

IV

К. Дюшдүшев

Киргизская  
народная  
песня

*[Handwritten signature]*

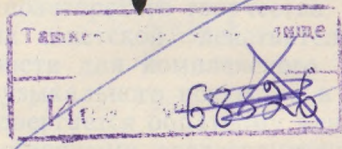
17  
—  
Ф-98

К. Дюшамиев

# Киргизская народная песня

Исследование

68526



МОСКВА  
ВСЕСОЮЗНОЕ  
ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«~~ГО~~БОВЕТСКИЙ  
КОМПОЗИТОР»



1982

17  
29-5

Кыргызская

Кыргызская

Кыргызская

Кыргызская

Кыргызская

60



МОСКВА  
ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»

Д 5202000000—060  
082(02)—82 447--82

© Издательство  
«Советский композитор», 1982 г.

## ВВЕДЕНИЕ

Песенный фольклор — важнейшая часть духовной культуры киргизского народа. В киргизской народной песне с большой художественной силой отражаются многовековая история народа, его трудовая деятельность, социально-экономический уклад, философские и эстетические воззрения, обычаи, семейные и общественные отношения.

На протяжении многих столетий складывались богатые традиции национальной песенной культуры и присущие ей выразительные средства музыкального языка.

Киргизский песенный фольклор оказывает огромное влияние на становление и развитие современной профессиональной (многоголосной) национальной музыкальной культуры. Являясь своего рода идейно-художественной ориентацией для советских киргизских композиторов, он во многом определяет общее стилистическое направление современного композиторского творчества. Вместе с тем, в новых условиях советской действительности, когда созданы возможности для комплексного «многоканального» развития музыкального искусства в целом, песенный фольклор подвергается обратному влиянию: он обогащается художественными средствами профессионального творчества.

Всестороннее изучение песенной культуры народов является актуальной проблемой советского музыковедения. Как известно, в этом направлении работают многие музыканты-фольклористы, которые создали немало фундаментальных трудов, получивших мировое признание. Первостепенная задача исследования народно-песенной культуры состоит в том, чтобы выявить специфические черты, определяющие национальную характерность ее

музыкального языка. В связи с этим принципиальное значение приобретает научное описание и классификация основных элементов песенной структуры. В работах посвященных киргизскому песенному фольклору, до настоящего времени преобладал музыкально-этнографический аспект исследования, поскольку собирание и изучение музыкального фольклора в Киргизии началось только после Великой Октябрьской Социалистической революции.

Первые записи киргизских песен и инструментальных пьес были сделаны А. В. Затаевичем. Собранные им материалы составили два фундаментальных сборника: «250 киргизских инструментальных пьес и напевов» (М., 1934) и «173 нотных записи киргизских пьес для комуза, кыяка, чоора, темир-комуза<sup>1</sup> и напевов»<sup>2</sup>.

Историческое и художественное значение записей Затаевича трудно переоценить. «Все киргизские композиторы, все современные очаги музыкального искусства республики (театр, учебные заведения, филармонии) не прошли и не проходят мимо трудов А. В. Затаевича»,<sup>3</sup> — справедливо писал В. С. Виноградов. Образцы киргизского песенного и инструментального фольклора, собранные Затаевичем, и в наши дни продолжают оставаться живым источником, из которого черпают вдохновение многие профессиональные музыканты и композиторы не только в самой Киргизской республике, но и за ее пределами. Сборники Затаевича содержат богатейший материал для исследования самых разных сторон традиционного киргизского песенного, инструментального фольклора и народного исполнительского искусства.

<sup>1</sup> Комуз — трехструнный щипковый инструмент, кыяк — двухструнный смычковый инструмент, чоор — деревянно-духовой инструмент типа флейты, темир-комуз — металлический инструмент типа варгана.

<sup>2</sup> Последний сборник не был опубликован при жизни Затаевича и целиком был включен в состав более позднего издания: Затаевич А. В. Киргизские инструментальные пьесы и напевы (М., 1971), куда вошли также 8 киргизских напевов, записанных Затаевичем еще в 1924 году в Москве от киргизских студентов и ранее опубликованных в большом этнографическом сборнике «1000 песен казахского народа» (Оренбург, 1925, 2-е изд. 1963).

<sup>3</sup> Виноградов В. А. В. Затаевич и киргизская народная музыка. — В кн.: А. В. Затаевич. Киргизские инструментальные пьесы и напевы. М., 1971, с. 30.

Вместе с тем записи А. В. Затаевича, сделанные для своего времени (20—30-е годы) на высоком профессиональном уровне, не лишены некоторых недостатков, связанных с объективными условиями работы собирателя. Все образцы песен и кю записаны Затаевичем исключительно на слух. Отсюда неточность метро-ритмического оформления некоторых напевов, отсутствие в большей части песен подтекстовок. Так, например, в ряде случаев музыкальная метрика песенных напевов, ошибочно, на наш взгляд, получила у Затаевича ямбическую трактовку, вместо хоренческой<sup>1</sup>. В сборниках Затаевича трудно уловить какой-либо единый принцип отбора и классификации материала, которым руководствовался собиратель при расшифровке песенных мелодий. Во многих песнях и инструментальных пьесах нет метрономических указаний, позволяющих судить о темпе исполнения, отсутствуют динамические оттенки, нюансы, вызывает сомнение и подтекстовка отдельных напевов, в которой встречаются искажения слов. Разумеется следует учесть, что наши претензии к записям Затаевича высказаны с позиций высоких требований современной фольклористики, которая располагает в настоящее время более совершенными научными и техническими методами записи и расшифровки киргизских напевов и кю. Поэтому огромная теоретическая и практическая ценность сборников Затаевича в целом не вызывает никаких сомнений.

В 1939 году Кабинетом по изучению музыки народов СССР при Московской консерватории был опубликован нотный альбом «Киргизский музыкальный фольклор», состоящий из двух фрагментов национального эпоса «Манас», песен «Выборы в Верховный Совет» Алымкула Усенбаева и «Гуль» («Цветок») Атая Огонбаева, а также трех пьес для комуза<sup>2</sup>.

Новые ценные стороны этого издания по сравнению с вышерассмотренными сборниками Затаевича, связаны с предельной полнотой записей песен, в которых воспроизведены все исполняемые куплеты и инструментальное сопровождение. Так, например, песня «Гуль» записана

<sup>1</sup> См.: Затаевич А. В. Киргизские инструментальные пьесы и напевы, № 133, 136, 139, 148, 159, 166, 167, 170, 171, 178.

<sup>2</sup> Все напевы приведены с текстом и снабжены подстрочным переводом.

с четырьмя куплетами, с инструментальным вступлением и заключением, отыгрышами между куплетами и, что особенно важно, с полным комюзным сопровождением. Комузная партия песни «Гуль», так же как и песни «Выборы в Верховный Совет», зафиксирована с достаточной полнотой гармонической фактуры. Оба произведения тщательно расшифрованы, особенно в области метrorитмической структуры напева, которая очень точно соответствует ритмической структуре киргизского народного стиха и в этом отношении могут служить образцом записи вокальных фольклорных произведений. К числу образцовых записей киргизского музыкального фольклора следует отнести также расшифровки В. С. Виноградова. Его сборник «100 киргизских песен и наигрышей» (М., 1958), куда входят 87 песен, фрагмент речитации эпоса «Манас» и 12 пьес для комуза и кыяка, составлен из записей 1940—1952 годов, включающих образцы самых разных песенных жанров.

В сборнике, наряду с широко популярными лирическими напевами («Секетбай», «Кюйген», «Арман»), обрядовыми песнями («Бекбекей», «Жарамазан», «Кошок» и другие) и произведениями народных композиторов-мелодистов, имеются также обрядовые напевы, связанные с религиозными верованиями и пережитками шаманизма. К ним относятся: «Напевы думаны» (юродивого), «Напевы Бюю» (знахарки), «Шырылдан» (песня конских пастухов)<sup>1</sup>. Таким образом, сборник включает в себя образцы киргизского песенного фольклора от архаичных, примитивных напевов до современных широко развитых и глубоко содержательных песен киргизских советских народных певцов и музыкантов. Можно сожалеть лишь о том, что в сборнике приведен неполный текст песен (только по одной строфе); часто отсутствуют метрические обозначения, хотя, на наш взгляд, в некоторых произведениях, например, «Бала элем», «Субандыд кызынын кошогу»<sup>2</sup> и других, можно было установить определенные размеры. В песнях также не

<sup>1</sup> Эти песни в советское время исчезли из быта, так как в результате быстрого роста экономического и культурного уровня населения исчезла реальная почва для их бытования.

<sup>2</sup> См. Виноградов В. 100 киргизских песен и наигрышей. М., 1956, № 26, 34.

указаны динамические оттенки. Однако эти незначительные недостатки легко устранимы при переиздании сборника, ставшего уже давно библиографической редкостью, и не снижают его ценности как источника обширного фактологического материала для последующего исторического и теоретического исследования киргизского фольклора.

В другом фундаментальном труде В. С. Виноградова «Музыкальное наследие Токтогула» (М., 1961) имеется богатый материал для изучения творчества великого акына киргизского народа. В первом разделе (№ 1—18) В. С. Виноградов поместил записи А. В. Затаевича, произведенные им в 1928 году от самого Токтогула и опубликованные в его сборнике «250 киргизских инструментальных пьес и напевов». Во втором большом разделе (№ 19—101) представлены записи самого В. С. Виноградова, сделанные в мае-июне 1940 и в октябре-ноябре 1956 года от учеников Токтогула, хорошо знавших его репертуар и активно участвовавших в записи музыкально-поэтического наследия своего великого учителя<sup>1</sup>. Произведения Токтогула в записи В. С. Виноградова разделены на две части — вокальные (№ 19—67) и инструментальные (№ 68—101). Три песни, помещенные в конце сборника, сочинены сыном великого акына Б. Токтогуловым, народными музыкантами А. Малдумановым и М. Баатовым на слова Токтогула.

Эти записи В. С. Виноградова сделаны на уровне требований современной фольклористики, в них чувствуется большой опыт собирателя и глубокое знание киргизской музыки и поэзии. Записи отличаются четко продуманной и обоснованной методологией, позволившей автору точно зафиксировать наиболее характерные и существенные черты замечательных произведений Токтогула, составивших «золотой фонд» киргизского музыкального фольклора.

В отличие от записей Затаевича записи песен, сделанные В. С. Виноградовым, включают и инструментальные отыгрыши, исполняемые на комузе. А это очень важно. Народные акыны и певцы всегда аккомпанируют

<sup>1</sup> Это были такие виднейшие киргизские музыканты и певцы, как А. Усенбаев (1894—1964), К. Акиев (1883—1953), К. Досиев (1891—1964), А. Огонбаев (1903—1943), Дж. Коджеков (1858—1942), Э. Толтоев (1872—1956) и многие другие.

себе на комузе. Инструментальные вступления на комузе эмоционально настраивают певца, а по окончании вокальной партии произведение завершает заключительный отыгрыш на комузе. В записях инструментальных наигрышей воспроизведена своеобразная гармоническая фактура. Песни Токтогула даны с полным поэтическим текстом.

Одним из ценных качеств данных записей является и то, что они точно тактированы, в них с помощью специальных лиг зафиксирована фразировка народных мелодий, тонко отмечены исполнительские штрихи, акценты, агогические изменения и т. д. (Его записи сопровождаются многочисленными комментариями, в которых он рассказывает об образном содержании, о стиле, характере и тематике произведения.)

Записи Виноградова помогают глубже оценить не только песенное и инструментальное творчество Токтогула, но и поэтический талант великого акына. Они дают в руки исследователей богатейший материал для постановки актуальных вопросов не только музыкально-поэтического наследия Токтогула, но и истории, теории и эстетики киргизского музыкального фольклора в целом.

Изучение записей В. С. Виноградова расширяет наши представления об особенностях и выразительных средствах киргизской традиционной песенной мелодии. Так, в частности, его записи свидетельствуют о существовании в народных киргизских мелодиях сложных видов ладовой переменности.

В 1965—1970 годах в республике были опубликованы сборники песен композиторов-мелодистов. Сборник «Жаштарай», составленный из песен Дж. Шералиева (Фрунзе, 1965, сост. Б. Феферман), — одного из талантливых представителей старшего поколения киргизских народных музыкантов и певцов — включает 35 песен, сочиненных композитором в разные годы, причем многие из них давно бытуют как народные. Во втором сборнике — «Айнагуль» (Фрунзе, 1969 — сост. Б. Феферман) собраны 29 песен Б. Эгинчиева — талантливого певца и композитора песенника (1916—1964). Третий сборник — «Кыргыз обондору» (Фрунзе, 1970, сост. Б. Алагушев и К. Мадваров) включает 200 песенных произведений. В нем помимо 22 народных мелодий помещены ориги-

нальные песни молодых народных композиторов-мелодистов, профессиональных композиторов. Во всех трех сборниках приведен полный поэтический текст песен. Сборники рассчитаны, в основном, на широкий круг любителей музыки.

В 1972 году вышли из печати записи народных песен народного артиста Киргизской ССР, лауреата Государственной премии республики имени Т. Сатылганова, профессора М. Абдраева (1920—1979) и народного артиста Киргизской ССР профессора С. Юсупова, внесших своей многогранной музыкальной деятельностью большой вклад в развитие киргизской музыкальной культуры. Над собиранием и расшифровкой киргизского песенного фольклора трудился и видный композитор, народный артист СССР, лауреат Государственной премии республики имени Т. Сатылганова А. Малдыбаев (1906—1978), записавший и опубликовавший при жизни много народных песен.

В разных учреждениях и архивах республики, в фольклорном кабинете Киргизского государственного института искусств имени Б. Бейшеналиевой, в республиканском кабинете народной музыки при Союзе композиторов Киргизской ССР, в домах народного творчества имеется большое количество расшифрованного (нотированного) песенного материала, который еще ждет своего опубликования. В этих учреждениях хранится также много нерасшифрованных песенных произведений, записанных на магнитофонную пленку от известных знатоков киргизского песенного творчества, а также в специальных фольклорных экспедициях. В фонотеке киргизского радио и телевидения собрана богатейшая коллекция народных песен, которые записывались систематически от лучших киргизских народных певцов, начиная с 1930 года, с момента организации радиовещания в республике.

Впервые некоторые особенности киргизского мелоса получили освещение в предисловии А. В. Затаевича к его сборнику «250 киргизских инструментальных пьес и напевов» (М., 1934). Так, в частности, говоря о ладовом строении киргизских напевов, Затаевич отметил, что в них как и во многих кю<sup>1</sup> «бросается в глаза та особен-

<sup>1</sup> Кю — инструментальная пьеса, наигрыш.

ность, что громадное большинство собранных напевов мажорны (минорных только одна шестая часть всей коллекции). Из так называемых средневековых ладов в них встречается, да и то изредка, один лишь миксолидийский (да еще лидийский — в посвисте на темир-комузе), а пентатонная или китайская гамма вообще нигде не встречается» (разрядка Затаевича. — *К. Д.*)<sup>1</sup>. Делая подобное заключение о ладовом строении киргизских мелодий, Затаевич естественно опирался только на материал своих записей, в то время единственных. Анализ современных сборников народных киргизских напевов показывает, что миксолидийский мажор встречается нередко, а довольно часто и является одним из наиболее характерных ладов киргизской музыки.

Правильно определяя ладо-интонационный строй киргизской народной музыки в целом, Затаевич не всегда учитывал отдельные ладовые штрихи, которые изредка встречаются в структуре некоторых песен. Так, например, он писал: «Все они (песни. — *К. Д.*) строго диатоничны и совершенно лишены каких-либо хроматических последовательностей<sup>2</sup>. Действительно хроматизм как принцип ладовой организации в киргизском мелосе отсутствует, однако в отдельных мелодиях происходит последовательная смена высоких и низких ступеней (III, VI, VII). Это вызывает ладовую переливчатость напева, которую Кастаньский называл, применительно к русской песне, «хроматизмом вразбивку, на расстоянии»<sup>3</sup>.

Большой вклад в изучение музыкальной культуры киргизского народа внес заслуженный деятель искусств Киргизской ССР, лауреат Государственной премии республики имени Т. Сатылганова В. С. Виноградов. В его капитальном труде «Киргизская народная музыка» (Фрунзе, 1958) дана полная жанровая классификация народного песенного творчества. На основе значительного по объему материала он установил следующие главные жанры: трудовые, обрядовые, лирические песни, акынское песнетворчество, эпос. В своих многочисленных исследованиях, посвященных киргизской музыке,

<sup>1</sup> Затаевич А. В. 250 киргизских инструментальных пьес и напевов. М., 1934, с. 14.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Кастаньский А. Особенности народно-русской музыкальной системы. М., 1961, с. 72.

он выявил характерные черты национального мелоса<sup>1</sup>. Вопросы ее теории и истории освещены им более широко и разносторонне, чем у других авторов. Так, он выделил следующие виды ладов киргизской музыки: миксолидийский, ионийский, эолийский, дорийский, переменный лад и другие. Подтверждая наблюдения А. В. Затаевича о преобладании мажорного лада, В. С. Виноградов тонко подмечает и значение нижней V ступени лада. Он также считает, что «вся киргизская музыка в целом имеет прочную и единую ладовую систему, построенную на принципе слитного или раздельного сочетания тетрахордов»<sup>2</sup>.

Изучая ритмическое строение киргизской мелодии, В. С. Виноградов установил, что ритмическая структура киргизской народной песни «не отличается сложностью и большим разнообразием. В ней нет синкопированных ритмов, замысловатых усугублений, которые, например, пронизывают узбекскую музыку. Соотношение длительностей звуков в песне и инструментальной пьесе всегда самое простое»<sup>3</sup>. Он правильно определил наиболее употребительные ритмы в музыке киргизов: равнодольные, пунктирные и триоли. Принимая в целом такую характеристику ритмического строя киргизской музыки, мы не можем все же согласиться с тем, что синкопы в киргизской песне совсем отсутствуют.

При сравнительной ритмической простоте, киргизская народная музыка имеет чрезвычайно сложную метрическую организацию. И мы вполне разделяем утверждение В. С. Виноградова о том, что «метрика киргизской музыки — камень преткновения для ее исследователя. Вывести какие-либо закономерности метрического членения очень трудно, а подчас и невозможно. Она настолько капризна и многообразна, что не дает возмож-

<sup>1</sup> См. его работы: Музыка советской Киргизии. М., 1939; Токтогул Сатылганов и киргизские акыны. М., 1952; Музыкальная культура Киргизской ССР. М., 1954; Киргизский народный речитатив. — В кн.: Вопросы музыковедения. М., 1955, т. 2. 100 киргизских песен и наигрышей, М., 1956; Киргизская народная музыка. — В кн.: Киргизские инструментальные пьесы и напевы. Сост. и ред. В. Виноградов. М., 1971; Киргизские народные музыканты и певцы. М., 1972.

<sup>2</sup> Виноградов В. Киргизская народная музыка. Фрунзе, 1958, с. 74.

<sup>3</sup> Виноградов В. Указ. соч., с. 74.

ности представить ее в виде типических схем»<sup>1</sup>. На основании этого В. С. Виноградов приходит к выводу, что «...для киргизской музыки и прежде всего для инструментальной никак не типично последование равнодольных тактов»<sup>2</sup>.

В. С. Виноградов дает классификацию киргизского речитатива. Глубоко изучив акынское песнетворчество и прежде всего эпос «Манас» не только в записях, но и в живом их исполнении, В. С. Виноградов установил четыре вида речитации и дал им следующие характеристики: первый вид он назвал немusикальной речитацией, представляющей собой ритмичную стихотворную речь, которая рецитируется на одном определенном звуке или же на звуках неопределенной высоты. Второй вид имеет все музыкальные признаки. Звуки этого речитатива ладо-интонационно ясны и иногда группируются в те или иные устойчивые метрические ячейки. Третий вид наиболее определенный в ладо-интонационном, метро-ритмическом и структурном отношениях. Музыкальные фразы в нем ясно расчленены и заканчиваются часто однотипной нисходящей каденцией. Четвертый вид — это плавная, мелодичная речь, «скандирование стиха с той или иной попевкой, то есть это уже музыкальный речитатив в полном смысле слова»<sup>3</sup>.

Очень сжатая характеристика киргизского народного мелоса содержится и в очерке «Музыкальная культура Киргизии» профессора В. М. Беляева, где он, в частности, касается особенностей мелодического рисунка народных напевов. «В основе киргизских песен, — писал Беляев, — лежит мелодия, имеющая ясно очерченную структуру с постепенным подъемом и уравнивающим этот подъем последующим постепенным спадом»<sup>4</sup>. Как следует из приведенного краткого обзора, литература о киргизском музыкальном фольклоре сравнительно невелика и в ней отсутствуют работы, посвященные музыкально-теоретическим проблемам национального стиля и языка киргизских песен. Классификация

песенных жанров и типов мелодии, общие характеристики и ценные частные наблюдения авторов опубликованных работ, касающиеся специфических черт метро-ритмической или ладовой организации напевов, представлены в этих работах в контексте исторического или музыкально-этнографического описания киргизского музыкального фольклора. Между тем богатейший музыкальный и фактологический материал, накопленный собирателями киргизского фольклора в течение многих десятилетий, настоятельно требует научной систематизации и теоретического осмысления.

В предлагаемой работе автор ставит перед собой скромную задачу рассмотрения важнейших компонентов музыкального языка киргизских песен. Главное место отводится анализу мелодической структуры напевов, поскольку вопросы мелодики вообще принадлежат к числу актуальнейших проблем музыкального творчества, а применительно к изучению однопольной песенной культуры киргизов имеют первостепенное теоретическое и практическое значение. Анализ интонационного строя киргизских мелодий важен для понимания музыкального языка, художественной формы звучащего искусства, для выяснения ареала распространения народных напевов и установления черт общности музыкальных культур разных народов.

Учитывая специфику киргизского народного музыкально-поэтического творчества, автор анализирует мелодическую структуру в ее взаимосвязях со структурой стиха. Соотношение мелодии и стиха, попевки и слова, звука и слога рассматриваются в работе как результат взаимообуславливающих элементов музыкальной и стихотворной речи.

Уделяя описанию каждого музыкального компонента песенной формы специальную главу, автор не упускает из виду и специфические формы их взаимодействия. В четырех главах книги автор исследует интонационную структуру напева (I глава), ладовые системы (II глава), взаимосвязь напева и стиха (III глава), формы (IV глава).

Работая над книгой автор опирался на исследования музыковедов и филологов, посвященные киргизской народной песне и поэтической речи, музыкально-поэтическому фольклору русского и казахского народов, а так-

<sup>1</sup> Виноградов В. Киргизская народная музыка, с. 79.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Виноградов В. Указ соч., с. 129.

<sup>4</sup> Беляев В. Очерки по истории музыки народов СССР: Музыкальная культура Киргизии. М., 1962, вып. 1, с. 15.



же на труды авторов, выдвигающих общие вопросы теории музыки.

Безусловно, в одной и, тем более первой, специальной работе не могут получить исчерпывающее решение все вопросы музыкальной структуры киргизского песенного фольклора, в ней сделана попытка перечислить и систематизировать основные музыкально-технологические средства народно-песенных форм.

В качестве материала исследования, кроме опубликованных сборников, содержащих около 500 песенных произведений, автор использовал и собственные записи (свыше 50), сделанные им в 1971 году во время фольклорной экспедиции по районам Киргизии, организованной Киргизским государственным институтом искусств имени Б. Бейшеналиевой. Песни записаны на магнитофонную ленту и расшифрованы автором.

Поскольку работа носит сугубо теоретический характер, автор считал возможным использовать ограниченное количество нотных примеров, в противном случае книга непомерно разрослась бы. Во избежание этого в тексте в скобках сделаны сокращенные ссылки на соответствующие нотные источники.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Условные обозначения сокращенных названий нотных источников приводятся в конце книги, см. с. 138.

## Глава I.

### ИНТОНАЦИОННАЯ СТРУКТУРА

Интонация как носитель художественного образа в музыке, в том числе и фольклорной, привлекала внимание многих исследователей. Проблема музыкальной интонации рассматривалась в самых разных аспектах: теоретическом, социально-историческом, философском и т. д. Академик Б. В. Асафьев, создавший фундаментальную теорию музыкальной интонации, дал двойное толкование понятию интонации — «интонация как процесс» и «интонация как кристалл», то есть элемент музыкальной структуры: интервал, звук, попевка, мелодический оборот и т. д. В данной главе, анализируя музыкальную структуру напева, мы используем термин «интонация» в этом втором значении.

### ТИПЫ МЕЛОДИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ

Прежде чем анализировать типы мелодического движения, характерные для традиционной киргизской песни, отметим, что сама система ее интонирования отличается большой гибкостью и эластичностью. Выразительное вокальное интонирование, как правило, не подчиняется какому-либо акустически точно измеренному музыкальному строю: таково общее свойство всякого певческого искусства, и киргизский народный мелос не является исключением из этого правила. Но, разумеется, исполнение киргизских народных песен имеет свои специфические приемы мелодического интонирования. Это относится в первую очередь к интонированию нейтральных терций, возникающих на I — III, IV — VI ступенях лада, которые по своему звучанию чаще всего тяготеют к большой

терции<sup>1</sup>. Часто народный певец интонирует один и тот же звук то чуть выше, то чуть ниже в зависимости от восходящего или нисходящего направления мелодической линии. Так, в нотной записи лирической песни «Ох-хой» (Восклицание) поставлены стрелки, указывающие на так называемую «микроальтерацию»<sup>2</sup>:

ОХ-ХОЙ  
(Восклицание)

VI-52

Звуки, отмеченные восходящей стрелкой, интонируются с тенденцией к повышению, и наоборот. Однако неустойчивое интонирование III и VI ступеней не меняет ладовой структуры этой мелодии<sup>3</sup>.

В репертуаре старых певцов-исполнителей из отдаленных сел республики встречаются народные песни, интонации которых никак не соответствуют темперированному музыкальному строю. Некоторые мелодии, например, мелодия обрядовой песни-причитания «Кошок» в исполнении старухи из Ошской области Дж. Суранчиевой, если попробовать сыграть ее на фортепиано, звучит далеко не так, как в оригинальном исполнении, и производит искаженное впечатление.

Принцип свободного интонирования и связанные с ним звуковысотные нюансы, указывающие на внутрен-

<sup>1</sup> Мажорный лад и связанные с ним интонации вообще являются характернейшим свойством музыкальной системы традиционной киргизской песни. Даже песни-плачи исполняются в ладах мажорного наклонения.

<sup>2</sup> Термин Э. Алексеева. См. его статью: О динамической природе лада. — Сов. музыка, 1969, № 11, с. 68.

<sup>3</sup> Вполне возможно, что музыкальная система, на которой базируется киргизская народная песня, содержит в себе большее количество звуков и интервалов, чем это может показаться на первый взгляд. Выявление и точное их измерение — задача специального акустического исследования.

нюю неустойчивость высотной зоны отдельных звуков, свидетельствуют о том, что музыкальная система традиционного киргизского мелоса основана не на темперированном строе. Вместе с тем, система эта строго диатонична.

В отличие от диатоники классической русской и европейской музыки в звукоряде киргизских народных песен нет хроматизмов мелодического порядка. Количество звуков в нем не превышает девяти: семь основных диатонических ступеней (если взять октавный звукоряд) и один-два звука, знаменующие собой ладовую переменность. Так, например, в мажорных напевах могут звучать две разновидности III ступени (мажорная и минорная), VII ступени (натуральная и миксолидийская); в минорных напевах — II ступени (эолийская и фригийская) и VI ступени (эолийская и дорийская).

В современной фольклорной практике на звуковую систему киргизского песенного мелоса огромное влияние оказывает профессиональная музыка. Так например, нейтральная терция, являющаяся традиционным интонационным элементом киргизского песнетворчества, исчезает по мере постепенной кристаллизации натуральных мажорных и минорных ладов и утверждения темперированной системы. Немаловажную роль в этом процессе играет и темперированный строй современного народного инструментария. Переход к темперированному строю наметился в основном в послеоктябрьский период. Поэтому обе системы — нетемперированная и темперированная — сосуществуют в современной песенной культуре, придавая ей стилистическое и колористическое своеобразие.

Одним из простейших и достаточно типичных видов мелодического движения в киргизской народной песне является речитация на одном звуке. Этот прием, возникающий эпизодически, является немаловажным средством интонационного развития, активизации и динамизации эмоционально-образного содержания песенного произведения.

В речитативных мелодиях, преимущественно в акынских распевах, повторение звука на одной высоте становится преобладающим средством мелодического интонирования. На речитативной попевке такого склада нередко исполняется несколько поэтических тирад.



САРЫНЖЫ  
(ИМЯ)

2 Речитативно  $\text{♩} = 106$  VI-33

Ар - па - ны баш - тап ор - гон -  
- до Ай - ы - лым ке - лип кон - дуэ - ле. Э - зум сал - ган кор - гон - го.

По сравнению с древними напевами в современных, более развитых распевных мелодиях, «процент» повторяющихся звуков уменьшается. Так, например, в напевах древнего обрядового жанра «Жарамазан» (песня, исполнявшаяся во время поста) один звук повторяется до восьми-девяти раз, тогда как в мелодиях современных композиторов-мелодистов один звук повторяется не более трех-четырёх раз (см. VI—7).

Наряду с речитативной на одном звуке в киргизском песенном мелосе важное интонационное значение имеет ритмическое растягивание звуков, длительные остановки на отдельных звуках напева. В традиционных речитативах этот прием в основном используется в конце мелодии. Сначала текст интонируется скороговоркой на мелких ритмических длительностях, а последний звук обычно затягивается. Это характерно, например, для обрядовой мелодии «Кошок» или старинной трудовой песни «Бекбекей» (ночная песня женщин-караульщиц стада овец, З — 170):

КОШОК  
(Причитание по умершему)

3 Эпично  $\text{♩} = 120$  VI-1

Кыш - так - тыэ - ле бир - ге (о)

Остановка на последнем звуке в «Кошоке», на наш взгляд, отчасти объясняется тем, что исполнители, выступая в основном без подготовки, экспромтом специально затягивали конец каждого проведения напева, чтобы успеть придумать новый текст для продолжения. Однако здесь несомненно сказываются и требования речевого синтаксиса (завершение относительно законченной фразы), и необходимость пополнить запас воздуха в легких в момент цезуры.

