

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ
ИСТОРИИ ИСКУССТВ

СУЗУКЕЙ Валентина Юрьевна

БУРДОННО-ОБЕРТОНОВАЯ ОСНОВА ТРАДИЦИОННОГО
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ
ТУВИНЦЕВ

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург-1995

Работа выполнена в Российском институте истории искусств

Научный руководитель: - доктор искусствоведения, профессор
И.В.Мацевский

Официальные оппоненты: - доктор философских наук,
профессор И Л. Набок

- кандидат искусствоведения
С.Н.Кибирова

Ведущая организация: - Новосибирская государственная
консерватори им.М.И.Глинки

Защита состоится 1 марта 1995 г. в 14 часов на заседании специализированного Совета
Д 092.19.01 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора наук в
Российском институте истории искусств по адресу: Санкт-Петербург,Исаакиевская пл,5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского института истории искусств
(Исаакиевская пл.5)

Автореферат разослан 28 января 1995 г.

Ученый секретарь специализированного совета, доктор искусствоведения Е.В.Герцман

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы. Традиционные музыкальные инструменты (МИ) и инструментальная музыка (ИМ) составляют важнейшую часть музыкальной культуры тувинцев. Однако, в научной литературе освещены лишь МИ. Музыка, исполняемая на этих инструментах, не была объектом специального научного исследования. Единственной работой, где были зафиксированы четыре образца ИМ тувинцев, является монография А.Н.Аксенова "Тувинская народная музыка" (М., 1964). Между тем, именно в сфере инструментализма наиболее полно раскрывается национальное своеобразие тувинского музыкального искусства. Кардинальным свойством, отличающим ИМ тувинцев, является ее ярко выраженная и устойчиво функционирующая бурдонно-обертоновая организация. Имеется в виду использование при построении мелодики обертонов на фоне реально звучащего основного тона — бурдона. Последнее существенно сказалось на своеобразии музыкальной системы этноса, закономерности внутренней организации которой музыковедческой науке еще не известны и ранее основательно не рассматривались.

Задача познания внутренних связей системы, объективно существующей в слуховой традиции народа и теоретического осмысления этого самобытного явления культуры актуальна не только для науки. Изучение внутренней структуры своеобразного музыкального мира насущно необходима и для дальнейшего развития современного музыкального искусства, для обновления образного содержания, тематики, способов интонирования выразительных средств и приемов композиторского исполнительского творчества.

Необходимость разработки теоретических проблем традиционной ИМ продиктована также и насущными потребностями музыкальной практики. Критический анализ многолетнего опыта усовершенствования народных инструментов (начиная с работ мастера М.П. Шошина) показывает, что в подавляющем большинстве случаев как в практическом, так и в теоретическом аспектах мастера руководствуются только теми требованиями, которые предъявляются к академическим МИ. При этом упускаются из виду наиболее важные и существенные моменты, касающиеся природы и характера тувинской народной музыки в целом и ИМ в частности. В связи с этим проблема теоретического обобщения специфических закономерностей самобытной музыкальной системы приобретает особую актуальность.

Цель и задача исследования. Основной целью исследования является теоретическое осмысление основ системной организации бурдонно-обертоновой музыки тувинцев исходя из природных свойств самого исследуемого материала. В соответствии с основной целью исследования ставится следующая задача: выявить закономерности внутренней организации бурдонно-обертоновой музыки, обеспечивающие легкость извлечения мелодических обертонов за счет внутренних ресурсов одного основного звука — бурдона, при условии сохранения его реальной слышимости.

Методика исследования. Поиски определенных закономерностей, имманентно присущих исследуемому объекту и задача теоретического обобщения внутренних взаимосвязей этих закономерностей диктует необходимость обращения к системно-этнофоническому методу исследования¹. Данный метод предполагает синхронное изучение МИ и ИМ в целостном культурном контексте, с учетом тембра, конструкции и взаимоотношения частей инструмента, символики материала, традиционной технологии, народной терминологии и т.д. Такая многоплановая синхронность в изучении тувинских народных МИ имеет особо важное значение в связи со специфическим типом организации звукового материала, основанного на отношениях координации и субординации основного звука (бурдона) и его

1 Мациевский И.В. Формирование системно-этнофонического метода в органологии // Методы изучения фольклора. Л. 1982, с.54-63.

гармоник (обертонов). Взаимосвязь и взаимозависимость бурдона и обертоновой мелодии в традиционной ИМ тувинцев — это системно проявляющаяся закономерность, которая имеет сущностный характер, обусловленный природой звука.

