночастная и запево-припевная. Все процессы формообразования протекают внутри этих емких форм и касаются внутреннего строения запева и припева и их структурных соотношений.

Народно-профессиональная песня, будучи связанной о народным песенным творчеством неразрывными узами, унаследовала все богатство музыкального членения запева, обусловленное спецификой казахского стихосложения и традициями его музыкального оформления. Используя имеющиеся формы запева, народно-профессиональная песня развивает *собственные* композиционные принципы, приобретающие здесь значение самостоятельного музыкально-выразительного средства.

Прежде чем перейти к особенностям композиционного построения народно-профессиональной песни, коротко остановимся на стихотворной основе казахской песни и ее соотношения с напевом. Соотношение стиха и напева в казахских песнях рассматривается во всех работах казахстанских фольклористов, пишущих о песне. Специальное внимание этому вопросу уделено А. Байгаскиной в статьях и кандидатской диссертации: «О соотношении слова и напева в казахской народной песне»[2].

Как известно, казахское стихосложение — силлабическое. Размер стиха определяется здесь количеством составляющих строку слогов. Наиболее распространены два стихотворных размера — 7-8 сложник и 11-сложник. Первый называется жыр (другое значение слова — сказание) и употребляется в эпических и обрядовых жанрах. Одиннадцатисложный

стихотворный размер является основой казахской лирической песни. Практически все народно-профессиональные песни сочинены в 11-сложном стихотворном размере.

В казахском языке ударение слабо выражено и поэтому все слоги произносятся примерно с одинаковой силой, а, значит, принцип ударности и неударности слога не может здесь быть организующим. Ритмическое звучание строки обуславливается делением ее на части, соответствующие определенному количеству слогов (в жыре — части из 3,4,5 слогов, в 11-сложнике — части из 4 слогов и из 3 слогов. Эти слоговые группы (по филологической терминологии — бунаки — от слова буын — звено) всегда соответствуют одному (4-х сложному, 3-х сложному), двум или — реже — трем словам.

В эпических и обрядовых жанрах соотношения стиха и напева простейшее — каждому слогу соответствует один звук, соответственно оформляются поэтические строки — в виде музыкальной фразы (последний слог — звук, как правило, продлен). В народных бытовых и лирических песнях соотношение стиха и напева усложняются и в связи с этим возникают такие явления как рефренные расширения, асинхронность (т.е. несовпадение) стиха и напева.

В народно-профессиональной песне взаимодействие стиха и напева является фактором, обуславливающим сложность и разнообразие традиционной формы песни. Форма запева и припева теснейшим образом связана с особенностями музыкального оформления стиха.

Во-первых, необходимо выделить в качестве основного закон соответствия поэтической строки музыкальной фразе, ее оформляющей. Но соответствие это не адекватно тому простейшему соотношению стиха и напева, которое мы видим в обрядовых песнях. В народно-профессиональных песнях соотношение поэтической и музыкальной стороны включает и распев, и разнообразное внутреннее членение строки, а общим является только то, что границы музыкальной фразы и поэтической строки соотносимы между собой.

Нормативность подобной структуры, ее глубокое усвоение служит базой для поисков новых структурных соотношений в запеве. Одно из направлений поиска — стремление к преодолению дробности запева. Как правило, оно реализуется в объединении смежных мелострок, в большинстве случаев — двух последних, что обуславливается проявлением универсального закона музыкальной логики — суммирования. Структура запева, объединяющего две последние музыкальные фразы, совпадает со строением поэтической строфы, где две последние строки зачастую выражают одну мысль, подытоживающую поэтическое содержание.

Рефренные расширения запева (без проявления асинхронности) как средство музыкального обогащения содержания песни наиболее подробно освещены в казахстанской литературе. В народно-профессиональном песенном творчестве, где музыкальное оформление одиннадцатисложника закрепилось как норма, рефренные расширения, безусловно, следует трактовать как специфический выразительный прием.

Асинхронность стиха и напева — несовпадение граней поэтической и музыкальной строк, являющаяся по выражению А. Байгаскиной «болезнью поисков» в народном песенном творчестве, в народно-профессиональной песне становится одним из сильнейших средств обогащения и усложнения внутренней структуры запева, разнообразия его синтаксического членения.

Суть приема асинхронности в народно-профессиональном творчестве заключается в том, что границы музыкальных и поэтических строк хорошо ощущаются и слух всегда остро реагирует на их смещение. В отличие от тех случаев, когда отдельные музыкальные построения — бунаки принадлежат одновременно различным поэтическим строкам, при асинхронности границы музыкальной фразы, вбирающей в себя слова из не принадлежащей ей строки, достаточно определены, что позволяет ярко воспринять нарушение структуры стиха.