В распевных мелодиях ритмическое растягивание звуков чаще всего встречается в середине мелодических построений и, как привило, на каком-нибудь вставном слого:

КУЙГЕН

VI-56

Ө - зүч - үз - дей ку - луң көз - ду (о) сүй - ө - мүн,

Протяженность этих звуков может быть различной в зависимости от настроения исполнителя. Таким образом, растягивание звука, помимо своей функции членения мелодии в соответствии с членением на поэтические строки, становится характерной интонационной особенностью напева, имеющей художественное значение. Подобные затягивания звуков несомненно влияли на развитие распевного пласта киргизской мелодии<sup>1</sup>.

Повторение звука и его растягивание — простейшие приемы интонирования. К более сложным относятся плавные (поступенные) или скачкообразные (с пропуском ступеней) виды мелодического движения.

Диапазон поступенного движения вверх в киргизской народной песне не превышает сексту (см. VI—78, 10-й, 11-й т.). В тех случаях, когда подобное мелодическое движение дополняется восходящим терцовым ходом, диапазон напева расширяется до октавы:

ПАРТИЯ САГА БРАХМАТ

М-6

5 Медленно  $\text{♩} = 84$

Кыш - так - тыэ - ле бир - ге (о)

Нисходящее же поступенное движение может охватывать диапазон септумы (3—151, 3—5-й т.), а в иных случаях и октавы (см. пример 55, 2—3-й т.).

Прямое поступенное восходящее и нисходящее движение на широких диапазонах, как видно из примеров, для киргизской народной мелодии мало характерно. Поступенное движение вообще лишь один из частных случаев интонирования киргизского народного напева. Более

<sup>1</sup> Об этом более подробно см.: Виноградов В. Киргизская народная музыка. Фрунзе, 1958.

полно национальная специфика интонационного строя проявляется в волнообразном движении мелодической линии, сочетающем восходящее и нисходящее движения.

В киргизском песенном мелосе применяются все виды скачков на чистые интервалы, однако в редких случаях встречаются скачки и на увеличенные, чаще всего на увеличенную кварту как в скрытом виде, так и непосредственно. Примером этого может служить один из вариантов «Бекбекей», где увеличенная кварта приходится на цезуру перед заключительным восклицанием (см. З—170).

Наибольшее распространение имеют скачки на чистую кварту. Среди них восходящий квартовый скачок от V ступени к тонике является традиционным интонационным оборотом. Восходящий квартовый скачок встречается чаще, чем нисходящий и как правило в начале мелодии.

Квинтовый скачок (как правило, нисходящий скачок от V к I) менее распространен, чем квартовый, но также является типичным интонационным элементом мелодического движения. Что же касается октавного скачка, то он не характерен для мелоса старинной киргизской песни и изредка встречается в современной песне под влиянием профессиональной музыки.

В киргизской мелодике имеются двойные скачки в одном направлении на одинаковые или разные интервалы: кварта-терция, кварта-кварту, кварта-квинта, квинта-кварту и т. д. Следует упомянуть и о наличии так называемого «скачка-замены»<sup>1</sup>, когда, к примеру, восходящий квартовый скачок сменяется нисходящим квинтовым скачком.

ТРАКТОРЧУНУН ЫРЫ М-7 народная

6 [А] Эпкинду, ткан. Воодушевленно  $\text{♩} = 172$

Ты - рак - то - рум (о - ой)

куч - ко кел, дың - ды бу - зуп ти - ле бер.

<sup>1</sup> Термин О. Бочкаревой. См. ее работу: К вопросу о мелодике узбекской инструментальной музыки. — В кн.: Музыказнание. Алмата, 1968, Вып. 1, с. 15—30.

Поскольку киргизской народной песне свойственно плавное мелодическое движение, встречающиеся в ней скачки звучат рельефно и зачастую служат границами построений. Характерно, что интонируются мелодические скачки в традиционной киргизской песне, как правило, хоренчески — с сильного времени на слабое, что придает им своеобразную мягкость и напевность (см. начало примера 56).

Нисходящие секстовые скачки обычно идут от III ступени к V (см. пример 67 и З—236, 2-й т.), очень редко от I к III, а восходящие — от I к VI (см. К. О. с. 101, начало).

Редко, но все же встречаются скачки на малую септиму и чистую октаву. При этом как скрытый, так и открытый скачок на септиму обычно направлен вверх (см. VI—52, 6—8-й т.). Открытый нисходящий скачок на септиму чаще всего появляется в заключениях фраз. За ним следует восходящий скачок к тонике, образующий «скачок-замену»:

7 СЕКЕТБАЙ VI-59

Как видно из примеров, восходящий скачок на септиму интонируется на I—VII ступенях, а нисходящий — на IV—V (нижней) ступенях.

Опевание звука в киргизских мелодиях явление не частое (в зачине). Перечислим некоторые виды опевания: опевание I ступени (VI—39); опевание III ступени (З—134); опевание V ступени, которое иногда происходит в кадансовом разделе песни, перед заключительным квинтовым скачком вниз от V ступени к I:

8 КУЙГӨН З-139

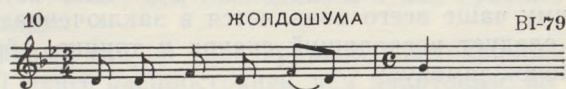
Другой прием мелодического движения в киргизском напеве связан с интонационной особенностью мелодической линии, объединяющей два разных устоя, находящихся друг от друга на расстоянии терции, кварты,

квинты и т. д. Такая мелодическая линия соединения мотивов может быть поступенной, или группеттообразной (см. пример 18, 1-й т.; VI—46, 1-й т.).

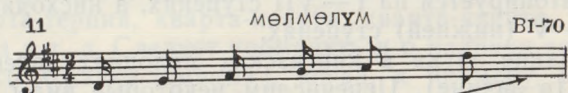
Более сложным интонационным элементом является мелодический «замах»<sup>1</sup>, который образуется в результате сочетания поступенного движения мелодии и противонаправленного скачка, или наоборот:



«Замах» в мелодическом рисунке напева появляется и в том случае, когда перед скачком происходит как бы раскачивание звуков:



К разновидностям «замаха» можно также отнести мелодическое движение, начинающееся скачком и переходящее затем в поступенное или, наоборот поступенное движение мелодии, завершающееся скачком. В обоих случаях скачки бывают чаще всего на кварту:



На рассмотренных выше приемах мелодического движения, в их различных сочетаниях и вариантах основывается интонационная структура киргизской народной песни. Рассмотрим в качестве примера песню «Жылкычынын ыры» (см. пример 56). Первый интервал в зачине представляет собой традиционную квартовую интонацию от нижнего квинтового тона к тонике —  $V_n$  —  $T^2$ . Звуки

<sup>1</sup> Термин «замах» заимствован из работы И. Елатова «Мелодические основы белорусской народной музыки (Минск, 1970).

<sup>2</sup> Здесь и далее термином нижняя квинта или нижняя V ступень ( $V_n$ ) мы будем называть звуки V ступени, расположенные квартой ниже основного тона тонике.

образуют соединительную интонацию между двумя опорными тонами (I—III ступени), далее опевание терцового тона, которое в то же время представляет собой вышерассмотренный прием мелодического раскачивания перед восходящим скачком к ритмически протяжным звукам  $b$  —  $c$ . Затем следует нисходящий квартовый скачок от  $c$  к  $g$  с малосекундовым «откатом» к  $a$ , после которого звуками  $as$  и  $f$  вновь опевается III ступень.

Приведенный пример показывает, как из чередования и взаимосочетания различных интонационных элементов, образуется мелодическая волна, представляющая собой более или менее законченную музыкальную мысль, то есть самостоятельное построение (в данном случае предложение).

В напевах раннего происхождения<sup>1</sup> приемы мелодической фигурации проявляются довольно отчетливо. Наиболее узкообъемные напевы, например терцовые, часто строятся на каком-либо одном из этих приемов. В песнях же позднего происхождения<sup>2</sup>, созданных народными композиторами-мелодистами, появляются иные приемы интонирования, мелодический рисунок преобразуется, усложняется.

Выразительность мельчайших интонационных элементов, образующих напев, связана не только с мелодической фигурацией, но и в значительной степени с ладовым соподчинением звуков внутри каждой интонационной ячейки. Киргизская народная песня обладает ладовой определенностью. Звуки ее более или менее ясно дифференцируются на устои и неустои, взаимодействие, взаимосопряженность которых во многом определяет динамическую природу интонации.

Киргизские мелодии имеют один, два или три опорных тона. Из них один всегда главный, другие же, обладая определенной самостоятельностью, подчиняются тонике. Побочными устоями являются III, IV, V ступени. Однако V нижняя ступень — своеобразная ладоинтонационная опора мелодии, — нарушая тонческий принцип I ступени как главного устоя зачастую завершает произведение. Это явление, на наш взгляд, обусловлено преобладанием нисходящего движения в мелодике киргизских

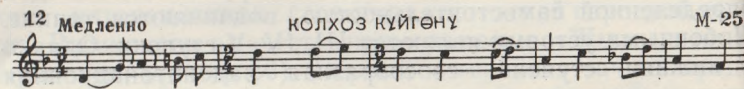
<sup>1</sup> Так условно мы называем песни дореволюционной эпохи.

<sup>2</sup> Так условно мы называем песни советского времени.

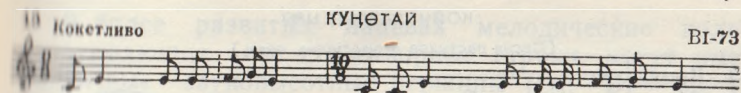
песен (как и в песенной мелодике некоторых других народов). Именно нисходящее движение мелодии приводит к частой опоре на нижнюю V ступень, которая утрачивает свою неустойчивую функцию и нередко становится основным тоном мелодии.

В напевах раннего происхождения такая смена устоев не достаточно рельефна. Мелодическая линия строится преимущественно на опевании и соединении опорных тонов. В песнях более позднего происхождения, особенно в широкораспевных, внутренние тяготения неустойчивых ступеней к устойчивым выявляются более отчетливо, причем движение к главному устою может осуществляться через промежуточные звуки, полуустои. Последнее обстоятельство способствует интонационному обогащению напева, динамизации мелодии (см. пример 18, последние 2 такта).

Выразительные возможности интонаций расширяются в результате варьирования неустойчивых ступеней. Такое варьирование связано с ладовой переменностью (при сохранении главного устоя на той же высоте). Полутоновое смещение ступеней вверх и вниз вносит в мелодию, с одной стороны, дополнительные тяготения, с другой — увеличивает звуковой состав напева, стимулирует его интонационное обновление. Так, замена VII ионийской ступени миксолидийской дает новый штрих в интонационном развитии мелодии (см. пример 12). Повышение звука на полтона при восходящем движении мелодии дает ощущение смены ладотональной настройки, однако в последующем нисходящем движении восстанавливается звук *b*, который возвращает напев в его основную тональность:



Интонационное обогащение напева нередко связано с метроритмическим варьированием одних и тех же попевок при сохранении в каждой из них одинаковых канкансовых оборотов:



## ОСОБЕННОСТИ МЕЛОДИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ

Рассмотренные типы мелодического движения показали, что для традиционных киргизских напевов характерно волнообразное разворачивание интонаций. Анализируя мелодическое строение киргизских песен, В. С. Виноградов писал: «Характер мелодического движения, в основном, плавный, постепенный и часто волнообразный. Простейшей формы мелодия, состоящая из одной фразы, например, попевка из эпоса, «Кошок», «Шырылдан», или предложение, построенное по схеме вопрос-ответ типа «Селкинчек», обычно имеют звуковысотную кульминацию, к которой устремляется движение; достигнув ее, оно возвращается вспять. Этот же принцип формообразования лежит в основе и более развернутых песенных мелодий, больших инструментальных пьес»<sup>1</sup>.

Простейший, изначальный вид мелодической волны — интонирование двух поочередно повторяющихся звуков на расстоянии секунды, терции, квинты. Более сложные виды мелодических волн охватывают большее число звуков в различных диапазонах (от секунды до интервалов, превышающих октаву).

Протяженность мелодических волн тесно связана со структурой поэтического текста. В старинных песнях с неравносложным строением поэтических строк мелодические волны также не равны между собой. Так, например, в первой и третьей восьмислоговых строках лирической песни «Койчулардын ыры» возникают мелодические волны из девяти звуков протяженностью в четыре такта, а увеличение количества слогов во второй и четвертой строках влечет за собой расширение мелодических волн до пяти тактов:

<sup>1</sup> Виноградов В. Киргизская народная музыка, с. 72—73.

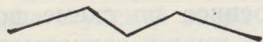
КОЙЧУЛАРДЫН ЫРЫ

(Песня пастухов, стерегущих овец)

14 Плавню ♩ = 60

VI-49

Схематически интонационное развертывание напева выглядит приблизительно так:



Иногда мелодические волны, охватывающие одну или две стихотворных строки образуют вопросо-ответную структуру, которую графически можно изобразить в виде дуги:

СЕЛКИНЧЕК

15 Легко ♩ = 140

VI-44

Нередки случаи расчленения мелодической волны на более мелкие, в результате чего мелодическая линия становится зигзагообразной:

ЧУЙДУН ОБОНУ

16 Плавню ♩ = 70

VI-67

В более развитых напевах мелодические волны, охватывающие две стихотворные строки, могут иметь различные звуковысотные вершины (см. VI—82, I—4-й т.).

В одних напевах возникновение мелодической волны связано с прямолинейным восходяще-нисходящим движением, подчеркивающим активность, целеустремленность мелодического развития. Динамика таких напевов обусловлена стремительным движением мелодии к звуковой вершине. В напевах спокойного характера мелодическая волна более уравновешена, ее рисунок извилист, динамические нарастания и спады распределяются в напеве равномерно. Звуковая вершина в них, как правило, не выявлена.

Звуковысотный контур напева в значительной мере определяется характером и положением мелодической кульминации. Звуковысотная вершина в киргизских песнях нередко оказывается в начале напева, образуя его вершину-источник. Иногда ей предшествует один или несколько звуков, — своего рода мелодический «замах» к кульминации (см. М—21). Кульминация такого типа возникает и в начале нового музыкально-поэтического построения песни. Обычно это характерно для песен сложной, развитой мелодической структуры в основном позднего происхождения.

Рассмотрим этот тип кульминаций в песнях разных жанров: «Сакчынын ыры» и «Ай нуру»:

САКЧЫНЫН ЫРЫ  
(Песня пограничника)

17 Как марш ♩ = 104

VI-78

АЙ НУРУ  
(Лунный свет)

18 Умеренно. Мягко  $\text{♩} = 65$

VI-83

Первая песня, маршеобразная, отличается ясной очерченностью мелодического контура линий, четкостью и равномерностью метроритмического рисунка, равносложностью и периодичностью строения поэтического текста. Отсюда и форма песни приближается к квадратной (куплет из четырех мелодико-поэтических строк с кульминацией, падающей на начало третьей строки). Высшая точка мелодического движения (кульминационный пик напева) — звук *d* звучит однократно, после чего мелодия меняет направление и начинается ее постепенное, но достаточно прямолинейное нисхождение к основному тону тонике. Таким образом, в данном примере вершина-источник третьей мелодической фразы напева совпадает с общей кульминацией песни. Во второй песне лирического жанра мелодическая кульминация падает на начало четвертой метрически и структурно расширенной фразы (см. пример 18, т. 8). Ее функция в мелодической структуре напева по сравнению с предыдущим примером выявлена более отчетливо. Кульминационный пик напева — звук *d* — ритмически укрупнен (половина с точкой), интонационно подчеркнут верхним вспомогательным звуком *es* — ладово-характерной II низкой ступенью. Кульминация возникает на распеве слова «кыз» и длится целый такт. Последующий мелодический спад не столь прямолинейен как в песне «Сакчынын ыры»: рисунок напева более гибкий, извилистый. Все это обусловлено общими кантиленными свойствами лирической мелодии «Ай нуру», несимметричностью

строения напева (структура песни: 3+2+2+5) и поэтического текста, включающего дополнительные вставные элементы<sup>1</sup>, разнообразием и свободой метроритмической организации напева.

Более развернутую кульминацию, возникающую на распевном слове мы встречаем в песне А. Темирова «Сагынам» (см. VI—82). Она также метроритмически подчеркнута и состоит уже из двух тактов, после которых происходит волнообразный спад мелодии к тонике.

Подобного рода кульминация-распев, возникающая на различных дополнительных вставных гласных или междометиях, с ритмической остановкой на сильной доле метра, — явление чрезвычайно распространенное в киргизской традиционной песне. В песнях, с кульминациями-распевами на припевных словах-вставках (см. пример 67, т. 6—7) восходящее движение мелодической волны более продолжительно, нежели нисходящее, и напев, достигнув звуковысотной вершины, быстро «скатывается» к своему устью.

## ЗАЧИНЫ И КАДЕНЦИИ

Наиболее устойчивыми и типовыми элементами мелодической структуры песни являются ее зачины и каденции. Особенно стабилен мелодический рисунок каденций. Общие волновые свойства мелодического движения напева определили характерную мелодическую направленность зачинов и каденций, у первых — снизу вверх, у вторых — сверху вниз. Исключением для зачина является вершина-источник, а для каденции — восходящий квартовый скачок от нижней V ступени к тонике. Чаще всего начальным звуком зачина становится основной тон тоники, реже — нижняя или верхняя квинта, и совсем редко — другие ступени лада.

В узкообъемных напевах, особенно раннего происхождения, зачин включает в себя весь звукоряд. Таким образом ладовое строение всей мелодии определяется в начальных интонациях. В развитых напевах зачины представляют собой лишь одну из зон лада: верхнюю (см. пример 58) или нижнюю (см. пример 63).

<sup>1</sup> Дополнительные вставные элементы — это слоги, слова, междометия, которые входят в состав народного стиха, но не обладают самостоятельным смысловым значением.



Довольно часто в начале напевов звучит ионийский трихорд, образуя исходную интонационную ячейку всего произведения. Такое начало является достаточно типичным (см. 3—227). Очень часто встречается и восходящая «асимметричная составная попевка»<sup>1</sup> с терцией наверху, но иногда и с терцией снизу:

ЭСТЕ СЕКЕТ  
(Вспомни, дорогая)

9а Бодро, с подъемом  $\text{♩} = 110$  Д-5 народная

Эс - те се - кет, эс - те се - кет, ка - ра  
кез, Э - сиц - де - би биз ант - таш - кан  
ал - тын сез.

196 ЛЕЙЛИКАН В1-72

Для мелодического строения зачинов очень характерны очертания тонического квартсекстаккорда, с восходящей квартой от нижней V ступени к тонике (см. В1—48) и мелодически заполненной терцией (см. В1—32).

Движение мелодии в зачинах обычно сочетает поступенное и скачкообразное, отчего образуется волнообразная линия (см. В1—49). Встречается и вопросо-ответное строение зачинов, причем ответная фраза порой становится ритмически варьированным зеркальным отражением вопросной (см. пример 98).

Для зачина в виде вершины-источника типично опевание звуковысотной вершины с последующим нисходящим волнообразным движением мелодии. Функцию зачинов выполняют и вступительные возгласы, состоящие

<sup>1</sup> Термин И. И. Дубовского. См. его работу: К вопросу о мелосе казахской народной песни. — В кн.: Народная музыка в Казахстане. Алма-Ата, 1967, с. 143.

из одного или нескольких звуков. В обоих случаях они исполняются на гласных (см. 3—134, М—1):

КУЙГЕН

20 Скоро  $\text{♩} = 144$  3-134

Подобные зачины не характеризуют ладового строения всего напева, которое определяется чаще всего в кадансовых разделах. «Каданс — самая мускулистая сфера интонаций, — писал Б. В. Асафьев. — Конструктивный костяк, лежащий в основе совершенного каданса — наиболее устойчивая область звукоопределений-устоев, подверженная очень медленным изменениям с той эпохи, как они откристаллизовались в виде тонального синтеза»<sup>1</sup>. Это определение каданса, сделанное Асафьевым на основе анализа музыки преимущественно гомофонно-гармонического и полифонического склада годится и для характеристики каденции как важнейшего конструктивного элемента в интонационной структуре народно-песенного мелоса, в том числе и киргизского.

В каденциях преобладает завершение мелодии на основном тоне тоники, но нередко и на нижней V ступени. Окончание напевов может быть иногда и неустойчивым, чаще всего на II ступени и изредка на VII ступени:

АРМАН

21 Умеренно  $\text{♩} = 92$  3-150

Шире

<sup>1</sup> Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963, с. 94.

Нисходящий секстовый скачок (от V к VII ступени лада) в конце приведенной песенной мелодии возникает внезапно и создает впечатление намечаемого перехода в другой лад.

Ярким примером неустойчивого окончания может служить и мелодия песни «Бекбекей» (З—170). Изложенная по началу в миксолидийском соль, она в результате неожиданного появления после цезуры припевного дополнения (скачок на увеличенную кварту от тоники и далее на сексту вверх) заканчивается на звуке *gis*, отчего первоначальная ладо-тональная настройка нарушается.

Заметим, что такие ладовые нарушения, ставшие ныне анахронизмом, были обычными в трудовых песнях, в восклицаниях женщин-пастухов, охранявших в ночную пору стада овец от хищников. Вообще использование различных ступеней лада в качестве завершающих мелодию характерно для песен старинного происхождения и свидетельствует о нечетко выявленной структуре лада.

Некоторые попевки в песенных каденциях имеют скрытое тоническое трезвучие и его квартсекстаккорд. Из них наиболее типичными являются явные «аккордовые очертания» (выражение И. И. Дубовского). Изредка встречаются очертания скрытых тонического и доминантового септаккордов:



Иногда каденции представляют собой опевание тоники, чаще всего в последовании II—VII—I (см. пример 35), реже — VII—II—I (см. З—247).

Одной из характерных трихордовых попевок, используемых в каденциях, является нисходящий плагальный трихорд IV—II—I (см. пример 48) и его вариант II—IV—I (см. пример 98). В отдельных случаях функцию каданса выполняет фригийский трихорд (см. пример 37), а иногда и ионийский:



«Ассиметричная составная попевка» в кадансовых разделах звучит почти всегда в нисходящем движении с терцией наверху:



Между зачином и каденцией существует тесная логическая связь, в силу которой их можно рассматривать как единую, хотя и рассредоточенную мелодическую структуру. Полное интонационное тождество зачинов и каденций в киргизских напевах встречается редко (см. М—1). Чаще всего каденция представляет собой ритмический вариант зачина (см. VI—31). Бывают каденции, построенные на мелодическом движении противоположном направлению мелодии в зачине. Так образуется в крайних разделах песенной структуры своеобразная интонационная симметрия:



Довольно часто, преимущественно в песнях раннего происхождения, находим кадансы, завершающие напев на новом ладовом устое, как правило, расположенном одной или несколькими ступенями ниже исходного, что сообщает напеву признаки ладо-тональной переменности (З—171).

Рассмотренные виды зачинов и каденций и их соотношений не исчерпывают всех форм взаимодействия различных структурных элементов киргизских народных мелодий, но выявляют наиболее характерные из них.

## ЭЛЕМЕНТЫ РАСПЕВНОСТИ

Важным вопросом при анализе интонационной структуры киргизской народной песни является установление степени ее распевности, протяженности мелодии. Как известно, разные виды мелодического распева



нашли широкое распространение во многих песенных культурах (в казахской, русской, белорусской, украинской протяжных песнях, азербайджанских мугамах, узбекских макомах и других).

Широкий распев несомненно характеризует киргизские песни позднего происхождения. Почти во всех песнях старинных жанров (эпических, обрядовых, трудовых и других) мелодия строится на скандировании стиха, и каждый ее звук соответствует одному слогу. Правда, начальные звуки в такого рода мелодических речитациях нередко ритмически затягиваются исполнителем и выполняют функцию своеобразного «вступительного запева». Обычно они совпадают с вступительными возгласами, предваряющими основной текст. Подобные затягивания первых звуков в речитативных мелодиях утвердились как типичный прием традиционного киргизского пения.

Вступительные возгласы, широко используемые в певческой практике акынов и сказителей эпоса, делятся на два вида. Первый вид включает возгласы, исполняющиеся на восклицаниях эй, ой, ах и т. д., которые отделены от напева цезурой (З — 134). Второй вид составляют возгласы, связанные с затягиванием первого слога основного текста напева, которые таким образом непосредственно входят в структуру мелодии<sup>1</sup>.

Подобные средства интонационной выразительности обусловлены исполнительской традицией народного эпоса и акынского песнетворчества. Они имеют определенную художественно-коммуникативную функцию. Сказители и акыны таким способом привлекали к себе внимание слушателей, как бы подготавливая их к предстоящему рассказу.

Разновидностью простейших мелодических распевов являются специфические орнаментально-мелизматические формы (форшлагги и простые морденты), встречающиеся иногда в киргизских песнях. Форшлагги, идущие снизу вверх, обычно делают скачок на терцию, а сверху

<sup>1</sup> Аналогичное явление наблюдается и в песенном фольклоре казахского народа. См.: Ерзакович Б. Г. Песенная культура казахского народа. Алма-Ата, 1966; Тлеубаева А. Е. Вставные элементы и дополняющие припевы в казахских народных песнях. — В кн.: Музыковедение. Алма-Ата, 1967, вып. 3.

вниз — на секунду. Типичны также распевы, состоящие из двух и трех звуков.

Распев из двух звуков на расстоянии чистой кварты с хоренческой метрикой является одним из наиболее распространенных интонационных элементов киргизской песенности и чаще всего звучит в зачинах мелодии на первый слог текста (В1 — 52).

Эти простые виды мелодического распева в огромной степени влияют на интонационную выразительность напевов.

Так, в песне «Жаш чабан» (см. пример 26) распев приходится в основном на последнюю метрическую долю такта, придавая ей певучий, протяжный характер. Интонационный строй напева, за исключением цезурных моментов, определяется плавным, чаще всего поступенным характером мелодического движения. Равномерность метrorитмического строения, отсутствие «метрических диссонансов» (синкоп) также способствует текучести мелодии. Однако если убрать распевные звуки, то получится полуречитативный напев, в котором ограниченное число звуков и ритмическое однообразие придадут мелодии характер неэмоционального скандирования<sup>1</sup>:

ЖАШ ЧАБАН  
(молодой чабан)

26 Темпууурук. Уверенно Ш-15

А тың ды у гуп шат та  
\_ нам, сый мык та нам  
Шат та нам. Са ла мат  
э сен жу ре бер (з) Са да  
\_ га жа ным жаш ча бан.

<sup>1</sup> Этот вариант напева отмечен мелкими нотами.

К сложным мелодическим распевам относятся распевы, влияющие на структуру напевов и заметно расширяющие их форму. В отличие от простых распевов, сложный распев охватывает большее количество звуков, образующих волнообразную мелодическую линию.

Сложные мелодические распевы получили широкое распространение в традиционных песнях позднего происхождения. В творчестве киргизских народных композиторов-мелодистов они связаны с разнообразными приемами вокализации, которые явились результатом длительного творческого развития распевного стиля киргизской народной исполнительской традиции. Приемы вокализации, распевания текста обычно используются певцами на дополнительных гласных и восклицаниях а, о, э, ой, эй и т. д., вводимых ими в поэтический текст. Эти дополнительные слоги необходимы исполнителям-творцам для того, чтобы преодолеть равномерную периодичность стихового метра, который сковывает их творческую инициативу, не дает простора более полному выражению эмоций.

Показательна в этом смысле песня певца-композитора Б. Эгинчиева «Айнагуль» на слова О. Асанова (Э-13). Стих этой песни имеет восьмислоговую периодичную четырехстрочную структуру. После введения композитором дополнительных слогов текст принял такую структуру:

Коз-де-рун кау-хар жан-ган-дай, (эй!) 9
Ко-нул-ду- (га-на) тар-тып ал-ган-дай, (эй!) 11
Жан-тык-тын- жы-пар (эй!) гу-лу-сун, (эй!) 10
(Ай-на-гуль) жыт-та-са (эй!) ку-мар (эй!) кан-ган-дай, (эй) 14

Этот пример — наглядное свидетельство определяющего значения мелодии в процессе создания песенной формы. С помощью подобных дополнительных вставных элементов, нарушающих квадратность музыкальной формы, народные композиторы создают широко распевные мелодии, придающие песням протяжный, певучий характер.

В киргизских песнях имеются мелодические распевы самого различного диапазона (см., например, М—10, 17—20-й т.; Э—5-й, 10—11-й т.; Э—8, 19—22-й т.; Э—28, 9—11-й т.; В1—71, 4—5-й т.).

Структурные функции распевов весьма разнообразны. Они могут возникать на грани двух полустихий (Э—5, 10—11-й т.), в конце предложения в затяжных

полукадансах (Э—7, 11—12-й т.), в заключении напева (В1—50).

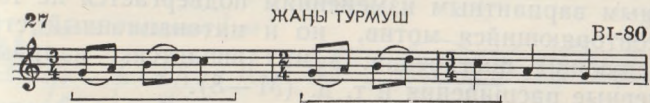
Таким образом, в распевах киргизских песен применяются все вышерассмотренные средства мелодического интонирования: протянутые звуки, различные виды «замаха», скачки, поступенное или волнообразное движение мелодии, приемы секвенцирования и т. д. Широкие распевы, используемые мастерами-певцами, создают особый, присущий киргизскому мелосу колорит, который во многом определяет его специфику и национальное своеобразие.

Широкая вокализация народных напевов является большим вкладом народных певцов-композиторов в развитие и обогащение интонационного строя и образного содержания традиционной киргизской песенной лирики советского времени.

#### ПРИЕМЫ МЕЛОДИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ

Сопоставляя в пределах одной мелодии отдельные интонации, попевки, фразы, нетрудно обнаружить в них черты тождества, подобия (вариантность) и различия (контрастность, производность).

Соединение интонационных элементов по принципу тождества предполагает их полное композиционное соответствие (одинаковость) с точки зрения лада, метра, ритма, мелодического рисунка и т. д. Такой прием мелодического развития проявляется как в непосредственном повторении так и в повторении на расстоянии, минуя промежуточный материал (В1—71, 3-й, 6-й, 8-й т.).