Научная новизна. В настоящей работе впервые выдвигается ряд принципиальных общетеоретических проблем, возникающих в связи со спецификой внешней, бурдонно-обертоновой организацией звукового материала тувинской ИМ. Именно этой спецификой вызвана также необходимость рассмотрения в данной работе вопросов, касающихся проблем звуковой "материи" и особенностей звуковых представлений, которые присущи носителям разных этнокультурных традиций.

Практическое значение. Теоретические выводы работы могут быть использованы для сравнительных исследований по общим проблемам музыкальных культур тюркских народов. Некоторые положения работы представляют интерес для разработки учебных программ, методических пособий, хрестоматий, основанных на народных исполнительских традициях. Собранный в процессе исследования материал активно используется и в лекционной работе.

В работе впервые анализируются И причины неоднократных безуспешных попыток модернизации тувинских народных МИ. Думается, что результаты анализа внесут существенные коррективы в современную практику в частности и в культурную политику в целом.

Апробация работы. Основные положения диссертации были апробированы в выступлениях на Всесоюзной научно-практической конференции "Фольклор: проблемы сохранения, изучения и пропаганды" (Москва, 1988), на научно-практической конференции "Проблемы бытования и изучения МИ народов СССР" (Алма-Ата, 1988), на Всесоюзной конференции "Инструментальная музыка народов Поволжья Урала и Сибири" (Йошкар-Ола, 1989), на 1 Всесоюзной конференции "Варган (хомус) и его музыка" (Якутск, 1990), на Международном конгрессе "Варган (хомус) : традиции и современность" (Якутск, 1991), на Международном симпозиуме "Хоомей — культурный феномен народов Центральной Азии" (Кызыл, 1992), на Международной конференции "Шаманизм: генезис, реконструкция, традиции" (Якутск, 1992).

Диссертация обсуждена на заседании сектора инструментоведения Российского института истории искусств и сектора фольклора ТНИИЯЛИ и рекомендована к защите.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, Библиографии и Приложения.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении обосновываются актуальность изучения темы, научная новизна, определяются цели и задачи, методика научного исследования, дается краткий обзор литературы и обоснование структуры работы.

В первой главе — "Мировоззренческая основа традиционных звуковых представлений тувинцев, реализуемых в инструментальном творчестве" — в качестве необходимого контекста исследования рассматривается традиционный комплекс космогонических представлений тувинцев. Автор полагает, что при изучении таких малоизученных культур, как тувинская, невозможно убедительно объяснить ее специфику исходя только из особенностей звукового материала. Специфика этнического звукоидеала как сложного звукового мира, отраженного в эстетике инструментального искусства обусловлена и более глубинными причинами, определяемыми такими понятиями как миропонимание, мироощущение, мировосприятие, мировоззрение.

Известно, что фиксированные системы западной письменной музыки и восточной (точнее, ближневосточной) бесписьменной музыки (некоторым мостом между которыми была античная теория)² сформировались в своих мировоззренческих основах на воззрениях христианства и мусульманства. На формирование традиционного комплекса представлений тувинцев оказали влияние ранние формы дошаманских верований (тотемизм, фетишизм, анимизм), шаманизм, генетически связанный с этими верованиями и более поздние напластования религиозно-философских воззрений ламаизма. Однако, как отмечают почти все исследователи, мировоззренческая основа шаманских представлений всегда сохраняла преобладающую роль в сознании широких слоев населения Тувы.

Традиционные представления шаманистов о макрокосмосе и микрокосмосе тесно переплетаются (вера в зависимость жизненных интересов от вмешательства сверхъестественных сил Верхнего, Среднего и Нижнего миров) и выступает важнейшей основой, определяющей место человека в объективной действительности и его отношение к этой действительности. Осознание человеком своей неразрывной связи с окружающей природой является одной из социально значимых платформ идеологии шаманского культа, в котором сакрализован механизм управления повседневной жизнью народа. Этим обстоятельством, по мнению автора, объясняется и то, что центральное место в художественном творчестве тувинцев занимает образ природы. Воспевание реально воспринимаемой картины окружающего мира — не праздное созерцание, а одно из социальных проявлений идеологии шаманизма, обусловленных анимистическим восприятием обожествленной природы. Даже музицирование в тайге перед охотой в целом подразумевало то, что благополучие будет сопутствовать человеку не только в связи с охотой, но и во всех других делах, хозяйственных заботах. Предполагается, что дух-хозяин тайги, земли, огня или воды, которому он поклоняется, при благосклонном отношении негласно будет оберегать от неприятностей или несчастных случаев, охранять его здоровье, счастье семейного очага. А прогневать духа-хозяина тайги, земли, воды, огня человек может недостойным поведением вызывающим, прежде всего, резкий дисбаланс природной гармонии. Следует отметить, что именно экологичностью, т.е. очень ярко выраженной природоохранной направленностью религиозного контекста идеологии шаманства обусловлены и традиционные стереотипы поведения, мышления, этики и этикета, а также стиль и манера традиционного музицирования тувинцев. Поэтому, как в вокальной, так и в инструментальной музыке воспевание родной природы — это полноценное, полнокровное, жизнеутверждающее ощущение человеком своего бытия в этом Среднем мире