При проявлении асинхронности в песне стих, подвергаясь трансформации и ломке, не становится лишь фонетическим элементом песни или набором слов. Несмотря на порой глубокие цезуры между словами одной поэтической строки, в сознании казахского слушателя они безусловно связаны, а смысловая сторона стиха воспринимается не менее отчетливо, чем в песнях с синхронным соотношением стиха и напева. Нечувствительность конструкции поэтической фразы на казахском языке к синтаксическим членениям и смысловым ударениям фразы позволяет воспринимать поэтическую строку как единое целое.

Более того, именно смысл стиха, связь его частей между собой действует как объединяющий фактор по отношению к музыкальному развитию. Острота взаимодействий между стихом и его музыкальным оформлением при проявлении асинхронности базируется на неразрывности музыкальной и поэтической сторон казахской песни, их теснейшей связи, а этот прием представляет собой предельный случай гибкости их соотношения.

Применение асинхронности стиха и напева как сознательный композиционный прием зачастую выступает как стилевая черта. Так, например, этот прием занимает очень большое место в творчестве Ахана-серэ (1843-1913) — композитора-лирика. Психологическая углубленность, тонкий лиризм его песенного стиля в числе других компонентов музыкального языка содержит изысканный прием асинхронности стиха и напева (в песнях «Мақпал»- (имя), «Көкжендет»(кличка ловчей птицы), «Құлагер»(кличка скакуна), «Көк көбелек»- (голубая бабочка).

Функция припева в народной казахской песне — подтверждение музыкальной мысли, резюмирующий характер которому придает полное или частичное повторение материала запева. Такой тип припева широко используется в народно-профессиональном песенном творчестве. Но здесь функция припева значительно усложняется. Углубление семантической нагрузки припева без его качественного переосмысления контролируется жанровыми рамками песни, задачами сохранения ее целостности. Функциональная сторона припева народно-профессио-

нальной песни реализует потенциальные возможности смыслового соотношения частей, заложенные в народной песне, дифференцирует само понятие подтверждения, резюмирования, вывода из музыкального развития. Оно обогащается здесь новыми смысловыми оттенками и получает соответственно новое музыкальное выражение.

Одним из музыкальных выразительных средств, применяемых в припевах народно-профессиональных песен, является принцип интонационно-ладового обобщения запева. Концентрация наиболее характерных интонаций песни, обнажение ее ладового костяка как бы укрупняют, заостряют ведущую музыкальную мысль, делают ее более выпуклой. Обобщенная выразительность ладовой основы мелодики, являющаяся фундаментом для конкретного мелодического выражения, в припеве выступает как итог и принцип развития.

Резюмирование содержания песни, проявляющееся в логике раскрытия лада, его организации реализуется в тех песнях, где припев представляет собой контрастное мелодическое построение.

Кристаллизация ведущей мысли, выявление об-разной доминанты произведения в глубоком, многомерном пространстве художественного содержания народно-профессиональной песни, как правило, происходит в ее припеве. В нем получает подтверждение ведущая грань образа, а функция резюмирования выступает как высший уровень художественного обобщения действительности. В результате мы оказываемся внутри мира искусства, мира художественных образов, обладающего собственной логикой, собственной внутренней жизнью.

Материал позволяет выделить два типа структурных взаимодействий запева и припева.

Один из них связан с асинхронностью стиха и напева в масштабах целого — между запевом и припевом (асинхронность 2-го вида по А. Байгаскиной). Смысл применения этого приема тождествен использованию его в рамках запева.

Второй тип структурного взаимодействия запева и припева связан с наиболее сложным формообразующим приемом народно-профессионального творчества, менее всего поддающимся изучению с помощью известных аналитических категорий. Этот прием можно обозначить как сознательную «игру» гранями запевно-припевной формы, когда в песне отсутствует однозначно понятая граница между запевом и припевом.

Несмотря на относительную автономизацию композиционной стороны народно-профессионального творчества, она не может существовать вне интонационного оформления. Техника интонационного «строительства» в равной мере свойственна и композиторам и исполнителям народно-профессионального искусства. Логика интонационного развертывания песни диктуется не только индивидуальными склонностями и одаренностью музыканта, но и основывается на знании семантических возможностей широкого круга интонационных формул и «правил» их применения. В числе интонационных формул находится и АМФ (акынская мелодическая формула), «обрядовый» комплекс, и разнообразные кадансовые и речитативно-декламационные обороты.

Литература:

1. *Байгаскина А.Е.* Ритмика казахской традиционной песни. Алматы.- 2003. – 188 с.
2. *Елеманова С.А.* Казахское традиционное песенное искусство. Алматы. – 2000. – 186 с.