В противоположность принципу тождества, принцип контрастности предполагает такой тип мелодического развития, которое включает новый интонационный материал. Между двумя построениями могут образоваться узкие и широкие контрасты. При этом контрастный тип развития в одних случаях проявляется на уровне сопоставления различных интонаций и видов мело-

дического движения, например, в сопоставлении постепенности и скачка, трихордного или аккордового строения попевок (VI—31, 8—10-й т.):

28 КҮЛҮЙПА КҮЛЖАР (имена) VI-31

Сом (а) дар - тым (ой) ким гө-төт (а-и)

В этом примере нисходящее постепенное движение мелодии (8-й т.) сменяется восходящим движением, принимающим очертания тонического трезвучия; далее постепенная последовательность звуков *b—a—g* переходит в скачок *g—с*. Имеется и ритмический контраст: восьмая, целая, четверть, шестнадцатая, половинная.

В других случаях контрастный принцип развития проявляется на уровне сопоставления мелодических структур: мотивов, фраз, предложений, периодов, основанных на различных мелодико-интонационных средствах. Очень распространена в киргизском песенном мелосе структура, объединяющая два интонационно-различных мотива (*ab*). Особенно ярко такой контраст воспринимается при сопоставлении мелодических построений, разделенных цезурой и нередко отличающихся друг от друга ладовой окраской и регистром.

К промежуточному типу интонационного развития, можно отнести развитие по принципу подобия. Этот тип развития включает в себя два вида вариантности — простой и усложненный. В первом случае при повторении происходит незначительное изменение интонационной ячейки на один-два звука (*M—16*); во втором — значительным вариантным изменениям подвергается не только повторяющийся мотив, но и интонационный строй последующих построений: в них вводятся, например, припевные расширения и т. д. (*M—8*).

Развитие мелодии по принципу подобия предполагает самые различные приемы варьирования. Это могут быть ритмические отклонения, введение дополнительных звуков или их сокращение, противодвижение, обращение, уменьшение, перемещение мотивов и т. д.

Перемещение мотивов бывает двух видов, когда звенья секвенции следуют друг за другом непосредственно и когда они разделены между собой промежуточ-

ным построением. В напевах раннего происхождения строго секвентное перемещение не встречается. Большое распространение имеет перемещение мотива на расстоянии: на секунду (см. пример 24, 3—4-й т.), терцию и кварту:

29а Широко  $\text{♩} = 76$  ЭСКИ СЕКЕТБАЙ 3-245

29б АКИШИМ Э-11

Более типичны перемещения мотивов нисходящего направления, но изредка встречаются и перемещения восходящих мотивов:

30 ТОЛКУН Ш-22

Особой разновидностью вариантного развития, допускающего свободу интонационного преобразования мотива, можно считать развитие по принципу производного мотива. Вариантное развитие такого рода в большей мере опирается на приемы метроритмического преобразования мотива: метрическое смещение, ритмическое уменьшение и увеличение. Примером производного развития может служить мелодия песни «Кошок»:

31 Широко и величаво  $\text{♩} = 92$  КОШОК 3-142

В ней два небольших предложения. Второе предложение начинается с ритмически-варьированной интонации первого. Далее сохраняется приблизительно то же последование звуков, но ритмическая организация их другая. Например звук *fis*, который в первом предложении

был метрически опорным, во втором предложении метрически смещен на слабую долю и ритмически укорочен. Звуки *h—a*, расположенные в первом предложении на слабой доле, во втором — оказываются на сильной и относительно сильной долях и ритмически укрупнены (половинные вместо восьмых).

Другой пример производного развития — мелодия двухчастной песни «Гүлгүн жаш» — «Смейся молодость»:

-ГҮЛГҮН ЖАШ  
(смейся, молодость)

32 **A** Жай, соз лмал . Медленно, певуче Э-24

Таң - да - гы га - на бир чол - пон эй  
өң - де - нүп жар - кыл - дап  
сүй - күм кү - лү - шүң жыр - гат - кан бо - зой  
эй эй эй  
ой чир - кин жаш - тык - тын эл - тын гү - лү -  
- сүң эй  
А - кы - лың ту - нук бу - лак -  
- тай ар - кар көз күй - гөн чы - рак - тай ка - йык - та бир - ге  
эй эй

а Ба - рат - сак ай чир - кин  
кал - бас - тыр ар - ман тыр - мак - тай  
комуз К  
эй

Первое предложение — имитационно-тематическое зерно всего напева, — содержит в себе два контрастных интонационных элемента: пентахордную попевку, изложенную в равномерном ритме восьмых и ритмически контрастный ей мелодический распев на возгласе «эй!» Второе предложение (6—7-й т.) представляет собой вариацию начальной пентахордной попевки. Третье предложение (8—11-й т.) начинается той же попевкой, переходящей в мелодически развернутый распев, который является более протяженным производным вариантом первого распева. В данном случае распев строится на нисходящих секвенциях и расширяется за счет варьирования начальной попевки, диапазон которой увеличивается до гексахорда (11—12-й т.). Четвертое предложение (13—16-й т.) — снова вариант начальной попевки.

Во второй части напева (20-й т.) использована интонация из четвертого предложения (*g—a—h*), которая звучит четыре раза, последнее 7-е и 8-е предложения вариантно повторяют 3-е и 4-е предложения.

На тождестве и подобии мелодических оборотов основана моноинтонационность развития киргизских песен, преимущественно старинных. Примером простейшего проявления моноинтонационности (и одновременно моноритма) может служить мелодия песни «Айдаралынын койрон ыры», состоящая из повторяющихся фраз  $A+A$  (см. пример 34). По мнению В. С. Виноградова, «такая песня, схема которой одночастна, может быть выражена простейшей формулой —

«а», то есть песня, состоящая из одного повторяющегося мелодического построения»<sup>1</sup>.

В несколько ином плане моноинтонационность проявляется в песне «Лейликан» (см. пример 39). Структура напева основана на повторяющихся нисходяще-поступенных интонациях, в объеме фригийского тетра-хорда. В отличие от предыдущего примера здесь есть элементы варьирования (4-й, 8-й т.) и отсутствует моноритм. Мелодическое развитие, опирающееся на контрастное сопоставление различных интонационных элементов, характерно в основном для песен советского времени, например, для творчества народных композиторов-мелодистов Дж. Шералиева, Б. Эгинчиева, М. Баетова, А. Темирова и других.

Рассмотрим мелодию народной песни «Ох-хой», в которой моноинтонационное развитие сочетается с элементами полиинтонационности:

33 Ох-хой М-50  
Оюнкарарк муңезде. Игриво = 126 народная

<sup>1</sup> Виноградов В. Киргизская народная музыка, с. 142.

Вот схема соотношений ее интонационно-тематических элементов:

$$\frac{A}{a+b} + \frac{B}{c+d} + \frac{A_1}{a_1d_1e} + \frac{B_1}{c_1d_2c_2d_3} + \frac{B_1}{c_1d_2c_2d_3}$$

По форме песня представляет собой куплет из пяти строк: последняя строка является точным мелодическим и текстовым повторением четвертой. Первые два предложения состоят из четырех различных фраз —  $a+b+c+d$ . Это как бы своеобразная интонационно-тематическая экспозиция всего напева. Собственно развитие начинается с третьего предложения. В нем повторяются и варьируются начальные интонации фразы ( $e-a-h$ ), затем следует вариант фразы  $d$  ( $d_1$ ); мотив  $e$  — производный от интонаций фразы  $a_1$ . В четвертом и пятом предложениях варьируются фразы  $c$  и  $d$ . Благодаря синтезу моноинтонационных и полиинтонационных элементов напева осуществляется единое «сквозное» мелодическое развитие всей песни.

В киргизском песенном творчестве немало мелодий, сложенных из большого количества различных интонационных элементов. Одна из таких мелодий (см. пример 18) состоит из четырех предложений, соответствующих четырем стихотворным строкам, последняя из которых расширена за счет повторения последнего слога. Все четыре предложения обладают интонационной самостоятельностью:  $a-b-c-d$ . С начала до конца мелодия развивается на различных, постоянно обновляющихся интонациях, ритмических контрастах (восьмые, четверть, половинные с точкой, восьмые с точкой и т. д.). В ней почти совсем отсутствуют повторы мотивов. Таким образом можно говорить о явных признаках полиэлементной структуры. Мелодическая линия напева своеобразна, охватывает большой диапазон от  $d^1$  до  $es^2$ . В яркой мелодической кульминации (тоника — II ступень низкая) концентрируется весь эмоциональный накал произведения. Широко использованы распевы. Все

это придает песне лирический характер, который сохраняется на всем протяжении развития музыкального образа.

Мы перечислили и рассмотрели основные элементы интонационной структуры киргизского песенного мелоса. Все они находятся в тесной связи с нетемперированным строем, на который опирается народная практика интонирования традиционных киргизских песен. Вместе с тем, некоторые особенности интонационного склада напевов более позднего происхождения, как уже говорилось, обусловлены постепенным переходом к равномерно-темперированному строю, четкой кристаллизацией ладовой системы и интонационного словаря киргизского песенного фольклора.

Анализ многообразных интонационных элементов мелодики киргизских традиционных песен — протянутых звуков, повторов мотивов, опеваний, поступенного и скачкообразного мелодического движения, внутрислоговых напевов и т. д. — показал, что все эти элементы имеют конкретную принадлежность к тому или иному песенному жанру. Так, в частности, в песнях акынов, старинных речитативных песнях, мотивах сказителей киргизского эпоса «Манас» используется определенный круг приемов, преимущественно повтор звуков или мелодических оборотов. Для песен же современных народных композиторов-мелодистов характерны сложные развитые мелодии с распевно-вокализированными интонациями.

## Глава II.

### ЛАДОВАЯ СИСТЕМА

Мелодии киргизских народных песен прошли огромный путь исторического развития — от узкообъемных напевов древнейшего происхождения со слабо проявленным ладовым наклоном, до большеобъемных развитых мелодий, в которых каждый звук обладает определенной функцией и может быть трактован как та или иная ступень диатонической системы. Проведенный нами ладовый анализ киргизских песен разного объема

позволяет разделить их на три основные группы: мелодии одноладовой системы, мелодии ладопеременной системы и более сложные ладовые организации.

### ОДНОЛАДОВЫЕ НАПЕВЫ

Мелодии с предельно  
ограниченным  
звуковым составом

Киргизские напевы узкого диапазона различны по своей ладово-звукорядной структуре. Большой частью они речитативны и состоят из интонаций, повторяющихся в простейших ритмических сочетаниях:

АЙДАРАЛЫНЫН КӨЙРӨҢ ҮРҮ

(Хвастливая песня Айдаралы)

34 В1-23

(Ой) Сен да кел дич, А лай дан,  
Мен да кел дим, А лай дан,  
А ди ги не Та гай дан.  
Сен да кел дич Таш кен ден.

В данном примере детской песни речитативного склада очень трудно определить ладовое наклонение. В напеве всего два звука, находящиеся в большесекундовом соотношении<sup>1</sup>, которые не дают достаточного «материала» для образования лада в современном понимании. Вместе с тем, можно говорить об устойчивости

<sup>1</sup> Начальный септимовый скачок от *des*<sup>2</sup> к *es*<sup>1</sup> можно считать обращением секунды.



повторяющегося и метрически акцентированного звука *des*, к которому тяготеет второй звук *es*, в результате чего звук *aes* приобретает значение тоники.

Напевы с ограниченным звуковым составом бывают разного объема: терцового, квартового, квинтового, секстового и т. д. Так, например, объем детской шуточной песни «Кара теке» охватывает интервал сексты ( $dis^1 - h^1$ ), но внутри этого диапазона интонируется мотив из трех звуков — опорный тон *e* опеваётся сверху и снизу:

КАРА ТЕКЕ  
(Чёрный козёл)

35 ВІ-39

Как прибаутка  $\text{♩} = 138$

Ка - ра те - ке бой, бой, се - ми зыц де сой - бой.  
А - ры - гыц - да кой - бой. Ка - ра - ла егуз - дей  
ком а - лып, каш ку - лак - тай жон а - лып.

Устойчивость, тоничность звука *e* не вызывает сомнений. Она определяется метрическим положением, частой повторяемостью звука *e*, его положением в мотиве. С точки зрения ладового наклонения этот напев можно отнести к ионийскому мажору, поскольку в нем есть характерный признак данного лада, — восходящая вводнотоновая интонация к устою *e* (VII—I степени). Но в этом мажорном гексахорде имеются всего четыре степени — VII, I, II, V, причем V степень возникает лишь один раз, а III и IV степени отсутствуют. Таким образом, возникает незаполненный гексахорд (от VII по V степени) ионийского лада или, точнее, ионийский лад с пропущенными III, IV, VI степенями.

Напевы с квартовым звукорядом имеют различное строение. Та или иная разновидность звукоряда определяется в зависимости от местоположения малосекундовой интонации. Главным устоем в таких мелодиях может стать практически любой звук тетра хорда. Другие опорные тоны лада (побочные) не всегда располагают-

ся по терцовой структуре, как принято в семиступенных звукорядах натурального мажора.

Встречаются киргизские мелодии в объеме кварты, имеющие структуру фригийского тетра хорда с различными вариантами главных и побочных опорных тонов:

36

Приведем образец фригийского тетра хорда с главным устоем на нижнем звуке и побочной опорой на терцовом звуке:

БЕШИК ЫРЫ

37 ВІ-37

Плавно. Мягко  $\text{♩} = 54$

Ал - дей, ал - (ы) - дей, ал - дей, ал - (ы) - дей  
(у - ай у - ай у - ай) Ый - ла - ба бе - бек,  
ый - ла - ба, э - же - ке жа - нын  
кый - на - ба бе - бек (у - ай, у - ай, у - ай).

На первый взгляд может показаться, будто в этом речитативном напеве главный устой звук  $h^1$ . В таком случае звук *ais* трактуется как VII степень лада. В действительности же именно *ais*, которым начинается и кончается напев, является главным опорным тоном напева. Утверждению звука *ais* в качестве тоники способствует его метроритмическое оформление и положение в структуре напева (каждая фраза завершается на *ais*), а кроме того, постепенное формирование побочной опоры на звуке *cis*, находящемся в терцовом соотношении с главным устоем.

Другой образец фригийского тетра хорда с главной опорой на нижнем звуке и побочной опорой на III сту-

<sup>1</sup> Так выглядит мелодия в данной записи В. С. Виноградова.

пени тетрахорда находим в старинной обрядовой песне «Кошок»:

КОШОК 3-197

38 Медленно и монотонно  $\text{♩} = 72$

еще медленнее

*pf* *f*

В данном случае главный и побочный опорные тоны *h* и *d* выявлены очень рельефно и не допускают иной трактовки ладовых устоев.

Пример фригийского тетрахорда с главной опорой на верхнем звуке и побочной на нижнем содержит лирическая мелодия «Лайлыкан»:

ЛАЙЛЫКАН (имя) 3-141

39 Медленно и задумчиво  $\text{♩} = 80$

*p* *pf*

замедляя

Напев состоит из варьированного повторения мотива, построенного на нисходящем минорном тетрахорде. Опорность верхнего звука (*e*) подчеркнута метрически и структурно. Поэтому при всем равновесии и симметрии верхнего и нижнего устоев (*e-h*) в нисходящем квартовом звукоряде можно рассматривать его в данном напеве как верхний тетрахорд фригийского лада.

В обрядовой песне «Шырылдаң», как и в предыдущем примере, главный устой падает на верхний звук тетрахорда, а побочный — на нижний:

ШЫРЫЛДАҢ ВТ-4

10 Говорком  $\text{♩} = 90$

А на сол - тон, шы - рыл - даң (дей), Мы - на сол - тон,  
Шы - рыл - даң (дей). Кы - зыл а - ла ту - рум - той (да),  
Кыш - тап а - лыс ке - тип - тир (да). Жаз - ғы кет - кен  
шы - рыл - даң (да), Жар - дан а - лыс ке - тип - тир (дей).  
Шы - рыл - даң - дын шы - ыр - ыр - ке - ке (дей), Жыл - кы - чы - нын ы - ры - ке - ке (дей).

Поначалу звук *d*, с которого начинается напев, выполняет функцию вводного тона к верхнему устою (*e*). Однако по мере развития мелодии этот звук приобретает более или менее выраженную опорность и в качестве III ступени тетрахорда (терцового тона тональности) временно укрепляет побочный нижний устой — *h* (10—12-й т.). Таким образом, для ладового строения напева характерна своеобразная смена тяжести устоев: с главного на побочный и затем опять на главный *e-h-e*.

В песнях квартового диапазона можно отметить и такие образцы, в которых не ощущается тоника или ощущается весьма слабо. Это происходит в тех случаях, когда напев носит ярко выраженный речитативный характер и неустойчив в ладотональном отношении. Так, в речитативной мелодии «Санат обон» трудно отдать предпочтение одному из двух звуков — *cis* и *d* — как тоническому устою. Систематическое возвращение мелодии к первоначальному звуку *cis* во всех последующих музыкальных построениях выдвигает его в качестве опорного тона, вместе с тем, устойчивость его функции колеблется, поскольку звук *d* также приобретает относительную устойчивость (этот звук часто мелодически поется и замыкает первые две фразы напева). В речитативных песнях подобного ладоинтонационного строения неопределенность колеблющегося устоя и неустойчивость каденции обуславливается необходимо-

стью многократного возвращения к вариантно-изменяющейся мелодической фразе:

САНАТ ОБОН  
(Песня-наставление)

41 Речитативно В1-21  
♩ = 100



Каз ер - де - гу (да) бол - бо - со, Ай - дың чал - кар (е) көл ка - рып.  
Бак чар. Са - ғы бол - бо - со, Ба - баң - дан кал - ган (о) жер ка - рып.

Терцовый лад  
с субквартрой

Напевы подобного строения в киргизских мелодиях зачастую имеют мажорное наклонение. Яркой иллюстрацией может служить напев обрядовой песни «Жарамазан», в которой «поступенный трихорд»<sup>1</sup>  $es-f-g$  мелодически связан с нижней опорной V ступенью  $v$ , образующей терцовый лад с незаполненной субквартрой:

42  $\text{♩} = 126$  В1-7  
ЖАРАМАЗАН



Ас - са - лом а - лей - кум, жа - ра - ма - зан ай - та  
көл - дим Э - ши - гиң - е, Ак коч - нор - дой  
у - ул бер - (е) - син бе - ши - ги - ңе.  
Кый - а - мат - тын кыл ко - пу - ро жай - да бол - сун.

Другой вариант этой песни (В1—6) имеет почти такое же строение, однако верхний вспомогательный звук к III ступени лада расширяет диапазон, образуя при этом квартный напев с нижней V ступенью — субквартрой.

<sup>1</sup> Термин И. И. Дубовского. См. его работу: К вопросу о мелосе казахской народной песни, с. 148.

В старинной мелодии «Напев Бюбю» (В1—15) терцовый лад с субквартрой имеет нижний вспомогательный звук к I ступени, образующий вводно-тоновое тяготение к тоническому звуку. Ладовая организация этой мелодии, по сравнению с предыдущей, более сложна. Во-первых, здесь появляется малосекундовая интонация от VII к I ступени, свидетельствующая о кристаллизации лада мажорного наклонения. Во-вторых, опора на нижний квинтовый тон, как и в вышеприведенном примере, создает предпосылки для образования плагально-го гипоионийского лада ( $g-c$ ).

Пентахордовые  
звукоряды

В напевах пятиступенного звукоряда опорными тонами служат нередко звуки мажорного или минорного трезвучий<sup>1</sup>, что является простейшей формой неполного мажора (ионийского или миксолидийского) и минора (эолийского).

Встречаются напевы в объеме квинты с опеваемой и метрически выделяемой III ступенью. Так, например, мелодия старинной трудовой песни «Бекбекей» (З—178) начинается с терцового звука  $h$ , который упорно повторяется вплоть до появления тонического звука  $g$  в полной каденции. Другие звуки как бы вращаются вокруг терцового тона, придавая ему цементирующее значение. Тоника — I ступень — песни утверждается лишь в конце напева.

Образец пентахорда с опорой на звуки тонического трезвучия находим в старинной мелодии «Черныт» (З—154). В ее первых двух фразах устоями оказываются I и III ступени (здесь звукоряд находится еще в рамках тетрахорда); квинтовый же устой появляется только в третьей фразе.

В первых двух фразах лирической песни «Секетбай» (З—227) устой приходится на звуки тонического трезвучия, а в третьей — сужение диапазона мелодии сокращает и количество ее устоев (опорными остаются I и III ступени).

Своеобразны ладовые опоры в обрядовой песне «Кошок»:

<sup>1</sup> Лидийский мажор в киргизском народном песенном мелосе отсутствует.

43 Медленно  $\text{♩} = 108$  КОШОК 3-201

В первой ее половине (1—7-й т.) звук *d* (IV ступень), повторяясь активно на сильном и относительно сильном времени, приобретает опорность. Во второй половине напева в звуковысотной вершине устойчивость переходит к V ступени лада, а затем и к другим звукам тонического трезвучия. Таким образом, в данной мелодии побочные устои падают на IV и V ступени.

Во многих народных песнях пятиступенного звукоряда V ступень возникает и снизу, и сверху от тоники. В таких песнях общий диапазон мелодии охватывает интервал октавы. В пентахордовой речитативной мелодии «Сары барпы» (VI—24) квинтовый тон в начале фразы звучит дважды в разных октавах. Причем верхний квинтовый тон появляется один раз, а нижний квинтовый тон — два раза. Такая интонационная весомость нижнего квинтового тона обуславливается подчеркнутым вниманием исполнителя к нему, как важнейшему устою песенной мелодии.

В киргизских традиционных песнях много и таких мелодий пентахордового ладового строения, в которых V<sub>n</sub> ступень звучит в кадансах (см.: VI—18, 3—243, 3—177). Приведенные примеры свидетельствуют о том, что пятиступенный мажорный звукоряд с дополнительной опорой на нижнюю кварту представляет собой своеобразный остов плагальной разновидности мажорного лада (гипоионийского).

#### Шестиступенные звукоряды

Шестиступенные звукоряды образуются от секундового «наращения» пентахорда снизу или сверху.

Все отмеченные выше ладо-интонационные закономерности пентахордовых мелодий целиком относятся

и к напевам гексахордного строения. В них также присутствует нижняя V ступень, опорными оказываются преимущественно звуки тонического трезвучия. Вместе с тем, в мелодиях шестиступенного звукоряда есть и свои особенности, которые связаны в основном с секундовым сопряжением VI и V ступеней пентахорда. Так мелодический оборот с VI ступенью не только расширяет диапазон напева, но и дает новые выразительные ладо-интонационные импульсы для развития образно-эмоционального содержания песни.

В напевах гексахордового строения мелодическая кульминация обычно падает на VI ступень, которая вводится по-разному, в зависимости от того или иного приема мелодического развития. Она встречается, например, при поступенном восходящем и нисходящем движении (см. 3—244), в качестве верхнего опевающего звука к V ступени (см. пример 44) или образует самостоятельную терцовую интонацию от IV к VI и обратно:

44 Оживленно  $\text{♩} = 104$  ЖАШЫЛ ГУЛ VI-64

45  $\text{♩} = 90$  НАПЕВ ДУМАНЫ VI-14

В лирической песне «А койчу» VI ступень (звук *e*) вводится в кульминации как верхний вспомогательный звук к V ступени (*d*) — мелодической вершине напева, усиливающий эмоционально-звуковое напряжение голоса:

46 **Подвижно. Легко**  $\text{♩} = 112$  VI-63

**А КОЙЧУ**  
(Не трогай)

Ай сай дын (га на) ба шы (ой)  
Бул ган ды, Ак бай тал (га на)  
Кең суу (ой) сал кын ды.  
Айт бай бир (га на) кан тип (ой)  
чы га рам (а кой чу),  
Кеө ден де бол гою дар тым ды.

Путь к мелодической вершине короткий, «прямолинейный» по звукам восходящего тонического трезвучия, осуществляется в пределах одного такта. Зато спад мелодии, ее движение к тоническому устою происходит неторопливо, волнообразно на протяжении трех тактов.

Подобное использование VI ступени в кульминации находим и в игровой детской песне «Боз балдардын солкулдак» (З-185). Здесь введение VI ступени в качестве мелодической вершины более динамично и рельефно, благодаря высокой tessiture и громкости звучания голоса (*ff*). На звуке VI ступени кульминация напева «снимается» и как бы повисает в воздухе.

Своеобразно построена мелодическая кульминация обрядовой песни «Жарамазан». VI ступень в качестве звуковысотной вершины напева (звук  $a^2$ ) возникает на пересечении двух мелодических скачков: восходящего квинтового скачка  $d-a$  и нисходящего квартового скачка  $a-e$ . Подход к кульминации также осуществляется через восходящий квартовый скачок от  $V_n$  к I ступени. Таким образом, весь кульминационный мотив

этой песни построен на тройном скачке в мелодическом движении напева.

**ЖАРАМАЗАН**

47 **Мерно, светло и радостно**  $\text{♩} = 112$  З-166

*pf* *f* *pf* *ff* *f*

Имеются песни гексахордного строения, в которых VI ступень повторяется несколько раз, образуя верхний мелодический уровень напева:

**АК БЕРМЕТ**  
(женское имя)

48 **Торжественно, величаво**  $\text{♩} = 110$  Д-12 народная

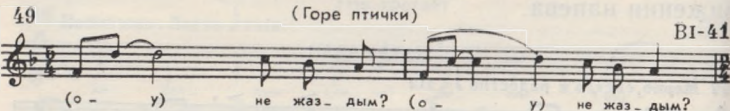
*f*

А лай дын ар кы жагы нан, А шыгып кан ча  
(жолуз)  
кэл та дым. Ал бырып жу рек  
ток то бой Ак бер мет (га на)  
се ни мак та дым.

По сравнению с предыдущими примерами мелодическая вершина данной лирической песни интонационно и ритмически не выделена. Находясь на грани двух музыкальных фраз, VI ступень обозначает лишь верхнюю точку мелодической волны.

Введение VI ступени в качестве мелодической вершины скачком от тоники с последующим его заполнением находим в гексахордовом строении печальной детской песни «Арманду чымчык»;

49 АРМАНДУУ ЧЫМЧЫК  
(Горе птички) VI-41



(о - у) не жаз- дым? (о - у) не жаз- дым?

Шестиступенный звукоряд фригийского строения имеет старинная лирическая песня «Эски Арман», в которой VI ступень выполняет функцию верхнего опевающего звука к квинтовому тону — мелодической вершине напева:

50 Мерно  $\text{♩} = 92$  ЭСКИ АРМАН 3 - 239



Песни такого ладового строения встречаются в киргизском музыкальном фольклоре чрезвычайно редко. Нами обнаружен лишь один выше приведенный пример фригийского гексахорда.

Диапазон многих напевов шестиступенного звукоряда нередко расширяется за счет введения звуков нижней V ступени. В обрядовой мелодии «Жарамазан» (3—160), например, гексахорд  $c-a$  вместе с нижним квинтовым тоном  $g$  образует интервал нону —  $g^1-a^2$ . Довольно часто в киргизских песнях такой структуры музыкальная фраза начинается с нижней V ступени, но бывают мелодии, которые и начинаются и завершаются на этой ступени.  $V_n$  ступень может свободно появляться также и в середине фразы, как, например, в лирической песне «Гүлгө» (см. т. 1,4):

51 Весело  $\text{♩} = 90$  гүлгө (цветку) VI-47



Сен кы- зыл гул жа- шыл- дан, Жал- бы- ра- гы  
жа- шыл- дан, Ша- гын- да сай- рап мен тур- сам (а),  
Бул- бу- лу бо- луп жа- шын- ган.

Обратим внимание на то, что в цитированной мелодии имеется нижний вспомогательный звук к основному тону (вводнотоновая интонация  $h-ais-h$ ), — своего рода интонационное наращивание тонического пентакорда ( $h-fis$ ) снизу, что, как уже было отмечено, в киргизских народных песнях встречается чрезвычайно редко.

Общий диапазон этой мелодии охватывает интервал октавы, однако ее следует рассматривать как пример гексахордового ладового строения, обогащенного традиционной интонацией субкварты и приближающегося к гипоионийскому ладу с квартовыми устоями  $h^1-fis^1$ .

Широкое распространение последовательности нижней V ступень — тоника, показывает, что интонация субкварты является характерной для киргизского мелоса, особенно старинного. Происхождение такой закономерности несомненно связано с исполнительскими традициями певцов, с типом инструментального сопровождения. Певец исполняет песню под аккомпанемент трехструнного комуза, крайние струны которого чаще всего настраиваются на кварту ниже средней  $d-g-d$ , при этом третья струна выполняет роль бурдона. Об этом свидетельствуют все приведенные примеры с квартовым, квинтовым и гексахордовым звукорядами, в составе которых имеется нижняя V ступень, взятая скачком или заполненная VI и VII ступенями. В малообъемных звукорядах это явление отмечалось нами как первоначальный остов будущих плагальных ладов. В большеобъемных звукорядах эти лады выступают уже в полном виде с опорой на  $V_n-I-V_n$  ступени. Следует отме-

тять, что подобные гиполады чаще всего образуются в напевах мажорного наклонения, что подчеркивает один из характерных признаков ладовой специфики киргизских народных песен.

**Семиступенные и октавные звукоряды**

Семиступенные и октавные звукоряды в киргизской народной песне образуются разными способами: путем наращивания снизу или сверху пентахордовых, гексахордовых и гептахордовых ладовых мелодий или же путем заполнения субкварты в тетрахордовых, пентахордовых напевах. Октавный звукоряд, на первый взгляд, как будто бы не отличается от семиступенного звукоряда, в котором I ступень повторяется октавой выше. Однако в системе ладовых звукорядов киргизских народных мелодий семиступенный и октавный звукоряды следует разграничивать. По мере расширения звукового амбитуса напевов и продвижения мелодии в верхний регистр, ступени лада приобретают несколько иную интонационную окраску, меняется и их функциональное толкование. Так, если внимательно вслушиваться в исполнение народных певцов, то можно заметить порой их склонность к понижению ступеней лада в верхнем регистре.

Семиступенный звукоряд часто образуется путем секундового наращивания пентахорда сверху и снизу, как например, в речитативной песне народного акына О. Болобалаева «Жар чакыруу»:

52 **ЖАР ЧАКЫРУУ**  
(Оповещение)

Свободно ♩ = 58 VI-35

Ак-са-ло-мо-лей-кум, ак-са-кал-дар, ка-ры-лар,  
А-кын-дын ай-тар жа-ры-бар,  
(е-ми) У-гун [- - -] тур-гун баа-ры-нар.