² Мацневский И.Д. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М 1987, ч.1, с.35.

макрокосмоса.

В условиях традиционного быта, когда ведущей отраслью хозяйственной деятельности было кочевое скотоводство (сопутствующими — земледелие и охота), периодически меняя летние, зимние и промежуточные пастбища, тувинец много времени проводил на открытом воздухе, близко соприкасаясь со множеством оттенков живой и неживой природы.

Специфика звукошумового и зрительного восприятия окружающей природы наложило существенный отпечаток и на логику звукового мышления. В ИМ именно объемность, пространственность звукового потока придает тот тонкий тембровый колорит, присущий выразительному языку тувинской народной музыки, который позволил художественно чутко познавать реальность.

Во втором разделе первой главы рассмотрены проблемы бытования и функционирования традиционных МИ. Изучение традиционных МИ в условиях современной практики представляет значительную сложность в связи с существенными изменениями, произошедшими в формах бытования и функционирования этих инструментов. Коренное социально-экономическое переустройство, сопровождавшееся интенсивными преобразованиями во всех сферах жизни тувинского народа в период строительства социализма, заметно повлияло и на музыкальную культуру. Наиболее ощутимыми оказались последствия в области инструментального искусства. Генеральная ориентация народного творчества на академическое искусство привело к довольно резкому и неоправданному смещению оценочных критериев. В результате этого значительная часть инструментального наследия тувинского народа, как не соответствующая требованиям исполнять на них только "реалистическую" музыку, строго регулируемую в ритмическом и звуковысотном отношении, оказалась вне сферы практического применения.

Системно-этнофонический метод исследования позволил значительно расширить представления о музыкальных инструментах тувинцев. Задействованные в различных сферах фольклора многочисленные музыкальные инструменты подразделяются на четыре больших группы. Первые две группы включают в себя инструменты, используемые в обрядово-религиозной практике.

Первая группа состоит из шаманских инструментов: салгытгар, чинчилер — соударяемые идиофоны, индекс:111.1; орба — потряхиваемый идиофон, инд:112.1; конгураа — колокольцы, инд: 112.1; ок-чылан — стержневые погремушки, инд: 112.112; кынгыраа — сосуды погремушки, инд:112.13; конгулуур — язычковый висячий колокол, инд: 111.242.122; дунгур — односторонний рамный барабан, инд:211.321.

Ко второй группе относятся ламаистские инструменты: ганди-ударный идиофон, инд:11; деншик — соударяемые идиофоны, инд: 111.11; шан — вогнутый сосудоклаппер, инд:111.142; дуудорум — ударяемые идиофоны, инд: 111.2; караангы — одиночный гонг, инд: 111.241.1; конга — язычковый колокол, инд: 111.242.122; кенгирге — двусторонний барабан, инд:211.322; бурээ — натуральная труба, инд:423.1; тун — раковина, инд:423.11; кандан — продольная (слегка изогнутая) труба, инд:423.121; бушкуур — шалмей с боковыми отверстиями, инд:422.111.2.

Помимо шаманской и ламаистской атрибутики, в качестве инструментов нередко использовались не только специально предназначенные для звукоизвлечения орудия, но и отдельные предметы быта и труда. Например, медный или чугунный котел (казан), ружье, полый ствол старой лиственницы или растянутая и высушенная коровья (лошадиная) кожа и т.д.