В этой песне VI ступень вводится как верхний опоясывающий звук к квинтовому тону и образует мелодическую вершину напева. VII ступень (звук e<sup>1</sup>) возникает как нижнее наращение тонического пентахорда и завершает в качестве ритмически опорного тона вторую мелодическую фразу напева.

Семиступенный звукоряд образуется также и секундовым наращением гексахорда сверху, как например, в лирической песне «Жүрөгүмдөн»:

жүрөгүмдөн  
(от сердца) D-7 народная

53 Салтанаттуу. Торжественно ♩ = 110

Ас-ман-да-ган ай кар-кы-ра чу-рө-гүм,  
Ак-то-ту-дай ал-дан не-чен тур-лө-рүн,  
Кө-чү-лүм-дү көп ку-бан-тат ка-ра-көз,  
Шам-да-гай-ча ша-йыр ба-сып жүр-гө-нүч. (ий-ий)  
Шам-да-гай-ча ша-йыр ба-сып жүр-гө-нүч.

VII ступень вводится в этой песне в момент мелодической кульминации на слабой доле как вспомогательный верхний тон к VI ступени мажорного лада и образует предельный уровень верхнего регистра напева. Такая звуковысотная функция VII ступени подчеркнута последующим падением голоса на сексту к начальному опорному тону h<sup>1</sup> четвертой фразы.

Своеобразную разновидность семиступенного мажорного лада представляет трудовая песня «Оп майда», в которой мелодическое развитие основано на звуках тонического квартсекстаккорда:

ОП МАЙДА  
(Песня во время молотбы)

54 Говорком  $\text{♩} = 96$

VI-8

Опорными тонами напева являются нижняя V ступень (*a*), тоника (*d*) и тоническая терция (*fis*). I, VII (в ионийском и миксолидийском вариантах), VI, V ступени в совокупности образуют как бы верхний тетракорд лада мажорного наклона с тоническим центром *d*. Структуру этой замечательной старинной мелодии можно трактовать как еще не оформившийся (без верхней V ступени) плагальный лад, в котором четко просматриваются рудиментарные и явные признаки выше разобранный терцового лада с незаполненной субквартой.

В киргизском народном песенном мелосе наибольшее распространение имеют октавные звукоряды, образованные от I ступени с тоническим центром внизу<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Такой октавный звукоряд можно назвать условно тоническим.

и гиполадовые октавные звукоряды, образованные от нижней V ступени с тоническим центром в середине. К первой разновидности относится, например, лирическая мелодия «Ак оромол»:

АК ОРОМОЛ

55 Бодро  $\text{♩} = 104$

3-203

Она начинается восходящим мотивом в объеме тонической квинты. Затем волнообразное нисходящее движение мелодии доводит напев до его нижнего звукового предела — нижней V ступени, а далее квартным скачком возвращает к тонике. Данную мелодию можно рассматривать как вполне оформившуюся плагальную разновидность ионийского лада. Но есть немало примеров, когда эта ладовая разновидность выявлена с еще большей очевидностью. Это те напевы, в которых мелодия заканчивается не на тонике, а на нижней V ступени (VI—51) или же начинается и завершается нижней V ступенью (3—237). Таким образом, в киргизском песенном мелосе напевы гипоионийского ладового строения с октавным звукорядом могут завершаться не только на тонике, но и на нижнем квинтовом звуке.

Имеются песни, где тонический октавный звукоряд совмещается с октавным звукорядом от  $V_n$  до  $V_v$  ступени<sup>1</sup>. Такое слияние приводит не только к расширению диапазона (полторы октавы)<sup>2</sup> и обогащению лада, но и содействует полноте эмоциональной выразительности песни:

<sup>1</sup> Этот октавный звукоряд можно условно назвать доминантовым.

<sup>2</sup> В киргизских народных песнях встречается и такой сравнительно редкий звукоряд в объеме превышающем октаву, как минорный обиходный, который включает два высотных варианта II ступени, помещенных в разных октавах (см. VI—83, 86).



ЖЫЛКЫЧЫНЫН ЫРЫ  
(песня табунщика)

56 Импровизационно  $\text{♩} = 66$  ВГ-51

Первый темп  $\text{♩} = 66$

Второй темп  $\text{♩} = 88$

Припев

В лирической песне «Жылкычынын ыры» синтезируются все черты, характерные как для тонического октавного звукоряда, так и для плагальной его разновидности. В первой части (до припева) мелодическая линия очерчивает тонический октавный звукоряд ( $es^1 - es^2$ ), включающий в начале фразы субкварту  $v_M - es$ . Первые две фразы, исполняющиеся на двух стихотворных строках, составляют гексахорд  $es - c$  с  $V_n$  ступенью вопросно-ответной ладо-интонационной структуры. Первая фраза заканчивается неустойчивой каденцией на IV ступени  $as^1$ , вторая же фраза завершается устойчивой каденцией на I ступень  $es^1$ . Третья фраза очерчивает тонический октавный звукоряд от  $es^1$  до  $es^2$ . Дальнейшее наращивание ладового звукоряда снизу происходит в небольшом четырехтактном припеве. Пентахордовый звукоряд припева  $v_M - f^1$  образует нижнюю доминантовую сферу лада с завершением на самом нижнем уровне диапазона — звуке  $v_M$ . В припеве

вводится новая VII ступень лада ( $d^1$ ), отсутствующая в первой части песни, и происходит с одной стороны как бы своеобразная мелодическая модуляция из I ступени в  $V_n$  ступень гипоионийского лада, а с другой стороны модуляция из ионийского  $Es-dur$  в миксолидийский  $B-dur$ . Подобная двойственная трактовка этой ладовой структуры не содержит в себе противоречия, а напротив раскрывает богатство ее и дает объяснение своеобразию интонационного строя народной мелодии.

Как показывает схема устоев этой песни, совмещение двух октавных звукорядов — тонического и доминантового — формирует сложный, развернутый плагальный гипоионийский лад:

57

Миксолидийский лад

Кроме распространенных мажорного и минорного ладов в киргизском народно-песенном мелосе встречаются и другие звукоряды диатонической системы; например, мажорный лад с низкой VII ступенью (миксолидийский), минорный с высокой VI ступенью (дорийский). Из них самой распространенной является миксолидийская разновидность.

При многократном появлении VII низкой ступени ладовые устои не колеблются, так как зачастую она выполняет функцию вспомогательного или проходящего звука. Нередко миксолидийская септима становится и звуковысотной вершиной всего произведения (3—151).

Интонационное строение миксолидийского лада в киргизских народных песнях обладает своими особенностями. Так, для него характерно активное вращение мелодии вокруг низкой VII ступени и вообще в пределах верхнего тетрахорда, в результате чего происходит смещение устоев и образуется побочный ладовый центр, который может проявляться более или менее определенно. Так, например, в популярной речитативной песне «Комузум», несмотря на проходящий характер звучания VII ступени, все же есть намек на

ладотональную переменность миксолидийского F-dur и ионийского B-dur, то есть переменность тонического и субдоминантового устоев:

КОМУЗУМ  
(мой комуз) С. Джумаев

58 Ылдам. Оживленно Д-9

комуз

Речитативно  
голос

Эй жер-ден у-чуп ко-му-зум, А-зыр ай-га бар-ган ко-му-зум,  
А-кыл-ман-дым айт-ка-нын, Пай-да-лан-ган ко-му-зум,  
Э-лиң сай-ран сал-та-нат эй, Сай-ра-ган да  
ко-му-зум, Кас са-на-ган душ-ман-ды,  
Ка-раа-ны-ңа кел-тир-бей эй, Ай-дал ал-ган ко-му-зум.

Отгырың на комузе

Эй эл таа-лай-ын дуй-но-го, ча-чыл ий-ди ко-му-зум,  
А-ла-тоо-дой жар-кы-рап, А-шы-гуу-да ко-му-зум,

Ком-му-ни-эм ку-руу-да эй, А-зыр ша-ңга луу-да  
ко-му-зум, О-ку-я-нын нар-жа-гын,  
Тынч-тык ме-нен жай-га-рып, Ар-сыл-да-ган шум-шук-тун,  
А-том-до-рун ке-тер-ген эй, Ба-сы-луу-да ко-му-зум.

В миксолидийском звукоряде лирической песни «Ак селки» также явно ощущается субдоминантовая направленность переменности устоев, из которых звук *g* — главный устой, а звук *c* — побочный:

АК СЕЛКИ

59 Умеренно и просто  $\text{♩} = 100$  3-163

Мелодия данной песни является примером также специфического проявления миксолидийского лада. Напев в основном вращается в пределах малой терции, верхнего тетрахорда миксолидийского звукоряда, что придает ему минорный оттенок и создает «угрозу» временной утраты ощущения главного устоя —  $g^1$ . Ритмическая и интонационная опорность V и VII ступени в напеве (см. пример 59, т. 3—5, 7) меняет функциональное значение миксолидийской септимы; она воспринимается то как IV ступень (C-dur), то как VII низкая ступень (G-dur).

Другой случай переменной функции VII ступени находим в лирической песне «Акзыйнат»:

## АКЗЫЙНАТ

60 Спокойно и плавно  $\text{♩} = 112$  3-225

В ней, как и в предыдущей песне, мелодия «топчется» в пределах малой терции  $e^2-g^2$ . Такое интонационное обособление попевок (см. такты 3—7), связанных с VII низкой ступенью — звуком  $g$ , сообщает им самостоятельную минорно-эолийскую ладовую окраску. Однако все же в конце мелодии с появлением тоники  $a^1$  звук  $g^2$  ощущается как миксолидийская септима.

Два последних примера наглядно показывают, что при неоднократном повторении в мелодии VII миксолидийской ступени образуется временный сдвиг ладовых центров, в этих случаях она обычно трактуется как относительно устойчивая.

Миксолидийская VII ступень зачастую появляется в качестве проходящего звука от верхнего тонического звука к VI ступени (VI—82). В редких случаях миксолидийская септима вводится скачком от нижней тоники (3—170, 6—8-й т.); еще реже встречаются мелодии, в которых септима движется вверх (VI—71).

Довольно обычен миксолидийский звукоряд с субквартой, при помощи которой диапазон песни расширяется до ундецимы (см. пример 58). Миксолидийский звукоряд подобного строения находим и в лирической песне «Танкы коштошуу» (VI—65), в которой VII низкая ступень, взятая восходящим терцовым ходом от V ступени вверх, разрешается затем на малую секунду вниз, образуя мелодическую вершину напева.

В названных мелодиях миксолидийского строения (песни «Комузум» и «Танкы коштошуу») традиционная интонация субкварты ( $V_n-I$ ) остается незаполненной. Поэтому есть основание рассматривать эти мелодии, как типичные примеры квартового наращения октавного диапазона и утверждать, что в киргизских на-

родных песнях используется миксолидийский лад с незаполненной субквартой.

## НАПЕВЫ ЛАДОПЕРЕМЕННОГО СТРОЕНИЯ

Терцовая  
переменность

В ладопеременном строе киргизских песен терцовая переменность не имеет широкого распространения.

Простейший пример параллельной переменности прослеживается в лирической песне «Эски обон» (3—136), мелодия которой, начавшись в ионийском G-dur, завершается в эолийском e-moll, или в лирической песне «Ай нуру» (см. пример 18), в первом предложении которой эолийский d-moll переходит в ионийский F-dur. В последней песне метрическое положение ладоопределяющих звуков  $d^1$  и  $c^2$  неравноценно: второй звук появляется на слабом времени как вспомогательный к VI ступени эолийского d-moll. Однако, если при первом появлении интонации  $b^1-c^2$  еще неизвестно дальнейшее направление ладового развития, то при повторении той же интонации в четвертом такте (хотя и на более слабом времени) ладовая направленность мотивов не вызывает сомнений, в них проступают очертания F-dur'ного трезвучия.

При параллельно-переменной системе чередование ладовых наклонений часто оказывается симметричным: начальная ладотональность, ее параллель и возвращение исходной ладотональности. Причем, обращает на себя внимание тот факт, что переменность типа минор — мажор — минор больше распространена нежели противоположная последовательность: мажор — минор — мажор. Яркий пример параллельной переменности первого типа представлен в песне «Кызыл-гүл» (см. пример 61).

В ней происходит переход из fis-moll в A-dur (см. такт 3), причем VI ступень (звук  $d^2$ ) не тяготеет к V, как того требует функциональная логика, а, в силу логики восходящего мелодического движения, переходит в VII ступень — верхний звуковысотный предел напева, на котором мелодическое движение останавливается. В дальнейшем развитии напева VII ступень переосмысливается как V ступень параллельной тональности,

поскольку в последующем мотиве интонационно выявляются опорные тоны A-dur'a, образующие мелодический ход по звукам нисходящего тонического трезвучия. Восстановление первоначальной ладотональности происходит в самом конце напева.

61 **Кызыл гүл** Протяжно и задумчиво  $\text{♩} = 96$  3-200

*pf* *f*

Кы-зыл гүл э-лең (а) со-лур-суң кыз э-  
 Жи-гит-тин гү-лү (а) кы-зыл гүл ким-дин

лең жу-бан (а) бо-лор-суң.  
 го жа-ры (о) бо-лор-суң.

Из всех изученных нами песен только в одной песне «Жаш бурак» (VI—46) обнаружена симметричная смена ладотональных центров, осуществляемая из исходного мажора. В ней переход из E-dur'a в параллельную тональность cis-moll начинается со второй фразы, в которой постепенно вырисовывается очертание параллельного минорного тонального центра. В следующем построении восстанавливается исходная тональность, так как здесь снова большую интонационную весомость получает ладоопределяющий квинтовый тон  $h^1$ .

В киргизских мелодиях весьма редко встречается сопоставление параллельных тональностей на грани двух построений. Один из немногих примеров — шутливая песня «Балакет бас»:

62 **БАЛАКЕТ БАС** (чтобы постигла неудача) Умеренно и ровно  $\text{♩} = 104$  3-238

*pf*

Бол бол де-се бол-бой-суң Бол-бой мо-юн  
 замедля

мо-юн тол-гой-суң Те-гир-мен-чи-о-уу-

...тай! Ба-ла-кет бас мэ-э-нет бас эр-те-ли-кеч  
 бол-бой, бол-бой, бол-бой суң.

В ней мелодия первой части звучит в эолийском c-moll, а во второй, припевной части, четко выявляется ионийский Es-dur.

Кварто-квинтовая  
переменность

Наиболее типичным видом ладовой  
переменности в киргизском  
народном песенном мелосе являет-

ся кварто-квинтовая переменность. Свообразие этого вида ладовой переменности состоит в том, что исходная тональность напева почти всегда переходит в тональность нижней V ступени, независимо от ладовой разновидности и наклона мелодии. Такой принцип еще раз указывает на особое значение субквартовой интонации в киргизской народной песне и ее формирующее воздействие на ладовую структуру<sup>1</sup>.

Нами установлено несколько разных видов кварто-квинтовой переменности, среди которых переменность из мажора в мажорную тональность V ступени (мажоро-мажорная переменность) является наиболее распространенной. При этом смена тональных устоев происходит обычно в конце или в середине музыкального построения. Примером может служить мелодия «Эрмекбай» (3—207), которая начинается в C-dur, а затем путем постепенного утверждения нижней V ступени в качестве нового тонального центра закрепляется переход в тональность G-dur. Но встречаются редкие случаи, когда подобная модуляция осуществляется посредством смены устоя I ступени на устой верхней V ступе-

<sup>1</sup> В киргизском традиционном песенном мелосе переключение ладотонального центра с I ступени на верхнюю V ступень бывает редко. Хотя принципиального различия между тональностями нижней и верхней V ступени нет, все же «альтернативный» характер тональной связи тонической и нижней доминантовой ступени подчеркивает специфичность этого явления для киргизского национального мелоса.

ни, как, например, в лирической шуточной песне «Козмузчу»:

КОМУЗЧУ  
(комузист)

63 **A** Скоро, весело **Д-1**  
*P* народная

Ой ко-муз-чу ко-муз-чу, Чер-тип кой-чу

..о-муз-ду. Эл-жи-ре-син эт жу-рек,

Би-йик чы-гар до-буш-ту. Му-ра-та-лы  
У-шул со-нун

чал-тарт-кан, „Сын-ган Бу-гу“ Кам-бар-кан.  
куу-лер-ду, Ук-кан жан-дар таң кал-ган.

Ой-го кел-бейт „у-ба-йым, О-ю-ну-ца

ту-на-йым. Ток-то-гул-дун „Бо-то-юн“ (а)

чер-тип-кой-чу у-га-йым.

Обычно переключение основной тональности напева в тональность нижней V ступени происходит на грани музыкальных построений. При этом сопоставляемые тональности имеют различное ладовое наклонение: исходная тональность, как правило, бывает мажорной, а сопоставляемая — минорной. Такое на первый взгляд необычное ладо-тональное соотношение в киргизских

традиционных песнях можно объяснить, во-первых, преобладающей плагальной направленностью напевов мажорного наклонения, что предполагает перестановку тетрахордов ладового звукоряда песни; а во-вторых, чрезвычайно распространенной в киргизском мелосе миксолидийской разновидностью мажора:

64

65

Отмеченная в схеме перестановка тетрахордов миксолидийского лада дает звукоряд семиступенного дорийского лада. Однако квартовое соотношение устоев в напевах позволяет трактовать его как гипомиксолидийский. Примером такого соотношения ладовых устоев является речитативная мелодия «Ыр жөнүндө баян»:

ЫР ЖӨНҮНДӨ БАЯН  
(рассказ о песне)

66 Свободно, речитативно **Д-10**

Эй бир-ге миң-ге бу-кан ыр эй,

Му-ну ми-ли йон-дор ук-кан ыр, Ыраа-кы туу-ган а-бай-ла,

А-кын а-га тут-кан ыр, А-бал-тан эй бе-ри биз-дер-ге,

Бул а-та-дан кал-ган кут-ман ыр эй.

Киргизские народные песни такой ладовой структуры очень часто развиваются как бы поэтапно: напев начинается в мажорной тональности, его мелодия возвращается преимущественно в верхней части гипомиксолидийского звукоряда, а затем она звучит в сопоставляемой

минорной тональности, перемещаясь в нижнюю часть звукоряда. Так построена лирическая шуточная песня «Ой тобо!» Основная часть мелодии излагается и развивается в пределах C-dur'ного пентакорда (см. первые 12 тактов примера 67), а короткое припевное дополнение (см. последние 4 такта) звучит в более низком регистре и ограничено рамками g-moll'ного минорного пентакорда:

ОЙ ТОБО!

87 Бодро и с энергией  $\text{♩} = 120$  3-236

Куй-ген-ден сөз-ду ку-ра- дым Куй-гуз-бө-чу жу-ба-  
 -ным Ма-кул бир де-бөй сен-кой-соң о-й то-  
 -бой Жа-на жа-на же-тер гой  
 ме-нин у-ба-лым. Ы-ды-гай ы-ды-гай  
 Кур-бум ай са-ган у-ба-лым

Шире 3

Темп I

В результате объединения мажорного и минорного пентакордов диапазон мелодии расширяется до полного октавного звукоряда гипомиксолидийского лада. Причем этот гипомиксолидийский (иначе, дорийский) лад образован не путем смежного или раздельного соединения тетракордов, а путем своеобразного «стреттного» наложения мажорного и минорного пентакордов:

68

В лирической народной песне «Татсам ээ таттуу балыңды», также опирающейся на звукоряд гипомиксолидийского (дорийского) лада, сопоставление ладотональностей происходит на грани первой и второй фразы:

ТАТСАМ ЭЭ ТАТТУУ БАЛЫҢДЫ  
 (сладость твою жажду, любимая)

69 Живо, с любовью  $\text{♩} = 138$  нар.сл. Алмазбекова  
 исп. О. Кутманалиева

Ай кун-ден бут-кен э-ме-дей, Ай-лаң-ды тап-пай...  
 ке-не-дей. Су-луу-лук тан-дап  
 та-бий-гат (а) бер-ген-би са-га чо-ңе-бөй.

Семиступенный звукоряд этой песни образуется по принципу слитного соединения минорного и мажорного тетракордов:

70

Другой пример кварто-квинтовой переменности — старинная лирическая песня «Акымбай». В отличие от предыдущих песен, смена лада в ней осуществляется на близком расстоянии — в пределах сопоставляемых мелодических фраз, — вызывая резкий ладоинтонационный контраст. Происходит своего рода «мелодическая модуляция»<sup>1</sup> (плавное смещение мотивов) в рамках одного построения, в то время как обычно смены ладов обособлены структурно:

<sup>1</sup> Термин Ю. Н. Тюлина. См. его работу: Учение о гармонии. М., 1966, с. 95.

АКИМБАЙ  
(имя)

71 Умеренно и ровно  $\text{♩} = 58$  3-212

Этот пример интересен еще и тем, что обе фразы объединяются между собой посредством вторгающегося каданса, образуя тип сквозного развития музыкальной структуры.

Отметим одну из особенностей кварто-квинтовой переменности: если смена ладотональности в напеве связана с приемом мелодической модуляции, заключительная тональность бывает того же ладового наклона, что и исходная (то есть мажорного), если же смена тональности осуществляется по принципу сопоставления, ладовое наклонение заключительной тональности меняется на минорное.

**Одноименная переменность**

разновидности:

**Одноименная мажоро-минорная (миксолидийско-эолийская) переменность**

Одноименная тональная переменность встречается в киргизских напевах в следующих ладовых разновидностях: мажоро-минорная (миксолидийско-эолийская) переменность, миноро-минорная (дорийско-эолийская) и мажоро-мажорная (ионийско-миксолидийская). Смена диатонических ладов обычно осуществляется при помощи ладо-переменных ступеней.

В этой, наиболее распространенной смене ладов в качестве ладоопределяющего звука выступает III ступень, причем переокраска этой ступени осуществляется в основном на расстоянии — в разных разделах

напева — и лишь в исключительных случаях полутонное изменение III ступени следует сразу, в пределах одного мотива.

Переменность ладоопределяющего звука в напеве может быть: а) однократной, как например, в конце лирической мелодии «Курбума» (VI—84), когда III ступень мажорного лада переокрашивается в III ступень одноименного минора; б) симметричной — например, в начале лирического напева «Жылкычынын обону» (см. пример 98) звучит большая терция, в середине (см. 3—4-й т.) она заменяется малой, а в последней фразе снова возвращается большая терция; в) и, наконец, многократной, как например, в акынской речитативной песне «Дуу басар» (VI—22), в которой периодическая смена высокой и низкой III ступени сохраняется на протяжении всей речитативной мелодии. Такое колебание ладовой окраски напева придает его интонациям особую выразительность, производит впечатление изменчивости настроения песни. Ладовая «переливчатость» в столь насыщенном виде типична для песен речитативного склада, для распевных песен она не характерна. Об этом свидетельствуют, в частности, записи эпоса «Манас»<sup>1</sup>. Таким образом, сопоставление одноименных тональностей и в первую очередь высотных вариантов звучания их медиант создает своеобразную звуковую светотень, способствует колористической выразительности мелодии.

**Одноименная миноро-минорная (дорийско-эолийская) переменность**

Этот тип одноименной ладотональной переменности сохраняет минорное наклонение напева, но высотные варианты в звучании VI ступени придают этому ладовому наклонению то эолийский, то дорийский оттенок.

Разнонаправленность интонационных тяготений ладопеременного звука во многом определяется характером и направлением мелодического развития. Так, в речитативной назидательной песне «Үлгу ыры» А. Огонбаева, звучащей в *fis-moll'*e, восхождение мелодии влечет за собой повышение VI ступени, и напев получает дорийскую окраску; напротив, когда мелодия песни движется вниз, VI ступень понижается и окраска напева становится эолийской. Периодическая ладовая

<sup>1</sup> См.: Виноградов В. 100 киргизских песен и наигрышей (№ 88); Киргизский музыкальный фольклор. М.; Л., 1939, с. 6—9.

«перекраска» VI ступени создает определенную ладо-  
нальную неустойчивость мелодии и мешает утвержде-  
нию побочного тонального центра ( $e^2$ ), который намеча-  
ется уже в первой фразе:

УЛГУ ЫРЫ  
(образцовая песня)

72 Умеренно  $\text{♩} = 112$  ВГ-20

В другом напеве дорийская и эолийская сексты да-  
ны обособленно как ладовое сопоставление, а интона-  
ции, связанные с дорийской секстой способствуют обра-  
зованию попевок в тональности IV мажорной ступени  
(З—234).

Песня «Татсам ээ таттуу балынды» (см. пример 69)  
также представляет собой образец одноименной дорий-  
ско-эолийской переменности, с той лишь разницей, что  
ладовая перекраска VI ступени в напеве происходит  
на расстоянии.

Редкий случай одноименной эолийско-фригийской  
переменности находим в лирической песне А. Малдыбае-  
ва «Алымкан» (КО — с. 66). Песня звучит в тонально-  
сти  $a$ - $moll$ , ее крайние разделы (1-я, 2-я фразы и пос-  
ледняя 6-я фраза) имеют эолийскую окраску, а в сред-  
нем разделе (3-я, 4-я фразы) появляется II низкая сту-  
пень, и напев получает фригийскую ладовую окраску.  
Так возникает своеобразная «трехчастность» ладовой  
структуры песни ( $a$ -эолийский —  $a$ -фригийский —  $a$ -  
эолийский). Другой случай эолийско-фригийской пере-

менности встречаем в лирическом напеве «Гуль эле»  
(см. пример 74). Здесь ладовое сопоставление в рамках  
единого семиступенного минорного звукоряда еще более  
четко структурно обособлено: основная часть мелодии  
звучит в  $a$ -эолийском, а припевное дополнение — в  $a$ -  
фригийском.

Одноименная  
мажоро-мажорная  
(ионийско-  
миксолидийская)  
переменность

В ионийско-миксолидийской одно-  
именной переменности, так же как  
и в дорийско-эолийской, мажорное  
наклонение сохраняется в обеих со-  
поставляемых тональностях. В раз-  
деле о напевах миксолидийского

звукоряда уже отмечалось интонационное значение VII  
низкой ступени и ее влияние на ладовую структуру пес-  
ни. При одноименной переменности такого типа функция  
ладоопределяющей VII ступени по-существу не меняет-  
ся. Наличие обеих разновидностей VII ступени в одном  
напеве не вносит яркого ладового контраста в мелодию,  
но лишь мягко оттеняет, «притуманивает» мажорный ко-  
лорит ее интонаций. Так, в маршевой солдатской песне  
«Сакчынын ыры» (ВГ—78), почти целиком изложенной  
в ионийском ладу, миксолидийская VII ступень появля-  
ется лишь в последней фразе в виде вспомогательного  
звука оттеняющего ее ладовую окраску.

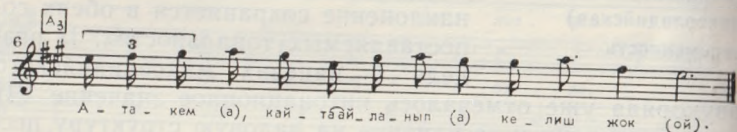
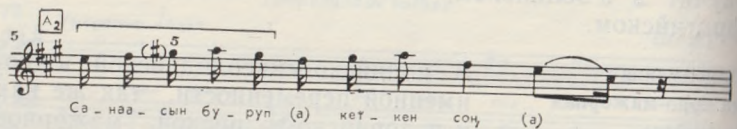
Более рельефно ионийско-миксолидийская перемен-  
ность выявлена в ладовой структуре мелодии «Кошок»:

КОШОК

73  $\text{♩} = 84$  ВГ-2

Взволнованно. Речитативно





Основная тональность песни А-ионийско-миксолидийский с опорным тоном на верхней V ступени, на которой песня и завершается. Сопоставление ионийского и миксолидийского лада закреплено в структуре напева. Его крайние разделы — первая и пятая-шестая фразы (А А<sub>2</sub> А<sub>3</sub>) — опираются на ионийский звукоряд в объеме гекса хорда без нижней тоники. VII низкая ступень звучит в среднем разделе (В А<sub>1</sub> В<sub>1</sub>), причем миксолидийская окраска второй и четвертой фраз (В — В<sub>1</sub>) подчеркнута интонационным и ритмическим акцентированием VII низкой ступени в качестве звуковысотной вершины напева. Вместе с тем, особенности данной ладовой структуры не исчерпываются ионийско-миксолидийской переменностью. Интонационная опорность верхнего квинтового тона создает в последних фразах (А<sub>2</sub>, А<sub>3</sub>) предпосылки для образования в нашем слуховом ощущении элементов квинтовой переменности. В результате в этом напеве возникает двойная ладовая переменность — сочетание одноименной ионийско-миксолидийской и квинтовой тоники-доминантовой ладотональности.

С одноименной ладовой переменностью тесно связаны «хроматизмы на расстоянии», поскольку напевы такого ладового строения включают звуковысотные варианты ступеней, которые обычно являются ладоопределяющими звуками в той или иной разновидности ладотональной переменности. К ним относятся звуковысотная смена III ступени в мажоро-минорном (миксолидийско-эолий-

ском), «блуждающая секста» в миноро-минорном (до-рийско-эолийском) и колористическая переливчатость VII натуральной и низкой ступени в мажоро-мажорном (ионийско-миксолидийском) ладах.

**Секундовая переменность**

Напевы этой ладовой структуры включают мажорный и минорный лады, причем миноро-мажорная секундовая переменность более распространена. Характерный пример этого последнего типа секундовой переменности ярко выявлен в каденции лирической мелодии «Кыздар» (3—171), а также в лирической мелодии «Аксай» (3—230). В первом случае мы имеем пример однократной переменности, во втором — периодической.

Примеры мажоро-минорной секундовой переменности находим в патриотической песне «Балдар ыры» (VI—43) и лирической «Мен ашык» (VI—87). Следует отметить элементы ладовой симметрии в структуре мелодии «Балдар ыры». Первые две фразы этой песни звучат в тональности G-dur. В третьей фразе т. 7—8 происходит ладотональное отклонение в минор. Восходящий квартный скачок в мелодии с его последующим нисходящим заполнением и остановкой на метрически опорном звуке *a* создают ощущение временно достигнутой тоники *a-moll*. Возвращение в исходную ладотональность приходится на последний такт напева. Менее определенно выражены признаки симметрии в ладотональных сопоставлениях второго напева. Его начальные звуки настраивают слух на H-dur. В конце третьей фразы (6-й т.) нисходящее движение мелодии от IV к метроритмически опорной II ступени напева производит впечатление возникновения новой временной тоники *cis*. Но тут же в четвертой фразе вновь появляется исходная тональность.

**Трихордная ладовая переменность**

Это такой род ладовой переменности, при котором последовательность трех сменяющихся ладотональных устоев мелодии образует трихорд<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Подробнее об этом виде ладовой переменности см. в статье И. Дубовского «К вопросу о ладовом строении казахской народной песни». — В кн.: Затаевич А.: Исследования. Воспоминания. Письма и документы. Алма-Ата, 1958.

**[B<sub>1</sub>]**

А - та - кем, (а) сән - ай - лан - сәм ко - нуш - жок (ой - йә).

**[A<sub>2</sub>]**

Сә - наа - сын бу - руп (а) кет - кен соң, (а)

**[A<sub>3</sub>]**

А - та - кем (а), кай - таай - ла - нып (а) ке - лиш жок (ой).

Основная тональность песни А-ионийско-миксолидийский с опорным тоном на верхней V ступени, на которой песня и завершается. Сопоставление ионийского и миксолидийского лада закреплено в структуре напева. Его крайние разделы — первая и пятая-шестая фразы (A A<sub>2</sub> A<sub>3</sub>) — опираются на ионийский звукоряд в объеме гексахорда без нижней тоники. VII низкая ступень звучит в среднем разделе (B A<sub>1</sub> B<sub>1</sub>), причем миксолидийская окраска второй и четвертой фраз (B — B<sub>1</sub>) подчеркнута интонационным и ритмическим акцентированием VII низкой ступени в качестве звуковысотной вершины напева. Вместе с тем, особенности данной ладовой структуры не исчерпываются ионийско-миксолидийской переменностью. Интонационная опорность верхнего квинтового тона создает в последних фразах (A<sub>2</sub>, A<sub>3</sub>) предпосылки для образования в нашем слуховом ощущении элементов квинтовой переменности. В результате в этом напеве возникает двойная ладовая переменность — сочетание одноименной ионийско-миксолидийской и квинтовой тонико-доминантовой ладотональности.

С одноименной ладовой переменностью тесно связаны «хроматизмы на расстоянии», поскольку напевы такого ладового строения включают звуковысотные варианты ступеней, которые обычно являются ладоопределяющими звуками в той или иной разновидности ладотональной переменности. К ним относятся звуковысотная смена III ступени в мажоро-минорном (миксолидийско-эолий-

ском), «блуждающая секста» в миноро-минорном (до-рийско-эолийском) и колористическая переливчатость VII натуральной и низкой ступени в мажоро-мажорном (ионийско-миксолидийском) ладах.

**Секундовая переменность** Напевы этой ладовой структуры включают мажорный и минорный лады, причем миноро-мажорная секундовая переменность более распространена. Характерный пример этого последнего типа секундовой переменности ярко выявлен в каденции лирической мелодии «Кыздар» (З—171), а также в лирической мелодии «Аксай» (З—230). В первом случае мы имеем пример однократной переменности, во втором — периодической.

Примеры мажоро-минорной секундовой переменности находим в патриотической песне «Балдар ыры» (VI—43) и лирической «Мен ашык» (VI—87). Следует отметить элементы ладовой симметрии в структуре мелодии «Балдар ыры». Первые две фразы этой песни звучат в тональности G-dur. В третьей фразе т. 7—8 происходит ладотональное отклонение в минор. Восходящий квартный скачок в мелодии с его последующим нисходящим заполнением и остановкой на метрически опорном звуке *a* создают ощущение временно достигнутой тоники a-moll. Возвращение в исходную ладотональность приходится на последний такт напева. Менее определенно выражены признаки симметрии в ладотональных сопоставлениях второго напева. Его начальные звуки настраивают слух на H-dur. В конце третьей фразы (6-й т.) нисходящее движение мелодии от IV к метроритмически опорной II ступени напева производит впечатление возникновения новой временной тоники *cis*. Но тут же в четвертой фразе вновь появляется исходная тональность.

**Трихордная ладовая переменность** Это такой род ладовой переменности, при котором последовательность трех сменяющихся ладотональных устоев мелодии образует трихорд<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Подробнее об этом виде ладовой переменности см. в статье И. Дубовского «К вопросу о ладовом строении казахской народной песни». — В кн.: Затаевич А.: Исследования. Воспоминания. Письма и документы. Алма-Ата, 1958.

Этот более сложный вид ладовой переменности встречается в мелодических культурах многих народов, в том числе и в киргизском мелосе. Так, например, тональные устои лирической мелодии «Колхоз багында» (VI—55) образуют трихорд, а тональный план напева в целом имеет доминантовую направленность: верхняя тоника — мажорная VI ступень, нижняя — минорная V ступень. Тональный план лирической мелодии «Сыйнат» (3—145) также образует трихордное последование устоев: I—VII—V<sub>II</sub> (a—G—e). Квартовая направленность ладовой переменности мелодии выражена здесь ярче: исходная тональность а-эолийский сменяется G-миксолидийским и затем приходит в минорную тональность V ступени e-moll.

Аналогичную трихордную ладовую структуру имеет и лирическая мелодия «Гүль эле»:

гүль эле  
(прекрасная как цветок)

7/4 С оживлением  $\text{♩} = 96$

3 раза 3-230

Первая фраза напева опирается на минорный тетракорд с устоем  $d^2$ ; в следующей фразе нисходящее движение мелодии от  $e^2$  к  $c^2$  (см. т. 5) определяет новый тональный устой — звук  $c^2$ . Затем после цезуры в припевном дополнении песни нисходящий фригийский тетракорд приводит к окончательной тональной опоре — тоническому звуку  $a^1$ , на котором и заканчивается вся мелодия. В последней фразе II ступень звучит с ладовой перекраской ( $b—h$ ) во фригийском и эолийском вариантах.

В старинной песне «Сыртбайдын обону» (3—131) ладовая трихордная переменность осложнена элементами

одноименной мажоро-минорной переменности. Первая фраза песни изложена в пределах тонической квинты G-dur'a. С появлением звука  $b$  во второй фразе тональная окраска напева начинает ощущаться как одноименный минор. Однако постоянная опора мелодии на IV ступень ( $c$ ) постепенно подготавливает появление новой тоники ( $f$ ). И, наконец, следующая заключительная часть напева звучит в тональности минорной V ступени F-dur'a. Таким образом общий тональный план песни достаточно сложен: G-dur — g-moll — F-dur — c-moll. На первый взгляд исходная и заключительная тональности песни находятся в далеком родстве<sup>1</sup>. Однако последовательное выявление различных видов ладовой переменности, характерных для киргизской народной песни (сначала одноименной, затем секундовой и квинтовой), проясняет нам логику и стройность подобного тонального плана.

Своеобразная многоплановость ладовой структуры отличает песню Токтогула «Балам жок» (см. пример 75).

Ладовая переменность имеет место уже в инструментальном (комузном) вступлении. Оно начинается и завершается звуком  $e$ , что дает основание считать этот звук тоническим устоем. Уже в первых трех тактах вступления отчетливо ощущается переменность эолийско-дорийского e-moll (колебание VI натуральной и VI повышенной ступени:  $c^1—cis^1$ ). С четвертого такта вместо  $g$  появляется  $gis$  — мажорный терцовый тон, намекающий одноименную мажорную тональность E-dur. Далее то же соотношение ладоопределяющих ступеней (эолийско-дорийское) в рамках одноименного миноромажорного переменного лада повторяется в вокальной мелодии. Вместе с тем, первая же фраза певца содержит намек еще на одну новую тональность: мелодическая фраза начинается в e-moll'e, а кончается в A-dur'e. Эта закономерность соблюдается и во всех последующих построениях песни.

Таким образом, в данной мелодии складывается сложная ладотональная переменность: одноименная

<sup>1</sup> В киргизской народной песне крайне редко встречается гармоническая разновидность мажора, поэтому не может быть и родства тональностей, базирующихся на этой основе.

(эолийско-дорийско-миксолидийская) и квартовая (эолийско-ионийская).

БАЛАМ ЖОК  
(нет сына)

ВП-29  
Токтогул

75 С экспрессией  $\text{♩} = 152$

комуз

Голос

(а - нан) Муу - ну бо - лот жал - быз - дын

(ай)

(а - нан) Му - ну бо - лот

жал - гыз - дын (ай)

(а) Ку - лу бо - лот

(ай)

жал - быз - дын (ой)

Бо - о - ру - на та - як та - я - нып, ый - ла - ры

бо - лот (и) жал - гыз - дын (ай)

Мы описали наиболее распространенные виды ладовой структуры киргизских народных песен, которые позволяют выявить в ней и перечислить следующие характерные черты:

1. Типичной основой ладовой организации напевов является мажор. Он предстает в двух своих разновидностях: ионийской и миксолидийской.

2. Объем и состав звукорядов мажорного лада в киргизских народных мелодиях весьма разнообразен, начиная от простейших напевов терцового диапазона и кончая широкообъемными мелодиями сложной, переменной ладовой организации.

3. Особо важное ладовое значение имеет устойчивость нижней V ступени и связанная с ней интонация субкварты как в заполненном, так и в незаполненном виде. Благодаря конструктивной функции этой интонации в ладовом строе песен большое распространение получили плагальные разновидности лада, а также вид кварто-квинтовой ладотональной переменности.

4. Наряду с мажором, традиционным ладом киргизских песен можно считать эолийский лад. Звукоряд этого лада, как и мажорного, разнообразен. Напевам миорного наклонения, в противоположность мажорным, опора на нижнюю V ступень не свойственна.

5. Характерной приметой киргизского песенного мелоса является переменность его ладовой структуры — кварто-квинтовая, одноименная, секундовая, а также нередкое совмещение названных видов ладовой переменности в одном напеве.

6. Остальные лады — минор со II низкой ступенью (фригийский), минор с VII высокой (гармонический), мажор с IV высокой ступенью (лидийский), а также пентатоника — встречаются в киргизских напевах как редкое исключение.

### Глава III.

## СТИХ И НАПЕВ

Вопросы киргизского стихосложения получили широкое и всестороннее освещение в работах филологов. Изучены такие важнейшие стороны поэтики, как форма, ритмический строй, строение рифм, виды строф и т. д.

В исследованиях Х. Карасаева<sup>1</sup>, Б. Керимжановой<sup>2</sup>, К. Рысалиева<sup>3</sup> описаны многообразные народные и литературные формы киргизского стиха, систематизированы все виды рифм и членения стихов на ритмические группы, рассмотрены способы группировки стихов, размеры, строфика и т. д.

Однако почти во всех работах филологов устное народное поэтическое творчество рассматривается вне связи с напевом. Между тем, народное поэтическое творчество имеет самые тесные связи с музыкальным фольклором, ибо поэтический текст в народной песне неотделим от напева.

По традиции поэтические произведения создавались вместе с музыкой. Киргизский эпос «Манас», например, всегда исполнялся нараспев (речитативно). Речевой декламации стихов у киргизов до революции не было. Наиболее талантливые представители народного музыкально-поэтического творчества — акыны, манасчи, певцы, кошокчу, жамакчы и другие<sup>4</sup> — в своей музыкальной декламации поэтического текста либо пользовались популярными мелодическими попевками, либо сочиняли новые напевы. Таким образом, создатели песен объединяли в своем лице композитора, поэта и певца-исполнителя.

Естественно, что при таких условиях народного музицирования взаимосвязь напева и стиха в песне всегда оказывалась очень тесной. С одной стороны, поэтический текст заметно влиял на характер напева, типы его мелодического развития, метrorитмическую структуру, а во многом и на строение песни, с другой — мелодия в свою очередь подчиняла себе поэтический текст, нередко преобразуя его метрику и строфику введением необходимых для мелодического распева слогов, эмоциональных междометий и т. п. Взаимодействие музыки и слова в песенных произведениях образует закономерности, характеризующие специфику киргизской песенной культуры.

<sup>1</sup> Карасаев Х. Кыргыз ырларынын тузулуш системасы жонундо. — Советтик Кыргызстан, 1946, № 2.

<sup>2</sup> Керимжанова Б. Кыргыз поэзиясынын рифмасы. Фрунзе, 1962; Кыргыз ыр тузулушунун кээ бир маселелери. Фрунзе, 1964.

<sup>3</sup> Рысалиев К. Кыргыз ырларынын тузулушу. Фрунзе, 1965.

<sup>4</sup> Манасчи — сказитель эпоса «Манас», кошокчу — плакальщица, жамакчы — певец-импровизатор.

## СООТНОШЕНИЕ СТИХОТВОРНОЙ СТРОКИ И МЕЛОДИЧЕСКОЙ ФРАЗЫ

Рассмотрим основные формы киргизской народной поэзии.

Поэтической основой киргизского народного песенного творчества является, преимущественно, силлабическое стихосложение или так называемое «ыр»<sup>1</sup>. Ыр — это по преимуществу — семи-восьми-, а также восьми-семислоговые стихи, которые имеют строфическое и тирадное строение<sup>2</sup>. Однако ыр может иметь и другое количество слогов в стихе. В принципе любой стих киргизского народного песенного творчества: четырех-, пяти-, шести-, семи-, восьми-, девяти-, десяти-, одиннадцати-, двенадцатисложный и т. д. — называется ыр.

Термин ыр имеет нечто общее с казахским термином жыр, поскольку и тем и другим обозначаются стихи семи-восьмислогового строения. Но понятие ыр шире, вместительнее, оно включает, наряду с семи-восьмислововым, и другие виды стихотворных размеров, в то время, как с понятием жыр казахи связывают исключительно эпический стих семи-восьмислогового строения. Для одиннадцатисложного размера, характерного в основном для песен лирического жанра, в казахском песенном творчестве имеется специальный термин кара олон. Кара олон, очень распространенный в казахском песенном фольклоре, в киргизской народной песне — редкое явление. Так, в сборнике А. В. Затаевича «Киргизские инструментальные пьесы и напевы» (М., 1971) нет ни одного примера одиннадцатисложника. Отсутствует он и в записях киргизских народных песен А. Малдыбаева. Только в сборнике В. С. Виноградова «100 киргизских песен и наигрышей», в котором представлены почти сплошь старинные напевы, имеются четыре песни с одиннадцатисложным поэтическим текстом (см. VI—№ 1, 5, 7).

<sup>1</sup> Термин «ыр» употребляется в двояком смысле: как стихотворение и как песня вообще. Отсюда — ырда — спой, ырчы — певец, певица, ырдоо — пение и т. д.

<sup>2</sup> Тирадное строение — это такое строение, при котором стихи слагаются развернутыми периодами, включающими большое количество строк (от 10-ти и более).

Одна из основных причин такого ограниченного распространения этого размера в киргизском дореволюционном народном творчестве — господство традиционного речитативного стиля в исполнении музыкально-поэтических произведений, для которых семи-восьмислоговой размер стиха является нормой. В первую очередь это относится к исполнению киргизского эпоса «Манас», популярность которого в народе отмечалась многими исследователями. Так, например, академик В. Радлов еще в прошлом веке писал, что «каждый кара-киргиз знает часть эпоса. Эпос живет в народе, поэтому не дает возможности возникнуть другому поэтическому творению. Поэтому размер стиха вида юр вытеснил целиком олон»<sup>1</sup> (то есть одиннадцатислоговой стих. — К. Д.).

Профессор К. Рысалиев, соглашаясь с В. Радловым в вопросе о причинах редкого употребления одиннадцатисложника, писал, что «огромная популярность «Манаса», основной семи-восьмисложный текст которого насчитывает около миллиона строк, была, очевидно, одной из причин, определивших сравнительно редкое употребление одиннадцатисложного размера у киргизов»<sup>2</sup>. В то же время на основе анализа большого фактического материала из современной народной поэзии, он приходит к выводу, что «одиннадцатисложный размер целиком не вытеснен, он представлен наряду с семи-восьмисложником и в бытовых песнях, и в эпических поэмах»<sup>3</sup>.

По мнению некоторых филологов, одиннадцатисложник появился под влиянием казахской, узбекской, арабской письменной поэзии. Об этом, в частности, писал видный киргизский поэт Т. Уметалиев: «В киргизском устном творчестве отсутствовал одиннадцатисложник. Теперь он есть и перешел к нам от казахской поэзии»<sup>4</sup>.

Действительно, в творчестве таких замечательных народных певцов и музыкантов-самородков, как А. Огонбаев, А. Усенбаев, О. Болобалаев, А. Бердибаев, М. Баетов, А. Темиров, Б. Эгинчиев, Дж. Шералиев и других

<sup>1</sup> Radloff W. Aus sibirien. Leipzig, 1884, S. 534.

<sup>2</sup> Рысалиев К. Киргизское стихосложение. Автореф. докт. дис. Фрунзе, 1965, с. 51.

<sup>3</sup> Рысалиев К. Указ. соч., с. 51—52.

<sup>4</sup> Уметалиев Т. Еще раз о рифме. — Сов. Киргизия, 1969, 21 февр.

одиннадцатисложный стих широко используется наряду с семи-восьмисловым. Одиннадцатисложник, таким образом, получил распространение в песенном творчестве народных композиторов и профессиональных поэтов только в советское время.

В киргизском, как и в казахском стихосложении, существует также форма «терме» (буквально: «сборное»), которая образуется из больших, тирадно построенных поэтических периодов. Ярким примером такой поэтической формы, связанной с музыкальной речитацией является замечательное терме-ыр «Комузум» киргизского акына-певца Сатара Джумаева (см. пример 58)<sup>1</sup>.

Цитированная песня-терме «Комузум» представляет собой типичную киргизскую речитацию-скороговорку, построенную в тирадной музыкально-поэтической форме и звучащую в приподнято-торжественном акынском стиле. Теснейшая связь стиха и напева в этой яркой речитативной песне представлена чрезвычайно наглядно: в ней столько же мелодических фраз, сколько стихотворных строк, столько же звуков (если не считать отдельные простые внутрислоговые распевы), сколько слогов в тексте, широко использованы многократные повторения звуков одной высоты. Единство и соподчиненность текста и музыки обусловлены здесь ритмическими и метрическими закономерностями: песня выдержана в основном в однородном ритме восьмых.

Текст песни — типичный образец акынской тирадной песенной формы, основанной на семи-восьмислоговом размере (приводим второй куплет):

(Эй) эл таа-лай-ын дуй-не-ге	= 8 слогов (1 вставной слог)
Ча-чып ий-ди ко-му-зум	= 7 слогов
А-ла-Тоо-дой жар-кы-рап	= 7 слогов
А-шы-гуу-да ко-му-зум	= 7 слогов
Ком-му-ни-зм ку-руу-да	= 7 слогов
(А-зыр) ша-шы-луу-да ко-му-зум	= 9 слогов (2 вставных слога)
О-ку-я-нын нар жа-гын	= 7 слогов
Тынч-тык ме-нен жай-га-рып	= 7 слогов
Ар-сыл-да-ган шум-шук-гун	= 7 слогов
А-том-до-рун ко-тор-гон (эй)	= 8 слогов (1 вставной слог)
Ба-сы-луу-да ко-му-зум	= 7 слогов

<sup>1</sup> Другой, более значительный по объему пример популярного терме-ыр принадлежит видному киргизскому поэту Р. Шукурбекову (1913—1962). См. его речитативную песню «Жинди суу» — В кн.: Ала-Тоо таншыйт (обондуу ырлар). Фрунзе, 1970, с. 431—461.

В песне «Комузум» слоги-вставки, встречающиеся в начале и в конце стиха органически входят в состав музыкально-поэтической ткани. Их невозможно рассматривать отдельно от общего контекста и образного содержания песенных произведений.

Членение семи- и восьмислоговых стихотворных строк на составные части в киргизском силлабическом стихе образует ритмические группы, которые обособлены друг от друга цезурами-словоразделами. Так, семисложник делится на две ритмические группы: 4+3 (четырёхслоговые+трехслоговые) или наоборот 3+4. В киргизском народном песенном творчестве второй вид не встречается. Слогоритмические группы, образующиеся в семисложнике, имеют следующие варианты: 2+2+3; 1+3+3; 4+3; 1+2+1+3; 3+1+3; 4+1+2; 4+2+1. Из них наибольшее распространение получили первый, второй, третий варианты.

А-кыл-ман-дын айт-ка-нын	—4+3
Пай-да-лан-ган ко-му-зум	—4+3
Э-лин сай-ран сал-та-нат	—2+2+3
Сай-ра-ган-да ко-му-зум	—4+3
Кас са-на-ган душ-ман-ды	—1+3+3
Ай-дап ал-ган ко-му-зум	—2+2+3

Восьмисложник делится на три ритмические группы (3+2+3) и имеет две цезуры. Другой вид восьмисложника (2+3+3) в киргизской народной песне встречается редко, да и то лишь в речитативных напевах, например, в песне «Улгу ыры» А. Огонбаева (см. пример 72).

Образование цезур между слогоритмическими группами стиха связано, с одной стороны, с понижением голоса в конце первого построения (некоторое растягивание последнего слова в первой слогоритмической группе) и с вспомогательным «восходящим» ударением в начале последней слогоритмической группы, с другой стороны. Эта закономерность ритмической организации стиха получает закрепление в структуре напева и находит выражение либо в ритмическом укрупнении последнего слога слогоритмической группы, либо в ее структурном расширении за счет вставных восклицаний типа «ай», «эй», «ой», и т. д. и в метрическом акценте

напева в начале второго полустишия. Музыкальные цезуры, как правило, соответствуют словоразделам.

Структура напева в целом и в частях, включая и самые мелкие построения (мотивы), соответствует членению стиха. Музыкальная фраза или предложение всегда равны стихотворной строке. Можно назвать два типа музыкальных построений, равных стихотворной строке. Первый тип — слитное построение, не расчленяемое на мелкие мотивы:

ШЫРДАКБЕК  
(имя)

ВГ-32

76 Прибауткой  $\text{♩} = 78$

Бек су-ра-са бер-бе-ген, Бе-зип кел-ген

В данном случае слогоритмическое членение стиха (1+3+3) не получает отражения в структуре напева. Отсутствие распевания делает объем музыкального построения сравнительно небольшим и единицей структурного членения мелодии оказывается стихотворная строка в целом. В данном примере стихотворная строка равна музыкальной фразе. Такой тип организации напева имеют в основном речитативные мелодии.

Второй тип музыкально-поэтической структуры напева представляет собой мелодическое построение, расчленяемое на два, а иногда и на три мотива, соответствующих слогоритмическим группам стиха. В таких случаях музыкальные цезуры между мотивами отражают членение стиха. В напевах с семисловым стихом, например, находим два музыкальных мотива, соответствующих двум слогоритмическим группам стихотворной строки:

БЕШИК ЫРЫ

ВГ-38

77 Тихо, как-бы про себя  $\text{♩} = 40$

Ал-дей, ба-лам, ый-ла-ба.  
А-та эн-ең-ди кый-на-ба.

В напевах с восьмислоговым стихом музыкальные мотивы также соответствуют количеству слогоритмических групп:

78 **А** КҮЛУИПА КҮЛЖАР (имена) ВІ-31

Уй - ул - ген таш - тан | эл ке - чет

В напевах со слогоритмической структурой 5+3 первый мотив<sup>1</sup> обычно превышает второй и по количеству звуков и по метроритмической протяженности. Чаще всего это происходит за счет следующих вставных элементов:

1) восклицаний в конце первой слогоритмической группы стиха — «Ала-тоонун башы эй алмалык», — которые очень часто мелодически распеваются (такой распев бывает порою довольно развернутым, см. пример 56, 1-я фраза);

2) слов, а также отдельных слогов, вставляемых между словами первой слогоритмической группы — «Эсимде гана да арпа жайласын» (ВІ—59, 1-я фраза);

3) узких гласных «и», «ы», «ү», «у», вызванных потребностями мелодического распева — «Сен мер-и-генчи мен кийик (ВІ—66, 1-я фраза);

4) дополнительных слов в начале стихотворной строки — «А койчу, кодондо болгон дартымды» (ВІ—63, 4-я фраза);

5) сочетания всех перечисленных видов вставных элементов одновременно: «О Салыйпа ушкурсом а дартым ой кимге отот ай» (ВІ—31, 4-я фраза). Следует заметить, что вставные узкие гласные и восклицания встречаются и во второй слогоритмической группе стиха — «Кур-у-гу-рум» (ВІ—67, 4-я фраза).

Эти вставные элементы в стихотворном тексте киргизских народных песен, вызванные мелодическими закономерностями развития напева и тесно связанные с приемами музыкального интонирования, являются важ-

<sup>1</sup> В данном примере мелодический мотив соответствует одному полустишию.

ным средством эмоционального воздействия и имеют огромное выразительное значение.

Совпадение музыкальной и поэтической структуры в киргизских народных песнях, например, совпадение цезур в мелодии и стихотворной строке может быть подчеркнуто «разделительной паузой»<sup>1</sup>, как это происходит в старинной трудовой песне «Бекбекей»:

79 БЕКБЕКЕЙ ВІ-10

Жыл - кы - нын су -  
- ту жыл - ты - рак (ой)

Два мотива песни (совпадающие с двумя слогоритмическими группами восьмислогового стиха), обособлены друг от друга паузой. Но в семи-восьмисложных распевных песнях можно встретить и такую мелодическую структуру, в которой цезуры музыкального мотива и слогоритмической группы стиха не совпадают. В результате возникает своеобразная асинхронная структура, не типичная для традиционной киргизской песни:

80 ЖАҢЫ ТУРМУШ ВІ-80

ка - ра - гай - луу | ко - лот - ко (да)

К явлениям асинхронности музыкально-поэтического строения напева можно отнести случаи, когда в еще незавершенную мелодическую фразу «вклинивается» текст следующей строки стиха. Так образуется своего рода «стреттный» тип взаимодействия между мелодией и стихом.

Строение напевов с одиннадцатисложным стихом бывает двух типов. Напевы первого типа имеют одну

<sup>1</sup> Термин Н. В. Черемисиной. См. ее работу: Синтаксис и интонация. — Ученые записки Башкир. Гос. университета, 1969, вып. 36, с. 224.



большую цезуру после восьмого слога: 4+4+3 (В1—50, первая строка); напевы второго типа имеют две цезуры и образуют музыкальное построение из трех мотивов 4+4+3:



Кроме рассмотренных традиционных типов слогоритмического строения киргизских песен, изредка встречаются напевы, отдельные мелодические фразы которых связаны и с другими стихотворными размерами. Таковы, например, три начальные фразы детской песни «Кара теке», опирающиеся на шестислогового стих 4+2 (см. пример 35).

Встречаются мелодические фразы и с десятисложным стихом, образованным в результате соединения семислогового стиха с трехсложным редифным словом<sup>1</sup>:



Старинная обрядовая песня «Жарамазан» имеет двенадцатисложный текст, состоящий из трех слогоритмических групп: 4+4+4. Первая мелодическая фраза песни также членится на три мотива (В1—6, первая строка).

Мелодические фразы песни «Оойдай» (М—9) опираются на четырнадцатисложный текст, образованный путем соединения двух семисложных стихов. Как правильно отметил языковед Х. Карасаев, четырнадцатисложное строение текста «Оойдай» возникло в процессе пения, под воздействием мелодического развертывания напева<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Редифное слово — это слово, повторяющееся в начале и в конце каждого стиха.

<sup>2</sup> Карасаев Х. Кыргыз ырларынын тузулуш системасы жонундо. — Советтик Кыргызстан, 1946, № 2.

В некоторых речитативных песнях объединение двух семисложных стихов в одной большой музыкальной фразе осуществляется без членения ее на мелодические мотивы, так складывается бесцезурное построение. Этот тип строения мелодической фразы имеется в песне «Саянат обон» (см. пример 41, первая строка).

## ЭЛИЗИЯ И СЛОВОЕ НАРАЩЕНИЕ

Одним из ярких свидетельств тесного взаимодействия музыки и слова, их ритмической взаимообусловленности в киргизском песенном фольклоре является элизия. Элизия — это закономерность, связанная с распеванием стиха, при котором происходит поглощение одной из двух гласных, оказывающихся на границе двух соседних слов. В пении обе гласные интонируются на один звук, сливаясь в один слог. Таким образом, если в отдельных стихотворных строках количество слогов в иных случаях превышает традиционные семи-восьмислоговые стихи, то элизия ритмически выравнивает такую строку в соответствии с ритмом остальных строк, несколько не искажая при этом содержания песенного произведения. Оба сливающихся в результате элизии слова, уменьшаясь в слоговом объеме, не теряют своего самостоятельного значения.

Элизия характерна и для казахского народного песенного поэтического творчества. На эту особенность указывал Б. Г. Ерзакович: «Вообще поглощение гласных связано с особенностями казахского языка и часто встречается в обыденной речи. Так, например, три слова, имеющие пять слогов «кара ала ат» выговариваются как одно трехслоговое «каралат»<sup>1</sup>.

О выпадении одной из двух гласных на стыке двух слов в казахском языке писал и филолог З. А. Ахметов. Он связывал это явление с тем обстоятельством, «что в казахском языке не встречаются в пределах одного слова два смежных гласных звука. Поэтому, по всей видимости, существует определенная тенденция к тому,

<sup>1</sup> Ерзакович Б. Г. Песенная культура казахского народа. Алма-Ата, 1966, с. 345.

чтобы разрядить такое непривычное скопление гласных, которое возникает порою на границе слов»<sup>1</sup>.

Нужно отметить, что такое объяснение элизии применительно к киргизскому языку, имеющему много общего с казахским, не подходит. Дело в том, что две смежные гласные в одном слове (так называемые длинные гласные) в киргизском языке достаточно часто встречаются, например, слова: «шаар», «кооз», «суук», «зээн» и другие, которые в произношении образуют два самостоятельных слога»<sup>2</sup>. Это наталкивает на мысль, что элизия, придающая киргизскому языку столь яркое своеобразие, вызвана другими причинами, не получившими до сего времени объяснения в работах лингвистов.

Анализ песенных произведений показывает, что элизия возникает почти всегда в рамках определенных слогоритмических групп стиха. Так, например, в первом семисложном полустихии песни «Чуйдун обону» элизия возникает на границе трехсложного и двухсложного слова при сокращении количества слогов полустихия до шести, что соответствует количеству звуков в данном мотиве. Во втором полустихии это поглощение гласной «э» как бы восполняется слоговым наращением трехсложного слова<sup>3</sup> (бул-(у)-бу-лун):

83 ЧУЙДУН ОБОНУ VI-67

Та - лың - да э - ле сай - райт бул - (у) - бу - лун.

Элизия и наращение выступают здесь как взаимодополняющие выразительные средства киргизского песенного мелоса. Они порождены взаимодействием напева и стиха в процессе исполнения песни. Образование элизии в первом мотиве объясняется необходимостью привести слогоритмическую структуру текста в соответствие с мелодико-ритмической структурой напева: сливая две гласные в один слог певец подчиняет стих «нуждам» музыкального ритма, не искажая при этом смыс-

<sup>1</sup> Ахметов З. А. Казахское стихосложение. Алма-Ата, 1964, с. 157.

<sup>2</sup> Рысалиев К. Р. Киргизское стихосложение, с. 30—31.

<sup>3</sup> В примере 83, так же как и в последующих аналогичных примерах, элизия обозначена лигой, связывающей две гласные, а слоговое наращение — гласной, взятой в скобки.

ла текста. Мелодико-ритмическое строение второго мотива, напротив, требует слогового «наращения», поскольку количество звуков в нем при ярко выраженном речитативном складе мелодии не обеспечено нужным количеством текста.

Другой пример образования элизии и восполняющих ее слоговых наращений находим в лирической песне А. Темирова «Сагынам» (VI—82, 2-я фраза). Элизия происходит в первой четырехсложной ритмической группе девятисложного стиха (4+2+3), а двойное наращение — во второй двухсложной группе: «Сары алтын сен (и) деп (а) келинди».

Возникновение элизии в последней четырехсложной ритмической группе стиха обычно связано со слоговым превышением основного семи- и восьмисложного размера; в предшествующей слогоритмической группе, как это происходит в начале песни Малдыбаева Ох-хой: 4+4 (VI—52, 1-е предложение) «Кайчы (деле) кулак караатым (ой)».

Следует отметить, что в некоторых случаях соседство гласных на границе двух смежных слов элизию не вызывает. Это означает, что каждый звук данной мелодической фразы соответствует одному слогу данной слогоритмической группы стиха:

АЛМАГА (возлюбленной Алме) VI-86

8½ Спокойно. Задумчиво ♩ = 78

Ал - ма - га айт - кан (о) ы - рым - ды.

Элизия может возникнуть не только внутри, но и в конце стихотворной строки, если музыкальная фраза оканчивается каким-либо междометием, порою включаемым певцом для смягчения последнего слога стиха. При этом наращение слога в строке происходит лишь формально — в письме, а в пении или чтении общий слоговой ритм стихотворного размера сохраняется:

85 О, СЕКЕТ M-48

Боз ой - ду ша - мал ай - дай - дай.

Взаимодействие мелодии и стиха в киргизском песенном фольклоре не ограничивается названными формами соотношений музыкальной фразы и стихотворной строки. Еще более существенным и определяющим фактором в этом взаимодействии является метроритмическое соотношение стиха и напева, рассмотрению которого мы посвятим следующий раздел данной главы.

### РИТМИКА

Метроритмические связи стиха и напева в киргизском песенном фольклоре имеют свою национальную специфику, указывающую на некоторые исторические закономерности в развитии народного песенного творчества, в частности на характерность того или иного соотношения мелодии и стиха в определенные исторические периоды.

Анализ метроритмических соотношений мелодии и стиха имеет практическое значение в двух аспектах. Прежде всего при записи народных песен. Аналитический подход к решению проблемы взаимодействия ритмических структур стиха и напева позволит выработать более точные критерии для определения общего метроритмического строя напева, его фразировки и тактирования, поможет правильному соотношению музыкального акцента и фонетического ударения в процессе нотирования песни. Кроме того, теоретическая постановка этой проблемы важна и для композиторской практики. Особенности ритмики киргизской народной песни, типы соотношений ритма мелодии и ритма стиха, выявленные в процессе анализа, могут послужить прочной основой в развитии национальных традиций, в создании нового музыкального языка профессиональной киргизской вокальной музыки.

Метроритмическое строение киргизских народных песен еще недостаточно изучено. Литература по этому вопросу исчерпывается несколькими работами. К числу наиболее значительных относится исследование В. С. Виноградова «Киргизский народный речитатив»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> См. кн.: Вопросы музыковедения. М., 1955, вып. 2.

Отметим также статьи Л. Балтина<sup>1</sup> и М. Байджиева<sup>2</sup>. Статья последнего содержит ряд принципиальных положений, касающихся ритмических связей стиха и мелодии в киргизской народной песне, поэтому остановимся на ней подробнее.

М. Байджиев в своей работе ставит вопрос о несовместимости музыкальной метрики и метрики стиха. Опираясь на работу М. Штокмана «Исследование в области русского народного стихосложения» (М., 1955), он утверждает, что киргизское стихосложение должно рассматриваться исключительно с филологической точки зрения. Байджиев считает, что стихосложение киргизских народных песен не испытывает на себе воздействия метрической структуры мелодии; последняя, по его мнению, имеет свои закономерности, получившие отражение в музыкальных терминах. Поэтому не следует применять филологические термины в анализе напева, равно как и музыкальные термины в характеристике стиха. Стремясь отделить ритм мелодии от ритма стиха и призывая изучать их порознь, М. Байджиев критикует тех авторов (Л. Пеньковского, Е. Молотькова, У. Джакишева, Р. Кыдырбаеву, К. Рысалиева, Л. Балтина), которые в своих исследованиях признают, что семи-восьмисложные стихи в их музыкальном воспроизведении обычно приобретают хорейский метр.

Отмечая хорейское звучание старинных песенных образцов в период синкретизма, он связывает хорейский метр мелодии с фонетической структурой общенародного древнетюркского языка, в котором, по предположению Ф. Корша, Б. Владимирцева и И. Батманова, ударение падало на первый слог. Однако и в советское время в песенном творчестве киргизских композиторов, использующих тексты профессиональных поэтов, мы наблюдаем сходное явление: стихи в музыкальном претворении большей частью приобретают хорейскую метрику.

<sup>1</sup> Балтин Л. Песня Токтогула «Алымкан». — В кн.: Ученые записки филол. ф-та КГУ. Фрунзе, 1955.

<sup>2</sup> Байджиев М. Стихотворный ритм и музыкальная метрика народных песен и речитативов. — Известия АН КиргССР, 1961, вып. 1, т. III.

Стараясь обосновать полную независимость развития народного киргизского стиха от напева М. Байджиев пишет: «[...] когда киргизское музыкально-поэтическое искусство пережило синкретический период и 7-8-сложная поэзия рассталась со своей доселе спутницей — музыкой (очевидно, когда поэзия отделилась от напева в виде самостоятельного стихотворения, в котором отсутствовали вставные элементы. — К. Д.), количественных изменений в стихотворных формах не произошло»<sup>1</sup>. Но как раз количественные изменения в стихотворных формах, по нашему мнению, произошли: стих приобрел более ритмично-симметричные черты. В этом можно убедиться на примере двух вариантов текста песни «Ох-хой», в слогоритмической структуре которых имеются существенные различия.

1. Кайчы (деле) кулак кара атым (ой),  
Кара атым (а) эмес (о) канатым.  
Калын (быр) элдин) ичинде (ий),  
(Анда), какшап (бир) (а) турчу (ох-хой) адатым.
2. Кайчы кулак кара атым,  
Кара атым эмес канатым.  
Калын элдин ичинде,  
Какшап турчу адатым.

В первом песенном варианте каждая строка имеет вставные элементы, вызванные мелодико-ритмическими закономерностями напева. Они выполняют конструктивную функцию в широком развертывании мелодической мысли, способствуют текучести мелодического движения, служат необходимым структурным элементом в процессе распевания поэтического текста<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Байджиев М. Указ соч., с. 88.

<sup>2</sup> По этому поводу профессор К. Рысалиев писал: «Очевидно, что здесь мы имеем дело с явлением со стороны привходящим в ритмическую организацию киргизского стиха. Однако при записи произведений устного народного творчества, сопровождающихся мелодией и, в частности, эпоса «Манас», все эти вставные слова заносятся на бумагу и вклиниваются, таким образом, в ритмические строки стиха. Это нередко порождает путаницу в определении размера стихотворных строк. Так, венгерский тюрколог Г. Алмаши, натолкнувшись на подобные факты в тексте «Манаса», утверждал, что «первая часть имеет от четырех до восьми слогов, вторая часть — трехслоговая». Вставные слова были восприняты им как принадлежность размера, хотя таковой они не являются» (Рысалиев К. Киргизское стихосложение. Автореф. докт. дис. Фрунзе, 1965, с. 37).

Во втором варианте стих, освобожденный от вставных элементов, приобретает обычный семисложный размер, в нем выявляется присущая киргизской народной поэзии точная строфическая аллитерация, типичная рифма аава и элизия (кара атым).

Вставные элементы — побочные слоги типа «бир», «гана», «ой» и другие, часто встречающиеся в киргизских народных песнях, не только не способствовали выравниванию стихотворных строк, как полагает Байджиев<sup>1</sup>, но, напротив, приводили к их неравносложности. Анализ показывает, что вставные элементы часто являются причиной неквадратности построения напевов, непериодичности их поэтических текстов, а также неравномерности метрики мелодии. Таким образом, не музыкальный метр способствует равносложности стиха, а равносложность стиха способствует равномерности метра в музыке.

Критика М. Байджиевым положений В. Виноградова о взаимосвязях ритма стиха и мелодии в киргизских народных песнях представляется нам несостоятельной. М. Байджиев соглашается с мыслью В. Виноградова о том, что «особенности стихосложения играют роль в формировании речитатива», но тут же делает следующую оговорку: это «можно принять, если глагол «играют» поставить в прошедшем времени, ибо как было уже сказано выше, в иных случаях мелодия может оказаться гораздо старше (текста. — К. Д.) [...] она формировалась, очевидно, когда фонетическое ударение было не на последнем, а на первом слоге [...]»<sup>2</sup>. Однако, разве в современных народных песнях стихосложение потеряло свое значение, разве мелодии создаются без учета строения поэтического текста?

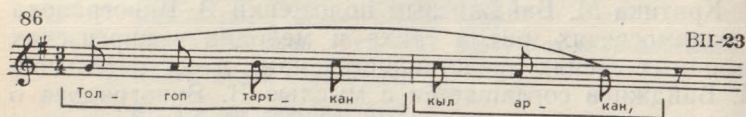
М. Байджиев полностью отрицает положение В. С. Виноградова о том, что структура стиха, его метрика, связаны с метроритмической канвой речитатива, очевидно, понимая это, как отождествление метра музыкального с метром поэтическим. Далее, соглашаясь с высказываниями О. Абрагама и Э. Хорибостеля, которые приводит в своей работе В. С. Виноградов («ритм мелодии не обращает никакого внимания на метрику стиха»), Байджиев утверждает, что при этом имеется в ви-

<sup>1</sup> Байджиев М. Указ соч., т. 88.

<sup>2</sup> Там же, с. 89.

ду мелодия, существующая самостоятельно от поэтического текста. Однако создаются же песни на старые поэтические тексты, и в них также метр мелодии подчиняет себе метр стиха. Назовем песни «Суйгонум» А. Темирова, «Кимге айтам» А. Омуралиева и многие другие, в которых ритмическое взаимодействие стиха и напева проявляется отчетливо, при этом ведущую роль играет музыкальный метр.

Полемизируя с В. Виноградовым и Ф. Коршем по поводу первой строки песни Токтогула «Кербез», М. Байджиев пишет: «Корш, правильно определяя первое полустушие как ямбическое, ошибся во втором полустушии, указав на его хорейность», а Виноградов «фактически разбирая метрику мелодии, а не стиха, [...] стиховедческий термин применяет к музыке, а звучание стиха путает с музыкой, попевкой»<sup>1</sup>.



Далее М. Байджиев так определяет форму этих стихов: «На самом же деле перед нами пеон IV + анапест, или два ямба и анапест (если пеон разделить на два ямба, учитывая слабое ударение на втором слоге «он»). Но только тут не хорей!»<sup>2</sup>. Из этого заключения видно, что к метрике песни филолог подходит односторонне.

Дело в том, что в работе В. С. Виноградова речь идет не о метрике мелодии или стиха в отдельности, а о том, что при исполнении песни стих, вопреки его ямбичности в речевом произношении, становится хорейским по звучанию в соответствии с метрикой мелодии и, приобретая мелодическое очертание, меняет свой первоначальный речевой строй. Задача музыковеда заключалась не в раскрытии закономерностей киргизского народного стиха, а в раскрытии в народных песнях закономерности взаимодействия, метроритмического соотношения двух неразрывно связанных компонентов — мелодии и слова. В. С. Виноградов правильно показал, что

метрика цитированного выше отрывка из песни «Кербез» определяется музыкальными факторами, а стихотворный ритм, имеющий в декламационном исполнении свои самостоятельные признаки, в данном случае подчиняется метрике мелодии.

Надо заметить, что изучение ритмики народных песен в отрыве от текста лишает исследователя возможности определить важнейшее свойство вокальной мелодики — единство и соподчиненность музыкального и поэтического метров, и приводит его к анализу инструментального одноголосного произведения. Между тем для продуктивного изучения ритмики народных песен необходимы соотносительные музыкально-поэтические термины, позволяющие наиболее полно отражать ритм мелодии и ритм поэтического текста в их совместном звучании и взаимодействии. Сошлемся в качестве примера на термин «мелодико-текстовый ритм»<sup>1</sup>, который получил широкое распространение в музыковедении.

Мы касались лишь наиболее спорных положений статьи М. Байджиева, поскольку от правильного подхода к затронутым им вопросам зависит дальнейшая разработка проблемы взаимоотношения слова и мелодии в киргизских песнях. Это вовсе не означает, что мы не отдаем должного многим ценным соображениям, высказанным в его статье, которые свидетельствуют о глубоких знаниях филолога в области теории музыки.

В музыковедении принято характеризовать приемы метроритмической организации народных песен в терминах античной (метрической) системы стихосложения. Так, например, говорят о музыкальной стопе, о ямбе, хорее, амфибрахии, анапесте, дактиле и т. д. применительно к метрической организации напева.

В ряде случаев использование этих заимствованных понятий вполне обосновано. Среди киргизских народных песен встречаются такие, в которых метроритмическое членение мелодической фразы (ее ритмическая группировка) совпадает с членением стиха на стопы. Примером полного совпадения музыкального и стихотворного

<sup>1</sup> Байджиев М. Указ. соч., с. 90.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>1</sup> Термин Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана. — В кн.: Анализ музыкальных произведений. М., 1967, с. 216.

ритма в рамках ярко выраженного хорейского метра может служить песня «Насылкан»:

87 НАСЫЛКАН М-52

Ким - дин, ким - дин ко - чо - су, На - сыл - кан - дын ко - чо - су.

В двухсложных и четырехсложных словах приведенной песни первые и третьи слоги всякий раз оказываются долгими, равны двум морам и соответствуют сильным и относительно сильным долям такта; вторые и четвертые слоги — краткие, равны одному мору и падают на слабые доли. Таким образом, внутренняя структура хорейской двухсложной и четырехсложной стопы совпадают с метроритмической организацией мелодической фразы.

Однако номенклатура античных стоп в их применении к музыкальной метрике не всегда соответствует музыкальному ритму. Так, например, в киргизской народной песне ямбический двухсложный ритм  $\text{♩} \text{♩}$  в большинстве случаев звучит как хорейский — с акцентом на первом коротком звуке, что образует «косвенно-синкопированный ритм»<sup>1</sup>. Другой, более распространенный хорейский метр в мелодиях образуется одинаковыми по ритму длительностями —  $\text{♩} \text{♩}$ . Здесь проявляется несоответствие античной стиховой и музыкальной метрики, что затрудняет определение стопного строения песен.

Подобные трудности возникают обычно при анализе песен преимущественно умеренного темпа, которых значительно больше, чем песен быстрого, танцевального характера. Для песен со спокойным разворачиванием мелодии в подавляющем большинстве случаев характерен переменный метр, основанный на слабой нерегулярной метрической пульсации и на нечеткой периодичности ритма.

Учитывая эти обстоятельства, мы, анализируя ритмику киргизских песен, пользуемся термином «стопа» главным образом применительно к внутридолевой метрической пульсации («микрометру») — внутридолевым

<sup>1</sup> См.: Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений, с. 195.

ударам, которые соответствуют морам — наименьшим метрическим единицам античного стихосложения. Такое использование стиховедческой терминологии в исследовании ритмики напева позволит, на наш взгляд, дать более определенное числовое измерение ритмическим длительностям музыкальной фразы и охарактеризовать различные ритмические формулы песен. Так, в вышеу-

казанном хорейском ритме  $\text{♩} \text{♩}$  имеются три внутридолевых удара: два основных (открытых) и один скрытый (внутренний) удар во второй половине второго звука. Песенный двухсложный хорейский метр

$\text{♩} \text{♩}$ , в котором оба ритмических удара выражены метром малого масштаба, звучит с периодической (равномерной) пульсацией, что говорит о его сходстве с силабо-тонической системой стихосложения, которая строится по принципу равномерного чередования ударных и безударных слогов. Этот ритм, более свойственный песням «моторного», танцевального характера, предполагает однородный метр.

В ритмике киргизских народных песен принципиально важное значение имеет соотношение музыкального акцента и фонетического ударения. Установлено, что в киргизской поэтической речи ударение, являющееся слабоцентрализующим, несет словоразделительную функцию и падает чаще всего на последний слог в слове. Еще В. Радлов отмечал в тюркских языках (в том числе и киргизском) наличие двух ударений — восходящего полуударения (первое) и нисходящего полуударения (второе). Первое он назвал вспомогательным, а второе — главным<sup>1</sup>. Этой же точки зрения придерживается исследователь киргизского языка профессор И. А. Батманов, который пишет, что «в тюркских языках первый слог слова имеет повышающее полуударение, а конечный слог падает на полное нисходящее ударение»<sup>2</sup>. Таким образом, широко распростра-

<sup>1</sup> Radloff W. Phonetik der nördlichen Türk Sprachen. Leipzig, 1882.

<sup>2</sup> Батманов И. Фонетическая система современного киргизского языка. Фрунзе, 1946, с. 63.

ненный в текстах киргизских песен восьмисложник имеет шесть ударений — три главных и три вспомогательных<sup>1</sup>:

∠ — ∟ | ∠ ∟ | ∠ — ∟

И. А. Батманов трактует восходящее ударение как музыкальное, а нисходящее — как экспираторное, то есть заключительное<sup>2</sup>.

Однако как в киргизском, так и в казахском языкознании еще нет единой точки зрения по вопросу о роли вспомогательного ударения в ритмической организации стиха. Профессор К. Рысалиев считает, что «вопрос о второстепенном ударении в тюркских языках еще не решен языковедами. Но в каком бы направлении он ни решался в будущем, ясно, что роль второстепенного ударения в отношении ритма тюркского стиха не может стать решающей, так как само это ударение выражено слабо»<sup>3</sup>. Однако в процессе музыкального интонирования стиха значение второстепенного ударения возрастает, поскольку в киргизских песенных мелодиях, особенно речитативных, ударение падает преимущественно на начальный звук. Поэтому первый слог текста по силе звучания также оказывается выделенным в сравнении с остальными слогами. Подобные музыкально-текстовые акценты отмечают разные исследователи киргизского песенного фольклора. В. С. Виноградова, например, при нотировании киргизских народных песен пользуется хорейским метром и все расшифрованные им напевы начинаются с сильной доли такта. Он считает, что в исполнении киргизских песен начало мелодических фраз всегда акцентируется. Этому же взгляда придерживаются и фольклористы В. Кривонос и Н. Бачинская, которые в своих записях киргизских песен также акцентируют первые звуки и слоги напева<sup>4</sup>.

Однако в записях других видных фольклористов — А. В. Затаевича, А. Малдыбаева, — киргизские народные песни часто трактуются в ямбическом метре и на-

<sup>1</sup> В приводимой схеме знаком / отмечены вспомогательные восходящие ударения, а знаком \ — основные нисходящие ударения.

<sup>2</sup> Батманов И. Указ. соч., с. 63.

<sup>3</sup> Рысалиев К. Киргизское стихосложение, с. 11.

<sup>4</sup> См. кн.: Киргизский музыкальный фольклор. М.; Л., 1939.

чинаются с такта. Порой одни и те же напевы в записях разных собирателей нотированы в разном метре. Сравнивая записи песни «Ох-хой», сделанные Виноградовым (В1—52) и Малдыбаевым (см. пример 33), видим, что несмотря на одинаковую счетную метрическую долю напева, избранную обоими собирателями, расшифровки одного и того же напева получают разнотипное метрическое выражение.

Виноградов выявляет и подчеркивает хорейское начало и пятидольный размер народной мелодии, а Малдыбаев — ямбическое начало и четырехдольный размер. Но и в рамках однотипного хорейского метра одна и та же мелодия может иметь разную метрическую организацию в зависимости от ритмики напева:<sup>1</sup>

СҮЙГӨН ЖҮРӨК  
(влюбленное сердце) Д-11  
народная

88а Салтанаттуу. Торжественно ♩ = 104

Бөл - бө - гүн мө - нин са - наам ды,  
у - ба - ра кыл - ба а - дам ды.  
Кө - нү - лүм тол - кун ку - ба - нам  
Көр - гөн - дөз - ле се - нин ка - ра - ның ды.

КҮНҮМСҮҢ  
(ты мое солнышко) М-23  
народная

88б Муңайыкы. Печально ♩ = 126

Бе - лим дөз - ле бе - кем ку - рум - сун,  
Бе - тим дөз - ле шоо - ла ну - рум - сун.  
Ка - дыр - кеч ай ал - тым ө - зүң - дү,  
Кант - кен - дөз - ле ка - нүл бу - рул - сун.

<sup>1</sup> Приводятся два интонационно-ритмических варианта напева с разным названием и текстом.

КЕЗИКТИМ  
(встретился)

А. Темиров

89 Батымдуу. Решительно ♩ = 152

Д-14

Жалт ка-ра-ды ко-ку-су-нан ке-зик-тим,  
Жү-рөк ток-тоо чал-дык-кан-сып ке-тип-мин.  
Кай-ра даа-бай ай-да кал-тыр зор бо-лот,  
А-я-гын-да тур-ган-сы-дым э-шик-тин.

Различия в метрике данных напевов проявляются прежде всего в том, что в первом случае метрическая счетная доля выражена четвертями, а во втором — восьмыми.

Акцентирование первого слога наблюдается и внутри слогоритмических групп стиха. Например, в одиннадцатисложных песнях (4+4+3) первый, пятый и девятый слоги метрически выделяются в соответствии с мелодическим акцентом. При тактировании эти слоги часто приходятся на сильную или относительно сильную долю, а в микрометре — на более тяжелое время счетной доли, отчего и возникает хорейский метр (см. примеры 88 б, 89). По этому поводу В. М. Беляев писал: «В действительности же хорейские стихотворные ритмы у тюркских народов являются преобладающими в их народнопесенном творчестве, ибо они не связаны органически с обычным словоударением, к которому они приурочены, проявляются и познаются только при исполнении песни, в тесной связи с ее мелодией и ее музыкальной ритмикой»<sup>1</sup>.

Музыковед А. Е. Байгаскина считает, что такая метрика присуща и казахским народным песням: «Создается совершенно парадоксальное явление: то, что филологами отмечается в качестве второстепенного (ударе-

<sup>1</sup> Цит. по работе А. Байгаскиной: О соотношении слова и напева в казахских народных песнях. Канд. дис. Алма-Ата, 1969, с. 17—18.

ние в стихе. — К. Д.), в музыкальной метрике становится главным акцентом и, напротив, главные ударения в музыке оказываются на более слабом месте»<sup>1</sup>.

Вместе с тем при анализе киргизских песен обнаруживается, что иногда фонетическое ударение в слове совпадает с музыкальным акцентом. Так, ударение третьего слога в последней ритмической части стиха в подавляющем большинстве случаев совпадает с сильной или относительно сильной долей, выраженной укрупненной длительностью.

Совпадение фонетического ударения и музыкального акцента встречается и в конце ритмической части стиха:

БАЛА  
(ребенок)

А. Бердибаев

90 Медленно, но ярко ♩ = 110

Д-4

Кул-жу-ру ку-ду булбул тил-де-рин-дей,  
Ку-бан-чы би-рин-чи май-кук-де-рун-дей.  
Ме-ми-реп Ук-та-га-ны жү-рөк а-чат,  
Шырт эт-се тез ой-го-нот ку-ла-гы сак.

Киргизский силлабический семи-восьмисложный стих в основном делится на две слогоритмические группы, разделенные между собой постоянной цезурой. В этих слогоритмических группах в зависимости от количества слогов и сочетания слов образуются устойчивые музыкально-ритмические стереотипы, в которых большую роль играет упорядоченность слоговых звеньев (групп). Слогоритмические группы включают односложные, двухсложные, трехсложные и четырехсложные слова и имеют следующие сочетания слоговых звеньев: Двухсложное звено — одно двухсложное слово; трехсложное звено — односложное слово + двухсложное слово (или наоборот);

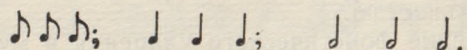
<sup>1</sup> Байгаскина А. Указ. соч., с. 39.



четырёхсложное звено — одно четырёхсложное слово, трёхсложное + односложное (или наоборот)<sup>1</sup>; пятисложное звено в киргизских народных песнях обычно составлено из двух слов: трёхсложное слово + двухсложное слово, и наоборот<sup>2</sup>.

Трёхсложные слова имеют следующие ритмические выражения:

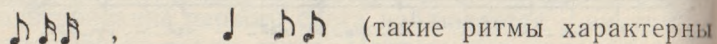
1. Равнодольные ритмы:



Равнодольные трёхсложные ритмы чаще всего бывают в трёхдольных песнях, а также в мелодиях с триольным ритмом и четным размером.

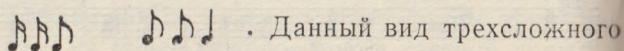
2. Неравнодольные трёхсложные ритмы бывают трех видов:

а) с ритмическим удлинением первого слога (дактиль)



в основном для зачинов);

б) с ритмическим удлинением третьего слога (анапест) —



Данный вид трёхсложного ритма в киргизских песнях часто встречается в зачинах и в кадансовых разделах мелодии, соответствующих последней слогоритмической группе стихотворной строки, где он играет роль «ритма торможения». При этом два слога трёхсложного слова могут иметь пунктирный

ритм:

в) с ритмическим удлинением среднего слога, обычно

распеваемым в мелодии —

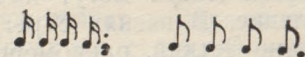
<sup>1</sup> Изредка встречаются четырех- и более сложные звенья, образующиеся из повторяющихся одинаковых слогов: «куй-куй-куй-куй-куй-уп» (см. М—51).

<sup>2</sup> В современной речи имеются и пятисложные слова.

Этот вид ритма (амфибрахий) встречается редко.

Четырёхсложные слогоритмические группы стиха образуют следующие разновидности музыкального ритма:

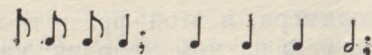
1. Равнодольные ритмы —



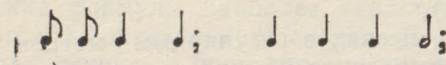
Эти ритмы в киргизской народной песне преобладают.

2. Неравнодольные ритмы:

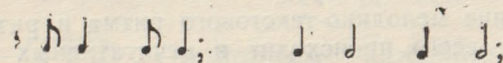
а) с удлинением четвертого слога (пеон IV) —



б) с удлинением третьего и четвертого слогов —

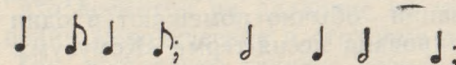


в) с удлинением второго и четвертого слогов —



последние («хромающие») ритмы в киргизских песнях встречаются редко;

г) с удлинением первого и третьего слогов —



данный вид «хромающего» ритма является распространенным.

В отдельных случаях в трёхсложных и четырёхсложных ритмических формулах удлинённый слог может расширяться, вбирая в себя большое число внутренних скрытых пульсаций (ударов), что приводит к изменению основной ритмической формулы.

Мы не останавливались отдельно на двухсложных и пятисложных ритмических формулах, поскольку двухсложные ритмы являются составной частью четырёх-

сложной и пятисложной ритмических формул, а пяти-сложные ритмы образуются в результате объединения трехсложного и двухсложного ритмов.

Мелодические построения в зависимости от регулярности и нерегулярности метра могут иметь различное ритмическое оформление. В песнях с регулярным метром они имеют обычно четкий, равномерный ритм:

91 БАЛДАР БЫРЫ ВГ-42

Кы - зыл - та - зыл жай - на - ган,

Как видно из примера, в этой фразе мелодико-текстовый ритм совпадает с ритмом мелодии: каждый слог соответствует одному звуку. По стопному строению цитированный фрагмент представляет собой неполный четырехстопный хорей (вместо последнего неударяемого слога — пауза).

В других песнях с регулярным метром имеются распевы, охватывающие обычно два-три звука. В них мелодико-текстовый ритм не совпадает с ритмом мелодии (см. пример 63, 1-ю фразу).

Совпадение мелодико-текстового ритма и ритма мелодии чаще всего происходит в рецитативных песнях. Ритмику подобных напевов отличает однородность рисунка. Целые мелодические фразы, а то и весь напев выдержаны в одном ритме, например, в ритме восьмых, но без четкой метрики. Это затрудняет определение размера и членение на музыкальные фразы, которые при нотировании обычно помещают в один сложный такт. Так нотирована песня-терме «Комузум» (см. пример 58).

В песнях с нерегулярным метром мелодические фразы имеют чаще всего неравномерные ритмы:

92 ЧАБАНДЫН БЫРЫ Д-20

Кор - ком - дуу со - нун сай - ма дай.

Неравномерность ритма в таких песнях усугубляется вставными элементами или распевами.


Анализ взаимосвязи слова и напева позволяет выявить некоторые национально-специфические особеннос-

ти киргизских песен. Эти особенности заключаются в том, что структура киргизских песен обуславливается строением их поэтического текста. Мелодические построения — предложения, фразы, мотивы — в основном членятся в соответствии со слогоритмическими группами стиха. Существует и обратная связь — влияние мелодии на структуру стиха. Определенную формообразующую роль в ритмике киргизских песен играет элизия и слоговое «наращение».

Киргизская народная песня хорейчна в широком смысле этого понятия. Хорейчны и ее составные части. Акцентирование в пении начального слога каждой слогоритмической группы способствует образованию музыкальных цезур, меняющих изначальную метрику киргизского стиха.

Рассмотренные образцы напевов свидетельствуют о том, что двух-, трех-, четырехсложные равномерные ритмические формулы наиболее характерны для песен «моторного» и танцевального склада. Для напевов умеренного движения или протяжных песен типичны неравномерные ритмы.

В киргизских песнях распространен триольный

ритм — , в котором интонируются обычно трехсложные или четырехсложные слова в начале стихотворной строки.

Анализ ритмических соотношений мелодии и стиха показал, что несмотря на различие их метрической основы, в пении мелодические и стиховые акценты совмещаются. Так, достаточно типично совпадение вспомогательного ударения и сильной доли музыкального метра, последнего слога трехсложного слова и сильной или относительно сильной доли музыкального времени; односложное слово в начале слогоритмической группы стиха также падает на сильную долю такта.

Особенности метроритмического строения киргизских песен, возникающие в процессе взаимодействия стиха и напева, указывают на большое сходство киргизского мелоса с мелосом казахской народной песни. Это сходство выражается не только в общих для обеих народно-песенных культур закономерностях поэтической и музы-

кальной речи, но и в специфических формах взаимосвязи слова и музыки, от которых зависят как мельчайшие ритмические образования мелодической структуры, так и композиционное строение напева в целом.

#### Глава IV.

### ФОРМЫ

Все киргизские народные песни речитативного и кантиленного склада, исполняющиеся исключительно одноголосно, имеют куплетную форму, структура которой весьма гибка и разнообразна.

По старинным традициям киргизские народные песни, их текст и мелодия создавались исключительно в условиях бесписьменности. Процесс исполнения был единственным фактическим показателем, формой существования произведений музыкального фольклора. Причем исполнение произведения носило индивидуальный творческий характер. Поэтому часто народный певец воссоздает и сочиняет свои песенные произведения на основе собственной интерпретации народных песенных традиций. Бесписьменное существование и развитие народного песенного творчества обуславливало то, что даже ранее созданные и знакомые песни в новом исполнении разных народных певцов трактовались каждый раз по-новому. Это обстоятельство объективно определило сугубо импровизационный, вариативный характер формообразования и становления песенно-музыкальной куплетной формы.

Первым охарактеризовал структуру киргизских песен А. В. Затаевич. Он писал, что киргизские песни по форме достаточно просты и лаконичны, что неквадратность формы, часто вызванная несоответствием структуры напева и текста, приводит к расширению мелодии, что является существенной чертой киргизского народного мелоса<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Затаевич А. Киргизские инструментальные пьесы и напевы. М., 1971, с. 39.

Эти определения Затаевича дают только общую характеристику песенных форм. Они относятся, по существу, к песням дооктябрьского периода, поскольку фольклорист исходил из своих записей, представляющих собой, как уже было отмечено, образцы старинного традиционного киргизского фольклора.

Вопросы формы затрагиваются и в работах В. С. Виноградова, который предложил следующую классификацию песенных форм: одноколенная (одночастная), двухколенная (двухчастная), трехколенная (трехчастная), четырехколенная (четырёхчастная)<sup>1</sup>.

В этих формах широко используются приемы варьирования, а также различные виды сочетаний разноэлементных фраз внутри одной структуры. Так, двухэлементная песня, самая распространенная по определению автора, имеет два вида: АВАВ и АААВ.

В. С. Виноградов также отмечает, что трехэлементность (форма из трех контрастных фраз) больше всего встречается в массовых народных песнях, в лирических напевах, в меньшей мере в жанрах эпических и в акыномском песнетворчестве. Он выявил преобладание в старинных песнях одноколенных и двухколенных форм, тогда как в песнях более позднего происхождения, и особенно в песнях народных композиторов-мелодистов, таких как А. Огонбаев, М. Баетов, А. Темиров, Б. Эгинчиев, Дж. Шералиев и других, преобладают трех-четырёхколенные мелодии. Наблюдая за исполнением народных песен, Виноградов установил, что певцы часто изменяют форму известной мелодии, отходят от ее первоначального вида и создают новую схему, например, вместо двухэлементной — трехэлементную.

Однако, на наш взгляд, классификация песенных форм, данная Виноградовым, не является исчерпывающей, так как она не включает другие песенные формы, образующие более сложное и разнообразное соотношение построений в произведениях.

По мнению профессора В. М. Беляева, киргизские песни представляют собой куплетные формы обычно простого строения. Он им дал следующую классификацию: одночастная или одностроичная форма типа А; по-

<sup>1</sup> Виноградов В. Киргизская народная музыка, с. 142—145.

лустрофная двухчастная куплетная форма типа АВ, полнострофная двухчастная куплетная форма типа АВ АВ или АВ СВ, или АВ СД<sup>1</sup>. Также как и Виноградов, он отмечал в киргизских песнях существование переходных форм между разными видами, а также весьма ограниченное применение припевов, что во многом определяет своеобразие музыкального строения киргизских народных напевов. Однако припевы в киргизских песнях, хотя и имеют меньшее распространение, чем, например, в казахской песне, все же используются с большим разнообразием.

Куплетная форма — основная структура, которая, как и у многих народов, главенствует в киргизской народной песенной культуре, обуславливая обязательное повторение мелодий до полного исчерпания поэтического текста. В киргизских песнях, в зависимости от их содержания, используются самые различные по тематическому и синтаксическому строению виды куплетных форм, начиная от простейших и кончая сравнительно развитыми. Песни делятся на две основные группы: одночастные и двухчастные.

### ОДНОЧАСТНЫЕ

Одночастные куплетные формы киргизских народных песен включают такие формы, которые имеют различное количество повторяющихся (точно и варьированно) и неповторяющихся новых мелодических фраз, исполняющихся на соответствующее число стихотворных строк, которые связаны между собой общей рифмой и одной законченной поэтической мыслью.

Простейшая одночастная форма состоит из двух или более повторений одной фразы, представляющей собой обычно семи-восьмизвуковую попевку с соответствующей семи-восьмислоговой поэтической строкой. Одноэлементная музыкальная форма чаще встречается в древнейших обрядовых, трудовых, детских песнях. Примером одноэлементного состава может служить детская песня «Бешик ыры» — «Колыбельная» (см. пример 77), в которой одна фраза, включающая строку семислогового

текста, повторяется до полного исчерпания поэтического текста: А+А. Это обусловлено бытовым предназначением произведения. Каждая фраза этой мелодии состоит из четырех тактов и образует квадратное построение: 4+4.

Подобное строение имеет и обрядовая песня «Жарамазан». Но, в отличие от предыдущей, в ней вторая фраза варьируется — АА<sub>1</sub> (ВІ—6). Обе фразы мелодии имеют по три такта, исполняются на одиннадцатислоговой стих и имеют периодически-переменный метр:

$$\frac{2}{4} \quad \frac{3}{4} \quad \frac{2}{4} \quad \frac{3}{4}$$

В простой одночастной форме изложены песни, включающие в себя три одноэлементные фразы, соответствующие трем стихотворным строкам. Такой куплетный период<sup>1</sup>, в зависимости от точного или варьированного повторения фразы бывает двух видов. Первый вид — АА<sub>1</sub>А<sub>1</sub> — находим в речитативной песне «Сары барпы»:

САРЫ БАРПЫ  
(название птицы)

93 [А] Скороговоркой ] = тв [А<sub>1</sub>] ВІ-2½

Ай - да туу - сам, ай - да жок, Ай - да жы - лан

жеп - ке ёт. Мен ку - дай - га не жаз - дым,

В ней все три фразы имеют двухтактное строение (2+2+2), постоянный семислоговой стих и двудольный метр. Второй вид — АА<sub>1</sub>А<sub>2</sub> — в мелодии обрядовой песни «Кошок» (ВІ—1). Данная песня — типичный образец речитации, построенной на ритмически однородных звуках, она служит примером членения музыкального построения не по мотивам, а по фразам.

<sup>1</sup> Беляев В. Музыкальная культура Киргизии, с. 20.

<sup>1</sup> Термины «период», «тема», встречающиеся в этой главе книги, взяты условно. Период, поскольку о нем речь идет в связи с формой народной песни, можно назвать куплетным.



Одноэлементная форма из шести фраз имеет один вид — AA<sub>1</sub>A<sub>2</sub>A<sub>3</sub>A<sub>4</sub>A<sub>5</sub> (Э—15). Подобное строение более типично для песен речитативного склада, и, как отмечали В. С. Виноградов и В. М. Беляев, прежде всего характерно для эпоса и акынского песнетворчества.

Выступления акынов, основанные на речитативно-импровизационном исполнении, часто содержат одноэлементные музыкальные формы, которые являются богатой канвой для передачи льющихся потоков стихов. Таковы, например, многие песни Токтогула. Один из его «Кербезов» в записи Виноградова (ВІ—21) начинается с большого инструментального наигрыша на комузе (в ниже показанной схеме он отмечен буквой К). Первую часть составляют первые шесть проведений фразы (I) на шесть стихотворных строк. Вторую часть, которой также предшествует инструментальный наигрыш (К<sub>1</sub>), представляют следующие шесть проведений фразы (II) с соответствующими шестью поэтическими строками. Она так же, как и первая, завершается традиционным эмоциональным выкриком «Эй!» Третья часть, выделяющаяся среди первых двух ярко выраженной кульминацией, также содержит в себе шесть проведений фразы (III) и тоже исполняется после инструментального наигрыша (К<sub>2</sub>). В отличие от двух предыдущих частей, в этой части в одной фразе объединяются две строки поэтического текста, благодаря чему фразы вместо двухтактной стала четырехтактной (своеобразное проявление суммирования). Третья часть, таким образом, охватывает восемь стихов и заканчивается комузным наигрышем. Введенные в четвертой и шестой фразах (A<sub>3</sub>A<sub>5</sub>A<sub>7</sub>A<sub>5</sub>) 1-й и 2-й частей в начале стихов вставные слова «о дег», «кайран жаш» и другие усложняют метро-ритмы, с одной стороны, и удлиняют объем фраз — с другой. Схема этого «Кербеза» такова<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> Данный «Кербез» можно рассматривать и как своеобразную рондообразную форму, в которой инструментальный отыгрыш повторяется четырежды.

$$\begin{array}{c}
 \text{K} + \underbrace{\text{AA}_1\text{A}_2\text{A}_3\text{A}_4\text{A}_5}_{\text{I}} + \text{K}_1 + \underbrace{\text{A}_6\text{A}_7\text{A}_8\text{A}_4\text{A}_5}_{\text{II}} \\
 + \text{K}_2 + \underbrace{\text{A}_9\text{A}_{10}\text{A}_{11}\text{A}_{12}\text{A}_{13}\text{A}_{14}\text{A}_{15}}_{\text{III}} + \text{K}_2
 \end{array}$$

Она показывает, что в этом произведении фраза повторяется 18 раз. Из них точных повторений — 3, варьированных — 15.

Таким образом, мы видим, что одночастная куплетная форма, построенная по принципу буквального и варьированного повторения основной фразы, в руках больших мастеров служит музыкальной основой значительных по объему и содержанию поэтических произведений.

Другой вид одночастной формы представляют мелодии в объеме простого куплетного периода, состоящего из двух контрастных фраз, обычно вопросо-ответного строения — АВ:

АРМАН

95 ВІ-54

Задумчиво, с грустью ♩ = 70

Таш куз - гу - нун (ой) жуз ту - су.

Первая фраза этой распевной мелодии заканчивается на VI ступени, а вторая — на тонике. Мелодика ритмически неоднородна, имеет строго метрическое соотношение с семи-, восьмисложным стихом текста.

Двухэлементная одночастная форма, состоящая из четырех фраз, может иметь, в зависимости от соотношения варьированных или неизменных тематических элементов, пять видов.

Первый — AAAB (ВІ—31). В лирической песне «Кулуйпа-Кулжар» трижды повторяемый первый элемент не меняется, новый элемент мелодии появляется в четвертой фразе.

Второй — AA<sub>1</sub>A<sub>1</sub>B (М—47). В лирической песне «Май чач» первый элемент варьируется (A<sub>1</sub>). Эта песня — пример органической неквадратности (6+5+6+9) при постоянном двухдольном метре. Такая разница в объеме построений связана с применением распева в первой и третьей фразах (5—6-й, 16—17-й т.), а в четвертом — с введением вставных слов «О, май чач» в начале стиха и увеличением звукового состава напева.

Третий — AA<sub>1</sub>A<sub>2</sub>B (M—16). В лирически-шуточной песне «Ой тобо» первый элемент дважды варьируется, начальные три фразы имеют по пять тактов на восьмислоговые стихи. Четвертая фраза, включающая слова «Ой тобо, деги, деги», содержит восемь тактов, образуя «иррегулярную неквадратность»<sup>1</sup>.

Четвертый — AABA (3—159). В обрядовой песне «Кошок» второй элемент (B) является не заключительной, а предпоследней фразой.

Пятый — AA<sub>1</sub>BA<sub>1</sub> (VI—56). В лирической песне «Куйген» то же самое соотношение фраз; однако в отличие от предыдущей мелодии в ней первый элемент однократно варьируется. Песня является ярким примером «регулярной неквадратности»<sup>2</sup>: в мелодии 12 тактов, по три такта на каждую фразу. Поэтический текст представляет собой восьмислоговое четверостишие с вставным добавлением «о» в середине полустихий. Периодичность метра ( $\frac{5}{4} \frac{8}{4} \frac{6}{4}$ ) вызвана продолжительными (на фермато) звуками. Отметим, что соотношение фраз AABA в киргизской песне встречается нечасто.

Уравновешенная двухэлементная одночастная форма встречается в семи видах.

1-й вид — AA<sub>1</sub>BB<sub>1</sub>:

96 **БАЛДАР БЫР**  
**А** Бойко, как марш ♩=90 **А<sub>1</sub>** VI-93

Арт-та-гы кыр-гыз эл бол-ду, Ал-дың-кы  
 эл-ге тең бол-ду. Жар кы-рап  
 ке-ле-че-ги, Бак таа-лай-ы кең бол-ду.

Масштабная неквадратность этой мелодии (3+3+1+1) вызвана слоговым неравенством стихов, а также переменной метром:  $\frac{2}{4} \frac{3}{4} \frac{2}{4} \frac{4}{4} \frac{3}{4}$ .

<sup>1</sup> Термин Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана. Указ. соч., с. 617.

<sup>2</sup> Там же, с. 613.

2-й вид — ABA<sub>1</sub>B (KO—107). Лирическая песня «Кечерип-кой» имеет одиннадцатислогового стих без вставных добавлений, квадратное строение (4+4+4+4) и двухдольный метр.

3-й вид — ABA<sub>1</sub>B (M—29). Лирическая песня «Тилегим» — при регулярной неквадратности формы ( $3+3+3+3$ ) имеет периодически-переменный метр ( $\frac{3}{4} + \frac{2}{4} \dots$ ).

4-й вид — ABA<sub>1</sub>B<sub>1</sub> (M—17). Эта песня состоит из неодинаковых фраз (5+4+5+4), образуя «иррегулярную неквадратность».

5-й вид — ABB<sub>1</sub>A (KO—с. 173). Лирическая песня «Унутпадым» К. Досмамбетовой, на слова О. Султанова является образцом симметричного соотношения фраз на одиннадцатислогового текст, имеет «регулярную неквадратную» структуру (3+3+3+3) и трехдольный метр.

6-й вид — ABBA<sub>1</sub>:

ЖЫЛКЫЧЫНЫН ОБОНУ  
 (Песня пастухов, стерегущих коней)

97 **А** Импровизационно ♩=66 **В** VI-50

Жыл-кы-ай-да-саң (о) кел-дөй-да, Көй-кел-  
 -ген (а) жор-го-да сур-дүй-да. Кө-шул-  
 -туп (а) ка-чул (ай) э-рит-кен,  
 Мы-на бу кыз ке-лин-чек шум-пай-да.

Медленнее. Широко ♩=46

Лирическая песня «Жылкычынын обону», в отличие от предыдущего примера, наряду с тематической симметрией, имеет также симметрию масштабную (2+1+1+2). Это редкий случай в киргизской народной песне.

7-й вид —  $ABV_1V_2$  (3—193). «Кайгылуу Какей» — это единственная песня с четырьмя фразами, в которой второй элемент трижды повторяется в варьированном виде.

Двухэлементные песни из пяти фраз имеют два вида. Первый вид —  $AA_1A_2VA_3$  (см. пример 75). Как видно по схеме, в этом произведении второй элемент приходится на предпоследнюю фразу. Песня имеет неквадратную структуру, свободно-переменный метр  $\left(\frac{4}{4} \frac{3}{4} \frac{6}{4} \frac{2}{4}\right)$  и свидетельствует о наличии в киргизском песенно-поэтическом творчестве пятистрочных стихов:

Мууну болот жалгыздын,  
Мууну болот жалгыздын,  
Гюлю болот жалгыздын,  
Бооруна таяк таянып,  
Ыйлары болот жалгыздын.

В этой песне текст и форма мелодии имеют единую ритмическую схему —  $AAVA^1$ .

Второй вид —  $AA_1A_2A_3V$  (3—201). Это произведение имеет пятистрочный семислоговой текст<sup>2</sup>. В нем после четвертой фразы есть мелодическая вставка, носящая функцию вставного добавления перед заключительной пятой фразой. Двухэлементные песни из шести и более фраз имеют восемь видов.

Первый вид —  $ABA_1V_1A_2A_3$  (см. пример 73). Обрядовая песня «Кошок» состоит из шести фраз, исполняющихся на шесть неравносложных строк: в первой фразе 7 основных и 2 побочных слога,  $7+(2)$ , а во второй 10 основных и 4 побочных слога  $10+(4)$ , где последние создают масштабное, а также ритмическое разнообразие в мелодических построениях.

Второй вид —  $AA_1VA_2A_3A_4A$  (M—21). В лирической песне «Агын суу» — «Текучая река» второй эле-

<sup>1</sup> Такого рода единство мелодии и стиха встречается и в других песнях, главным образом, традиционных. Подобный мелодический и поэтический параллелизм в песне проявляется и в том, что повторного строения напев имеет стихи с аллитерациями — с одинаковым звуковым началом в строках, как например, в песне «Кербез» Токтогула (VI—25).

<sup>2</sup> Песня записана Затаевичем без слов, однако ее мелодико-звуковая структура явно соответствует семислоговой поэтической строке.

мент звучит всего один раз в третьей фразе, тогда как в предыдущем примере он вариантно повторяется.

Третий вид —  $AAAAA_1V$  (3—368). В этом напеве второй элемент проявляется лишь в конце — в седьмой фразе; напев имеет шестистрочный восьми-семислоговой текст, квадратную структуру  $(4+4+4+4+4+4)$  и двухдольный метр.

Четвертый вид —  $ABV_1VA_1V_2$  (—5). В лирической песне «Батмажан» Б. Эгинчиева на слова А. Бердибаева, первый элемент звучит два раза, второй — четыре раза и, таким образом, второй элемент преобладает. Произведение имеет шесть семислоговых строк. Вставные элементы «Э», «Эй», «деги» и другие создают квадратность структуры  $(2+2+2+2+2+2)$ . Метр периодический  $\left(\frac{4}{4}\right)$ .

Пятый вид —  $AAAVA_1V$  (3—232) находим в речитативной песне «Огочой». В этой песне первый элемент звучит пять раз неизменно, а второй — два раза в четвертой и седьмой фразах. Мелодия опирается на семистрочный семи-восьмислоговой текст, включающий вставное слово «огочой» в начале пятой и седьмой фраз. Структура неквадратная  $(2+2+2+3+2+2+3)$ , метр двухдольный.

Шестой вид —  $AA_1A_2A_3VA_4VA_3$  (M—2). В старинной обрядовой песне «Шырылдан» первый элемент во 2-й, 3-й, 4-й, 6-й фразах варьируется; второй элемент в 5-й и 7-й фразах повторяется без изменения. Последние две фразы ( $VA_3$ ), повторяя четвертую и пятую, являются припевным дополнением. Метр периодически-переменный  $\left(\frac{3}{4} \frac{4}{4}\right)$ , структура квадратная  $(2+2+2+2+2+2+2+2+2)$ .

Седьмой вид —  $AA_1VV_1V_2V_3VA_2$  (M—45). В речитативной песне «Жесир кыздын кошогу» первый элемент вариантно звучит трижды в первой, второй и последней (восьмой) фразах. Второй элемент, контрастный по отношению к первому метро-ритмически и масштабно, проходит пять раз подряд в вариантном изложении, в результате чего образуется своеобразная одночастная куплетная форма с обрамлением. Она построена на восьмистрочный восьми-семислоговой текст, включающий и побочные слоги — «га», «на», «ой» и другие.



Песня имеет неквадратную иррегулярную структуру (8+5+2+2+2+2+2+8).

Восьмой вид —  $AA_1AA_2A_3BA_4B_1$  (VII—41). Как показывает схема, в речитативной песне «Эмне кызык» первый элемент повторяется два раза без изменения и четыре раза варьируется; второй элемент появляется два раза — в шестой и вариантно в восьмой фразах. Речитативный импровизационный характер этого произведения является типичным для акынских выступлений, строящихся обычно на стихах, изложенных в тирадной форме и повторно-вариантном развитии двух тематических элементов.

Трехэлементные песни также вбирают в себя различное количество варьированных и неварьированных мелодических построений, находящихся между собой в различных тематических соотношениях. Нами выявлено 13 видов трехэлементной песни:

1-й вид — ABC:

98 **АРМАН** 3-204

Задумчиво и серьезно  $\text{♩} = 96$

Это произведение состоит из трех контрастных фраз, образуя «неквадратность соотношения»;

2-й вид —  $AABC$  (КО — с. 122). Советская патриотическая песня «Панфилов» А. Огонбаева на слова Т. Тыныбекова создана на одиннадцатисложный текст, имеет двухдольный метр и неквадратную структуру (3+3+3+3);

3-й вид —  $AA_1BC$  (КО — с. 203). Лирическая детская песня «Жыпары белен баланын», в основе которой также имеется неквадратное строение (6+6+7+6) восьмисложное четверостишие и трехдольный метр;

4-й вид —  $ABAC$  (M—63). В грустной песне «Атанын арман жокчулук» — «Горькая нищета», в отличие от двух предыдущих, перед третьим элементом звучит первый элемент;

5-й вид —  $ABCB$  (Э—24). В лирической песне «Жансап кой» — «Хоть махни мне рукой» Е. Эгинчиева на слова А. Токомбаева третий элемент появляется в третьей фразе. Она имеет одиннадцатисложный текст, четырехдольный метр и масштабную-симметричную неквадратную структуру (3+2+2+3).

6-й вид —  $ABCB_1$  (M—4). В этом лирическом песенном произведении первая и третья фразы имеют восьмисложные стихи (с вставными добавлениями «ой», «а»). Вторая и четвертая фразы, включая вставные слова «жал-жалым», «о, жал-жал», содержат по одиннадцать слогов. Такое соотношение мелодии и поэтического текста образует неквадратную структуру (5+5+3+5) и неравномерную метрику  $\left(\frac{5}{8} \frac{3}{8} \frac{4}{8} \dots\right)$ ;

7-й вид —  $ABCA_1$  (КО — с. 306). Лирическая песня «Тракторчу кыз» Б. Исакова на слова А. Бердибаева представляет собой своеобразную куплетную форму с репризой, так как четвертая фраза вариантно повторяет первую. Структура ее неквадратная: третья фраза протяженнее чем другие, имеет 4 такта вместо 3-х. Это обусловлено также неравносложностью стихов: в третьей стихотворной строке повторяется слово «кыялым», что приводит к переменности метра;

8-й вид —  $ABABC$  (З—188). В этом произведении третий элемент появляется в пятой фразе;

9-й вид —  $ABA_1BC$  (З—175). В отличие от предыдущего примера, здесь первый элемент варьируется;

10-й вид —  $AA_1BCA_2C_1$  (КО — с. 310). В этой песне третий элемент приходится на четвертую и шестую фразы. Песня состоит из шести фраз и шести стихотворных строк. В четвертой фразе с семисложной строкой меняется метр  $\left(\frac{3}{4} \frac{2}{4} \frac{3}{4}\right)$ . В пятой строке, благодаря повтору слов «соз таппайм», происходит расширение фразы на один такт, образующее неквадратную структуру (6+6+5+5+7+6).

11-й вид —  $ABAB_1CC_1AB_2$  (КО — с. 179). В лирической песне «Аёо» К. Досмамбетова на слова К. Маликова

третий элемент звучит в пятой и шестой фразах подряд в вариантеном изложении. Песня основана на восьмистроичном восьмислоговым тексте. Ее мы определяем как одночастную куплетную форму, так как все восемь строк объединены в одну строфу и имеют одну рифму. С мелодической же стороны наблюдается некоторый контраст в пятой фразе, где появляется третий элемент в кульминации. Далее следуют повторения первых двух фраз с кандазовым завершением на тонике;

12-й вид —  $AA_1A_2A_1VCC_1C$  (M—39). В лирической песне «Тоодой толкун» — третий элемент звучит в последних трех фразах. Песня содержит семь стихотворных строк, восьмая строка, вариантно повторяющаяся седьмую, является припевным дополнением;

13-й вид —  $ABACAB_1C_1C_2$  (M—9). В лирически-грустной песне «Оойдай» третий элемент появляется в восьмой фразе и повторяется вариантно в припевном дополнении ( $C_2$ ).

Четырехэлементная песенная форма содержит в себе различное количество фраз и имеет следующие разновидности.

Первая разновидность  $ABCD$  (КО — с. 124):

99 ЭСИМ ДЕ КО-стр. 124 А. Огонбаев

Жай-дын (бир га-на) то-лук (эй) ке-зин-де  
(ай), А-дыр-луу (га-на) тоо-нуи (ай)  
бе-тин-де. Сан гул-дон тан-дап быр-дыс-кен (а),  
Жай-да-ры (га-на) сел-ки (и) э-сим-де.

Лирическая песня «Эсимде» А. Огонбаева состоит из четырех контрастных фраз, является примером иррегулярной неквадратности, обусловленной, в основном, вве-

дением в поэтический текст вставных элементов. Так, в первой фразе (6 тактов) имеется 7 основных и 6 побочных слогов  $7+(6)$ , во второй (4 такта) 8 основных и 4 побочных слога  $8+(4)$ , в третьей (3 такта) 8 основных и 1 побочный слог  $8+(1)$  и в четвертой (4 такта) 8 основных и 1 побочный слог  $8+(1)$ . Неквадратность структуры определяется метрической неуравновешенностью мелодии:  $\frac{2}{4} \frac{6}{4} \frac{3}{4} \frac{10}{4} \frac{4}{4} \frac{5}{8}$  и т. д.

Вторая разновидность —  $ABA_1CD$  (M—15). В этой песне имеются пять фраз. Четвертый элемент звучит один раз в пятой фразе.

Третья разновидность —  $AA_1BCA_2D$  (M—41). Лирическая песня «Меердун Болот менен коштошкону», в которой четвертый элемент возникает в шестой фразе, также является примером иррегулярной неквадратности. В ней шесть фраз приходятся на шесть стихотворных строк, имеющих разную структуру:

1-я — пять тактов, 7 основных и 4 побочных слога,  $7+(4)$ ,

2-я — два такта, 8 основных и 1 побочный слог,  $8+(1)$ ,

3-я — два такта, 7 основных слогов,

4-я — два такта, 8 основных слогов,

5-я — три такта, 8 основных слогов,

6-я — три такта, 8 основных слогов.

Четвертая разновидность —  $ABA_1CCD_1$  (З—348).

Лирическая песня «Ойгоном» М. Баетова вбирает в себя шесть фраз на шесть стихотворных строк. В мелодии имеются растянутые звуки, исполняющиеся на вставные добавления «ой» и создающие масштабную неравномерность, несимметричность в построениях ( $5+7+5+4+3+4$ ) и переменность метра ( $\frac{3}{4} \frac{5}{4} \frac{4}{4} \dots$ ).

Пятая разновидность —  $AA_1A_2A_3A_4VCD$  (Ш—25). Лирическая песня «Арноо» — «Посвящение» Дж. Шералиева состоит из восьми фраз, опирающихся на шесть стихотворных строк. В ней седьмая фраза (С) повторяет слова последней строки стиха и завершается на тонике; восьмая фраза является припевным дополнением, включающим в себя распев на традиционное эмоциональное междометие «эй».

Шестая разновидность —  $AA_1BA_2CDCD_1$  (КО —

с. 116). «Улгу ыр» — «Образцовая песня» Токтогула является примером одночастной восьмистрочной восьмислоговой песни, в которой благодаря расширению темы (исполнительское замедление) в конце восьмой фразы образуется неквадратность формы:  $(2+2+2+2+2+2+4)$ .

Более сложные одночастные формы киргизских народных песен имеют пять-семь элементов:

1. Пятиэлементная песня, в которой первый элемент повторяется в начале:  $AA_1BCDE$ :

БАГЫШСАМ КАНТЕТ МАЛЫНДЫ

100 Ш - 16

**A** Меүүн. Не спеша

Мен ка - лып иш - те кар - ма - лып

**A<sub>1</sub>**

**B** Сен кет - тиң сел - ки мал ба - гып

**C** Кош - то - шуп ко - лун сун - ган - дай

**D** Ко - лун - ду сун - дуң жал - ба - рып

**E** Өрт - төн - гөн а ме - нен жү - рөк - төр а

Өл - кө - гөз - ле күч - тү ар - на - дык.

Трудовая песня «Багышсам кантет малынды» Дж. Шералиева на слова Дж. Садыкова состоит из шести фраз на шесть восьмислоговых стихотворных строк, имеет квадратную структуру  $(4+4+4+4+4+4)$  и двухдольный метр.

2. Пятиэлементная песня, в которой третий элемент вариантно повторяется —  $ABCC_1DE$  ( $\Theta$ —19). Это лирическая шестистрочная восьмислоговая песня «Ак жем» Б. Эгинчиева на слова Ы. Борончиева неквадратной структуры  $(3+3+1+1+2+3)$ , которая связана с наличием в мелодии внутрислоговых распевов на междометиях «ой», «эй» и переменностью метра

$$\left( \frac{2}{4} \frac{5}{8} \frac{7}{8} \frac{4}{4} \dots \right).$$

3. Пятиэлементная песня, в которой третий элемент завершает собой мелодию —  $ABCDEC$  (КО—с. 220). «Кыз бала экен жылкычы» Э. Мукамбетова на слова А. Усенбаева состоит из шести фраз исполняющихся на шестистрочные восьмислоговые стихи, имеет регулярную неквадратную структуру  $(2+2+2+2+2+2)$  и периодически-переменный метр  $\left( \frac{3}{4} \frac{4}{4} \right)$ . Второй, четвертый и пятый элементы повторения не имеют.

Одночастные шести- и семиэлементные куплетные песни встречаются в следующих видах:

1.  $ABCDEF$  (Ш—3). Патриотическая песня «Данк» — «Слава» Дж. Шералиева на слова А. Токомбаева состоит из шести контрастных фраз на шесть одиннадцатислоговых поэтических строк. Мелодия, звучащая в неизменном трехдольном метре, образует регулярную неквадратность  $(3+3+3+3+3+3)$ .

2.  $ABCDEFG$  ( $\Theta$ —8). Лирическая песня «Джылкычы» Б. Эгинчиева на слова Дж. Бокомбаева написана на шестистрочный восьмислоговый текст; мелодия же ее состоит из семи контрастных фраз. Такое несоответствие мелодических построений и стихотворных строк объясняется тем, что автор песни ввел внутрислоговой распев (F) перед заключительной фразой. Непериодичность структуры  $(5+3+3+3+5+4)$ , связанная с продолжением звуков (на ферматах) в отдельных мотивах и неотчетливостью ритмической пульсации  $\left( \frac{5}{4} \frac{6}{4} \frac{4}{4} \dots \right)$ , привела к иррегулярной неквадратности произведения.

Примером семизэлементной песни, в которой третий элемент вариантно повторяется (секвенция), может служить трудовая песня «Пахтадан чыккан баатырлар» Б. Эгинчиева на слова К. Акиева, состоящая из восьми фраз на восьмистрочные восьмислоговые стихи:  $ABCC_1DEFG$  ( $\Theta$ —26). Неквадратная структура произведения  $(3+2+1+1+1+2+3+2)$  обусловлена включением мелодических распевов на начальном слоге второго полуступишия в первой фразе, на традиционном междометии «эй» в седьмой фразе, а также укрупнением длительности звуков в конце музыкальных построений. Метр меняется один раз на грани первых двух фраз. К одночастной куплетной песенной форме относятся и такие произведения, в которых припевное дополнение

ясно отчленяется от запева, но по мелодии представляет собой повторение запева или незначительный его вариант. В этой форме изложена, например, двухэлементная лирическая песня «Ох-хой» (см. пример 33), в которой припевным дополнением служит последнее построение, точно повторяющее четвертую фразу — АВАВ<sub>1</sub>b<sub>1</sub>.

В лирической песне «Курбума» (VI—84) припевное дополнение представляет собой мелодическое построение из двух фраз, которое является вариантом запева — АВА<sub>1</sub>В<sub>1</sub>а<sub>2</sub>б<sub>2</sub>. В мелодии припевного дополнения этой песни, где использованы слова четвертой строки «кайда экен», имеется незначительное изменение, связанное с распевом на междометии «эй».

Лирическая песня «Айнагуль» (Э—13) Б. Эгинчиева на слова О. Асанова служит примером припевного дополнения из двух фраз в четырехэлементной песне, первое из которых — новый вокализованный распев на «а», а второе повторяет четвертую фразу запева — АВСВ<sub>1</sub>аb<sub>2</sub>.

В старинных песнях припевные дополнения исполняются обычно на междометиях эмоционального характера или на словах, не имеющих лексического значения. Так, в «Напеве Бюбю» (VI—15) припевное дополнение — многократно повторяющийся мотив, взятый из запева и интонируемый на вставном слове «эйу» в несколько измененном виде — ААААА<sub>1</sub>А<sub>1</sub>а<sub>2</sub>.

На словах, не имеющих лексического значения, построено припевное дополнение старинной шаманской песни «Напев думаны» (VI—14). В ней дважды повторенное припевное дополнение представляет собой четко ритмизированную речь и эмоциональные выкрики. Оно контрастирует запеву как в мелодическом и метрическом (вместо двухдольного трехдольный), так и в поэтическом отношении.

В группе трудовых песен, объединенных одним названием «Бекбекей», нередко имеются небольшие вступления, предваряющие саму песню (своего рода «запевные дополнения»), которые затем повторяются в кадансовых разделах. Эти дополнения образуют своеобразные мотивные арки и могут состоять из одного-двух звуков, одного мотива или фразы, исполняются они также на словах, лишенных лексического значения. Одним из примеров таких запевных и припевных дополнений является другая песня «Бекбекей» (M—1) — аВВ<sub>1</sub>В<sub>2</sub>а.

Припевным дополнением можно считать и кадансовое расширение запева, завершаемое на нижней доминанте лада, на последних словах запева. Такова, например, старинная лирическая песня «Сыртбайдын обону» — АА<sub>1</sub>ВА<sub>2</sub>с (M—8).

Одночастную форму с припевным дополнением в более широком масштабе имеет лирическая песня Токтогула «Алымкан» (VII—50), сочиненная им, как и все его вокальные произведения с сопровождением комуза в обрамлении инструментального вступления и заключения. В ней после двухкратного проведения запева — большого периода из девяти фраз — следует развернутое припевное дополнение — вокализованный распев на междометие «ийа»: :||АВА<sub>1</sub>СА<sub>2</sub> В<sub>1</sub>А<sub>3</sub>СА<sub>2</sub>:|| ddd<sub>1</sub>d<sub>2</sub>.

Припевные дополнения встречаются также в пятишести и семиэлементных песнях, которые имеют разное число фраз. Так, например, шестиэлементная трудовая песня «Оп майда» (M—26), состоящая из семи фраз и семи поэтических строк, имеет двухтактное припевное дополнение, повторяющее седьмую фразу — ABCDD<sub>1</sub>EFf<sub>1</sub>.

## ДВУХЧАСТНЫЕ

В киргизских песнях нередко запев и припев представляют собой равные самостоятельные части контрастного характера как со стороны интонационно-тематической, так и текстовой, что придает произведениям двухчастную куплетную форму.

Такая двухчастность — ABCD + ee<sub>1</sub>fg присуща лирической песне «Тракторчунун ыры» (M—7). В ней запев и припев разграничены большой цезурой и октавным интервалом. Припев от запева отграничивается также ладовым и регистровым контрастом. Первая часть — запев — звучит в высоком регистре и изложена в тональности G-dur с отклонением в C-dur. Вторая часть — припев — звучит на квинту ниже — в C-dur'e. Слововое строение обеих частей одинаковое — семи-восьмислоговые четверостишия.

Несколько иную двухчастную куплетную форму — ABCB<sub>1</sub>C<sub>1</sub>Ded + b<sub>2</sub>fb<sub>2</sub>fb<sub>3</sub>c<sub>2</sub> — имеет лирическая песня «Сайраган булбул багында» Б. Эгинчиева (Э—7). Ее

запев — большой период из восьми фраз — включает пять контрастных тематических элементов (ABCDE). Седьмая (e) и восьмая (d<sub>1</sub>) фразы запева построены на широко вокализованных распевах междометия «эй», и образуют как бы «местное» припевное дополнение в первой части. Вторая же часть — припев — состоит из шести фраз, построенных на вариантно-повторном изложении двух тематических элементов (b и f). Контрастность между частями проявляется в том, что вторая часть песни ритмически более подвижна, и у нее нет дополнения.

Характерной чертой двухчастной куплетной песни является то, что припев тематически дублирует запев, создавая единство всего музыкального образа. В некоторых произведениях интонационный материал запева используется в припеве незначительно, в виде одной-двух фраз, как например, в лирической песне «Гулгун жаш» Б. Эгинчиева (Э—28): ABCd+K+ee<sub>1</sub>c<sub>1</sub>d<sub>1</sub>. В ней запев и припев, построенные на двух четверостишиях, имеющих разные рифмы, отграничены друг от друга инструментальным отыгрышем (K). Первая часть состоит из четырех контрастных структурно неодинаковых фраз, из которых первая и вторая расширены за счет распевов. Вторая часть начинается контрастной темой (e), которая при повторении варьируется (e<sub>1</sub>). Седьмая и восьмая фразы (c<sub>1</sub>d<sub>1</sub>) вариантно повторяют третью и четвертую. Таким образом, между частями устанавливается интонационно-тематическое единство, придающее произведению целостный, сквозной характер.

В других песнях припев также строится на мелодии запева, которая используется более масштабно. Есть песни, в которых запев и припев складываются из одних и тех же интонаций и образуют своеобразную повторно-вариантную форму. В таких произведениях тематическое соотношение запева и припева полностью совпадает; как, например, в лирической песне «Жигитке» Дж. Шералиева, слова его же (Ш—30). Как показыва-

ет схема  $\parallel:ABCD:\parallel + \parallel:a_1b_1c_1d_1:\parallel$ , запев состоит из четырех сдвоенных контрастных фраз, включающих восемь стихотворных строк, а припев — из восьми сдвоенных фраз, использующих также восемь стихотворных строк, представляющих собой варианты запева. Все восемь

фраз припева звучат в ритмическом уменьшении, в более подвижном темпе.

Своеобразную двухчастную куплетную форму имеет маршеобразная патриотическая песня «Сүйгөн жерим» О. Шершенбаева на слова М. Альбаева, в которой дважды повторенный припев имеет восемь стихотворных строк, а запев — одно четверостишие —  $\parallel:ABCD:\parallel + \parallel:efgh:\parallel$ .

СҮЙГӨН ЖЕРИМ (любимая земля) О.Шаршенбаев КО-стр.134

101

Сүй - гөн же - рим кун - де гул - деп ба - йы -

дың, Бе - ре - не мол то - кой, тоо - таш жа - йы -

гын. Ка - чан бол - со суй - ге - ну - ме те - чей - мин,

мен, Кап - чы - гай дын суу бой - ло - гон ка - йы -

Е Припев

- нын. Же - рим - дей жер - ди тап - пай - мын,

Өз же - рим - ди мак - тай - мын. Ка - шык - тай ка - мын

кал - ган - ча, Ме - ке - ним - ди сак - тай - мын.

Своеобразие этой песни проявляется и в том, что контрастный запев имеет стихи одиннадцатисложного размера, а припев — восьмисложного. Все восемь фраз тематически контрастны. Отсутствие в песне повторяющихся фраз также делает ее несколько отличной от других двухчастных произведений. В мелодической

структуре этой песни, сочиненной молодым композитором-мелодистом, в ее интонационно-ритмическом строении, в размерах использованных в ней стихов обнаруживается влияние советских песен.

Очень редко в киргизском песенном фольклоре можно встретить произведения трехчастной формы. Нами обнаружена пока всего одна песня такой формы. Это популярная лирико-шуточная народная песня «Комузчу» на слова Т. Уметалиева (см. пример 3). Как показывает схема ( $AA_1AA_1+BB_1BB_1+CCBB_1$ ), каждая ее часть представляет собой простой период из двух дважды повторенных фраз, соответствующих четырем стихотворным строкам. Первая и вторая части имеют по одному тематическому элементу, третья — два тематических элемента. Последний элемент третьей части ( $BB_1$ ) взят из второй части и образует своего рода репризу. Таким образом, данная песня складывается в трехчастную куплетную форму, состоящую из самостоятельных, контрастных между собой частей.

Приведенные нами формы вокальной музыки не отражают полностью всех структур киргизских народных песен, которые даже в условиях куплетности столь же многообразны, как и сами мелодии. Но они являются наиболее характерными.

На основе проанализированных песенных образцов можно сделать следующие выводы.

В киргизском традиционном песенном фольклоре существует не только одно-, двух-, трех-, четырехэлементные формы, но также и пяти-, шести-, семиэлементные формы, что указывает на богатство его интонационно-тематического и синтаксического строения. При этом большая часть народных песен относится к одночастным куплетным формам, тогда как трехчастная куплетная форма представлена всего одним примером. Одно-, двух-, трехэлементные формы присущи песням старинного происхождения, мелодиям народных акынов-импровизаторов и сказителей-манасчи. Четырех- и более элементные одночастные и двухчастные формы с их вариантами разновидностями более характерны для песен позднего происхождения и для современного фольклора.

Важнейшей чертой строения киргизской традиционной народной песни является ее вариантность, которая

встречается во множестве разновидностей внутри одночастных и двухчастных куплетных форм и, которая служит основным принципом мелодического развития. Вариантность как традиционный метод изложения мелодического (а также поэтического) материала и как следствие импровизационной музыкальной речи широко использована в творчестве киргизских советских народных акынов и композиторов-певцов старшего поколения.

подавляющее большинство киргизских народных песен имеет неквадратное строение. Характерно при этом, что в многообразном проявлении органической неквадратности структуры наибольшее распространение получила иррегулярная неквадратность.

Вставные элементы — слова, слоги, различные гласные, междометия и т. п. — в стихотворных строках расширяют мелодические фразы и очень часто служат причиной неквадратности структуры, а также метрической неравномерности песенных произведений. Такая взаимосвязь музыки и слова, зависимость композиции, метрики, ритмики мелодии от структуры стиха, является свойством всего киргизского традиционного народного песенного творчества.

Все отмеченные выше особенности киргизского песенного фольклора — вариантность мелодического развития, неквадратность структуры, нечеткий (переменный) метр, большая свобода слогового строения песенных текстов и т. д. — составляют основные черты, свойственные всей киргизской народной традиционной песенной культуре.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Киргизская народная песня имеет давнюю историю. Как уже отмечалось, традиции ее складывались на протяжении многих веков и развивались в разные периоды истории народа с различной интенсивностью. Исторические судьбы песенных жанров определялись требованиями времени, характером социально-общественной формации, уровнем духовных и эстетических потребностей народа и степенью развитости музыкального мышления. Так, например, господствующим жанром киргизского на-

родного песенного творчества прошлого века было эпическое сказание. В музыкальном фольклоре XX века, в советское время расцвели лирические жанры и акынское песнетворчество.

В дооктябрьское время киргизское песенное творчество развивалось медленно. Сравнивая старинные песни с современными, можно отметить весьма ограниченный звуковой состав, неполный ладовый амбитус, простоту ритма и формы первых и довольно развитые мелодии, полноту и определенность ладоинтонационной звукоструктуры, сложность ритмических и формообразующих средств вторых.

Два пласта киргизской народной мелодики — речитативный и песенно-распевный — как исконные музыкально-стилистические свойства национального мелоса претерпели определенную историческую эволюцию. В песнях раннего происхождения, в таких старинных жанрах, как народный эпос («Манас» и другие), любовная лирика («Кюйгоны», «Арманы»), обрядовые песни («Кошки», «Жарамазан») речитатив и распев были настолько близки и неотделимы друг от друга, что народный певец, исполняя эти напевы, без труда и незаметно переходил от речитации к распеву и наоборот.

В песнях же современного происхождения, особенно в творчестве талантливых киргизских народных композиторов-мелодистов и акынов каждый из этих пластов получил развитие в качестве самостоятельного песенно-стилистического направления. В творчестве киргизских советских народных певцов, акынов и манасчи речитатив и распев четко дифференцированы и разграничены в жанровом, тематическом и исполнительском отношениях. Речитатив стал характерным средством акынского пения, эпического сказания и мелодики обрядовых песен (например, кошоков), а распев стал основным выразительно-художественным средством широких кантиленных мелодий, создаваемых замечательными народными певцами-самородками.

Выразительные средства киргизских народных речитативных и песенно-распевных мелодий, способы их конкретного использования в исполнительской практике определяют национальное своеобразие традиционного мелоса. Народный певец в зависимости от той или иной художественной задачи выбирает определенный круг вы-

разительных приемов и «оперирует» ими в процессе создания музыкального образа. При этом, несмотря на сходство выразительных средств, используемых в песнях одного жанра, каждая песня получает свою индивидуальную мелодико-стилистическую, ладоинтонационную, композиционную, метроритмическую окраску.

Описывая основные интонационные, ладовые, ритмические и композиционные элементы, из которых складывается музыкальная структура народных киргизских напевов, мы имели целью положить начало систематическому музыкально-теоретическому освоению киргизского фольклора. На всем протяжении работы в центре нашего внимания находились вопросы мелодики киргизского песенного фольклора, поскольку для уяснения национальной специфики музыкального языка любой народно-песенной культуры необходим в первую очередь анализ мелодической, интонационной структуры напева.

Научное описание и систематизация структурных элементов музыкального языка фольклора является обязательным условием для постановки и решения ряда общих теоретических проблем, в частности проблемы формирования национального стиля в киргизской профессиональной музыке. Ведь особенности ладоинтонационной и метроритмической организации народного мелоса, специфика взаимодействия мелодии и стиха во многом обуславливают интонационный строй, гармоническую структуру, композиционное строение, своеобразие полифонических приемов в операх, симфониях, кантатах, ораториях, камерных сочинениях профессиональных киргизских композиторов.

Мы надеемся, что проведенное нами теоретическое исследование выразительных средств музыкального языка киргизских народных песен, помимо своего прямого назначения, окажется полезным материалом для будущих работ по сравнительному изучению фольклора других народов, и послужит основой для выявления интернациональных связей различных музыкальных культур.

### ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ НАЗВАНИЙ ПОТНЫХ ИСТОЧНИКОВ

- З** — А. В. Затаевич. Киргизские инструментальные пьесы и напевы. М., 1971.  
**VI** — В. С. Виноградов. 100 киргизских песен и наигрышей. М., 1956.  
**VII** — В. С. Виноградов. Музыкальное наследие Токтогула. М., 1961.  
**М** — А. Малдыбаев. Киргизские народные песни. Фрунзе, 1972.  
**Ш** — Дж. Шералиев. «Жаштарай» («Молодость»). Фрунзе, 1965.  
**Э** — Б. Эгинчиев. «Айнагуль» (имя девушки). Фрунзе, 1969.  
**КО** — Кыргыз обондору (Киргизские напевы). Фрунзе, 1970.  
**Д** — К. Дюшалиев. Киргизские народные песни (рукопись).

### БИБЛИОГРАФИЯ

- Алагушев Б. Кыргыз музыкасынын чалгынчасы (исследование киргизской музыки). Фрунзе, 1970.  
 Алексеев Э. Е. Якутские песни в свете теории мелодических ладов (канд. дис.). М., 1970.  
 Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963.  
 Асафьев Б. В. Речевая интонация. М.; Л., 1965.  
 Аралбаев Ж. А. Вокализм казахского языка. Алма-Ата, 1970.  
 Ахметов З. А. Казахское стихосложение. Алма-Ата, 1964.  
 Ахметова М. М. Музыкальные особенности казахской народной музыки. — В кн.: Музыкальная культура Казахстана. Алма-Ата, 1955.  
 Байгаскина А. Е. О соотношении слова и напева в казахских народных песнях (канд. дис.). Алма-Ата, 1969.  
 Байджиев М. Стихотворный ритм и музыкальная метрика народных песен и речитативов. — Известия АН КиргССР. Фрунзе, 1962, вып. 1, т. III.

- Балтин П. Песня Токтогула «Алымкан». — Ученые записки филологического факультета КГУ, 1955.  
 Барановский П. П., Юцевич Е. Е. Фонетическая система современного киргизского языка. Фрунзе, 1946.  
 Батманов И. А. 200 казахских народных песен. Алма-Ата 1972.  
 Беляев В. М. Турецкая музыка. — Сов. музыка, 1934, № 5.  
 Беляев В. М. Руководство для обмера народных музыкальных инструментов. М., 1931.  
 Беляев В. М. Киргизская народная музыка. — Сов. музыка, 1939, № 6.  
 Беляев В. М. Творчество Мураталы Куренкеева (1860—1949). — Сов. музыка, 1949, № 2.  
 Беляев В. М. Творчество Мураталы Куренкеева. — Сов. музыка, 1936, № 6.  
 Беляев В. М. Очерки по истории музыки народов СССР. — В кн.: Музыкальная культура Киргизии. М., 1962, вып. 1.  
 Беляев В. М. Музыкально-этнографическая работа А. Ф. Эйхгорна в Узбекистане. — В кн.: Музыкальная фольклористика в Узбекистане. Ташкент, 1963.  
 Бершадская Т. Принципы ладовой классификации. — Сов. музыка, 1931, № 8.  
 Бисенова Г. Н. Кюи Дины Нурпеисовой. — В кн.: Музыкальная культура Казахстана. Алма-Ата, 1955.  
 Блинова М. Физиологические основы ладового чувства. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1962, вып. 1.  
 Бочкарева О. А. К вопросам о мелодике узбекской народной инструментальной музыки. — В кн.: Музыкальное знание. Алма-Ата, 1968, вып. 4.  
 Винников В. Акыны. — В кн.: Искусство советской Киргизии. Фрунзе, 1939.  
 Вахромеев В. А. Ладовая структура русских народных песен. М., 1968.  
 Визель З. А. Об обработках казахских народных песен для фортепьяно. — В кн.: Искусство и иностранные языки. Алма-Ата, 1964.



- Виноградов В. С. Музыкальное наследие Токтогула. М., 1961.
- Виноградов В. С. А. В. Затаевич и киргизская народная музыка (вступит. статья). — В кн.: А. В. Затаевич. Киргизские инструментальные пьесы и напевы. Сост. В. Виноградов. М., 1971.
- Виноградов В. С. Музыкальная культура Киргизской ССР. М., 1954.
- Виноградов В. С. Киргизская народная музыка. Фрунзе, 1958.
- Виноградов В. С. Киргизские народные музыканты и певцы. М., 1972.
- Виноградов В. С. 100 киргизских песен и наигрышей. М.: Музфонд СССР, 1956.
- Виноградов В. С. Токтогул Сатылганов и киргизские акыны. М.; Л., 1952.
- Виноградов В. С. Киргизский народный речитатив. — В кн.: Вопросы музыкознания. М., 1955, т. 2.
- Виноградов В. С. Музыка Советской Киргизии. М., 1939.
- Виноградов В. С. О музыкальной археологии. — Сов. музыка, 1971, №5.
- Вызго Т., Рашидова Д. О музыкально-теоретическом наследии народов Средней Азии. — Общественные науки Узбекистана, 1962, № 3.
- Гаджибеков Узеир. Основы азербайджанской народной музыки. Баку, 1945.
- Галицкая С. П. Ладовая переменность в узбекском песенном фольклоре (канд. дис.). Ташкент, 1969.
- Гиппиус Е. В. Сборники русских народных песен Балакирева М. А. — В кн.: Русские народные песни. М., 1957.
- Гулисашвили Б. А. Ибн-Сина и создание чистого строя. — В кн.: Искусство и иностранные языки. Алма-Ата, 1964.
- Джами Абдурахман. Трактат о музыке. Пер. А. Болдырева. Ташкент, 1960.
- Дернова В. П. Песни Абая. — В кн.: Музыкальное творчество Абая. Алма-Ата, 1959.
- Дубовский И. И. К вопросу о мелосе казахской народной песни. — В кн.: Народная музыка в Казахстане. Алма-Ата, 1967.

- Дубовский И. И. К вопросу о ладовом строении казахской народной песни. — В кн.: А. В. Затаевич. Исследования. Воспоминания. Письма. Документы. Алма-Ата, 1958.
- Затаевич А. В. Заметки собирателя киргизской музыки. — Сов. Киргизия, 1936, 6 ноября.
- Затаевич А. В. Киргизские инструментальные пьесы и напевы. М., 1971.
- Затаевич А. В. 250 киргизских инструментальных пьес и напевов. М., 1934.
- Затаевич А. В. Предисловие к 1000 песен казахского народа (Песни, кюйи). 2-е изд. М., 1963.
- Земцовский И. Русская протяжная песня. Л., 1967.
- Елатов В. И. Мелодические основы белорусской народной музыки. Минск, 1970.
- Ерзакович Б. Г. Песенная культура казахского народа. Алма-Ата, 1966.
- Ерзакович Б. Г. Врачевательная песня бахсы. — В кн.: Народная музыка в Казахстане. Алма-Ата, 1967.
- Интонация и музыкальный образ: Статьи и исследования. Под ред. Ярустовского. М., 1965.
- Кароматов Ф. М. Основные черты музыкального строения узбекских народных песен. — В кн.: Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. Ташкент, 1961.
- Кароматов Ф. М. О локальных стилях узбекской народной музыки. — В кн.: Музыка народов Азии и Африки. Сост. и ред. В. С. Виноградов. М., 1969.
- Кароматов Ф. М. Узбекская инструментальная музыка. Ташкент, 1972.
- Карасаев Х. Кыргыз ырларынын тузулуш системасы жөнүндө. — Советтик Кыргызстан, 1946, № 2.
- Кастальский А. Д. Особенности народно-русской музыкальной системы. М., 1961.
- Керимжанова Б. Кыргыз поэзиясынын рифмасы. Фрунзе, 1962.
- Керимжанова Б. Кыргыз ыр тузулушунун кээ бир маселелери. Фрунзе, 1964.
- Киргизский музыкальный фольклор. М.; Л., 1939.

- Кривоносов В. О напевах киргизского эпоса «Манас». — Сов. музыка, 1939, № 6.
- Кузембаева С. О гармонической природе казахского мелоса. — Вестник АН КазССР, 1969, № 7.
- Кулаковский Л. В. Песня, ее язык, структура, судьбы (на материале русской и украинской народной советской массовой песни). М., 1962.
- Кушнарев Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958.
- Лебединский Л. Н. Башкирские народные песни и наигрыши. М., 1962.
- Мазель Л. А., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методики анализа малых форм. М., 1967.
- Мазель Л. А. О мелодии. М., 1952.
- Мухамбетова А. Национальное и интернациональное в музыке советского Казахстана. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1972, вып. 2.
- Никольский А. В. Звукоряды народной песни. Историко-теоретический этюд. — В кн.: Работы этнографической секции ГИМН. М., 1926, вып. 1.
- Попова Т. В. Русское народное музыкальное творчество. 2-е изд. М., 1962, т. I.
- Радлов В. В. Образцы народной литературы северных тюркских племен. СПб., 1885, ч. V.
- Рубцов Ф. А. Основы ладового строения русских народных песен. Л., 1964.
- Рысалиев К. Киргизское стихосложение (автореф. докт. дис.). Фрунзе, 1965.
- Рысалиев К. Кыргыз ырларынын тузулушу. Фрунзе, 1965.
- Рысалиев К. Эпостук поэмалардын муун сандарына карата. — Ала-Тоо, 1959, № 9.
- Серов А. Н. Русская народная песня как предмет науки (критические статьи). М., 1957, т. 1.
- Сокольский П. П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская в строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки. Харьков, 1888.
- Тифтикиди Н. Ф. Песенные истоки музыки домбровых кюев. — В кн.: Народная музыка в Казахстане / Алма-Ата, 1967.

Тлеубаева А.

Тюлин Ю. Н. Уметалиев Т. Черемисина А. С.

Шахназарова Н. Эйхгорн Август.

Юсфин Л.

Юсфин Л.

Янковский В. В. Янковский В. В., Алагушев Б.

- Вставные элементы в текстах казахских народных песен. — В кн.: Искусство и иностранные языки. Алма-Ата, 1967, вып. 3.
- Учение о гармонии. М., 1966.
- Еще раз о рифме. — Сов. Киргизия, 1959, 21 февр.
- Синтаксис и интонация. — Ученые записки Башкирского Государственного университета. Уфа, 1969, № 14 (18).
- Интонационный словарь и проблема народности. М., 1966.
- Музыка киргизов. — В кн.: Музыкальная фольклористика в Узбекистане. Ташкент, 1963.
- Нужна периодическая система ходовых форм — Сов. музыка, 1970, № 1.
- Народ-творец (о казахских кюях). — Сов. музыка, 1966, № 11.
- Композиторы Киргизии — Малдыбаев, Абдраев, Тулеев. Фрунзе, 1967.
- Очерки по музыкальной культуре Киргизии. — В кн.: История киргизского искусства. Фрунзе, 1971.

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение . . . . .	3
<i>Глава I.</i> Интонационная структура . . . . .	15
Типы мелодического движения . . . . .	15
Особенности мелодической структуры . . . . .	25
Зачины и каденции . . . . .	29
Элементы распевности . . . . .	33
Приемы мелодического развития . . . . .	37
<i>Глава II.</i> Ладовая система . . . . .	44
Одноладовые напевы . . . . .	45
Напевы ладопеременного строения . . . . .	67
<i>Глава III.</i> Стих и напев . . . . .	83
Соотношение стихотворной строки и мелодической фразы . . . . .	85
Элизия и слоговое наращение . . . . .	93
Ритмика . . . . .	96
<i>Глава IV.</i> Формы . . . . .	112
Одночастные . . . . .	114
Двухчастные . . . . .	131
Заключение . . . . .	135
Принятые сокращения названий нотных источников . . . . .	138
Библиография . . . . .	138



ИБ № 1791

*Камчыбек Шаменович Дюшалиев*

Киргизская народная песня

Редактор И. В е р ш и н и н а. Художник М. С и л к и н а. Худож.  
редактор Г. Х р и с т и а н и. Техн. редактор А. А г а ф о н о в а.  
Корректор А. К а г а н о в и ч. Сдано в набор 08.08.80. Подп. к печ.  
13.01.82. А 03513. Форм. бум. 84x108 1/32. Бумага типографская  
№ 1. Гарнитура шрифта литературная. Печать высокая. Печ. л. 4,5.  
(Условные 7,56.) Уч.-изд. л. 7,38. Усл. кр.-отт. 8,06. Тираж 1300 экз.  
Изд. № 5412. Зак. 1757. Цена 55 к. Всесоюзное издательство "Со-  
ветский композитор", 103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфаль-  
ная ул., 14-12. Московская типография № 6 Союзполиграфпро-  
ма при Государственном комитете СССР по делам издательств,  
полиграфии и книжной торговли. 109088, Москва, Ж-88, Южнопор-  
товая ул., 24