Третью группу составляют инструменты, неизменно сопровождавшие человека в условиях традиционной хозяйственной деятельности — скотоводства, охоты и земледелия, а также игр и праздников. Это целый набор разнообразных охотничьих манков, скотоводческих орудий и детских звуковых игрушек, имевших производственное, сигнальное или сугубо

развлекательное назначение: даштар — ударяемые идиофоны, инд:111; чарты-хомус — щипковый идиофон, инд:122.221; ыяш-хомус — щипковый идиофон углообразной формы, инд: 123.112; хылызынныг-дыргак — свободный мирлитон, инд:241; ча — лук, инд: 311.1; хоош-согун — свободный аэрофон, инд:41; кымчы — аэрофон с перемещением струи воздуха, инд:411; эдиски — соударяющиеся язычки, инд: 412; хирилээ — вихревой аэрофон, инд: 412.22; кош-адыш — сосудная флейта, инд:421.221.41; мургу — продольная открытая флейта без отверстий, инд:421.111.1; терезин-эдиски — а) одноязычный шалмей с цилиндрическим каналом без боковых отверстий, инд:422.111.1; б) с боковыми отверстиями, инд: 422.111.2; в) набор терезин-эдиски, инд:422.121.2; г) одиночные с гибким резервуаром, инд:422.111.62.

Материал и структура этих инструментов просты — это стебли злаковых и стволы гречишных или зонтичных растений, куски или ветки деревьев, кора, листья и т.д., изготовление же их в ряде случаев не занимает много времени (не более 1-2 минут). Эти хрупкие и недолговечные инструменты, являющиеся **мобильным пластом** инструментального наследия, представляют собой одно из немаловажных звеньев в системе звукового мышления тувинцев.

Четвертую группу составляет **стабильный пласт** инструментального фонда, который представлен такими инструментами, как кулузун-хомус — идио-глотический варган, 121.21; демир-хомус — металлический варган, 121.2; чадаган — дощечная цитра с резонатором, 314.122; бызаанчы — пиковая лютня, 321.31; игил — чашечная пиколютня, 321.311; дошпулуур — коробчато-шейковая лютня, 321.322; чанзы — коробчато-шейковая лютня, 321.322; шоор — продольная открытая флейта с 3-мя игровыми отверстиями, 421.111.12; лимби-поперечная флейта с 6-тью игровыми отверстиями, 421.121.12.

Учет реальной народной музыкальной практики в рамках определенной культурно-исторической системы, ее породившей, позволил значительно расширить представления и об интонационной сфере инструментального творчества. Кроме песенных мелодий и собственно ИМ в традиционном репертуаре широко распространены звукоподражания. Следует подчеркнуть, что звукоподражания — это весьма существенный многофункциональный пласт интонационной культуры тувинцев, заслуживающий особого внимания. С широкой распространенностью звукоподражаний, по мнению автора, тесно связано также и формирование слуховых и артикуляционных навыков тембрового исполнительства. Именно спецификой темброрегистрового интонирования обусловлено и изобилие в культуре инструментов с нефиксированной высотой и продолжительностью тона.

Во второй главе "Природа звука в аспекте его взаимосвязи с инструментом" рассматриваются особенности бурдонно-обертонового музицирования тувинцев при игре на игиле, бызаанчы, демир-хомусе и при исполнении хоомея.

Игил, бызаанчы (смычковые хордофоны) и демир-хомус (варган) обращают на себя внимание тем, что сохраняют свою традиционность, обладают наиболее высокой степенью сопротивляемости нарушению их устоявшихся форм, конструкций, соотношения частей, фактуры и т.д. Кроме того, наиболее полная сохранность традиционного репертуара и аутентичность исполнительской манеры на этих инструментах позволил рассмотреть природу живого интонирования в аспекте его взаимосвязи именно с этими инструментами. Основным отличием этих инструментов, как и хоомея, является устойчивое использование **обертонов** в мелодии **на фоне реально звучащего** основного тона-бурдона.

Способ извлечения обертонов на игиле, на первый взгляд, ничем не отличается от техники флажолетов на таких хордофонах, как скрипка, гитара, балалайка. Обертон извлекается легким прикосновением пальца к струне. Однако, сравнительное рассмотрение принципа флажолетной игры на игиле и на скрипке отчетливо показывает, что извлечение обертонов на этих инструментах имеют существенные различия:

1) у игила (и бызаанчы) применяется **только** флажолетный принцип игры — суйбап ойнаар, поэтому на шейке отсутствует гриф;

- у скрипки во время игры струны прижимаются к грифу, флажолет лишь специфический прием, применяющийся эпизодически;

2) на игиле (и бызаанчы) при извлечении обертонов не придерживаются принципа четкого деления струны на какие-либо части, обертоны извлекаются практически в любом месте струны;

- на скрипке обертоны извлекаются только в строго определенных местах последовательного деления струны на две, три, четыре и т.д. частей;

3) для тувинских народных МИ характерно постоянное бурдонирующее звучание основного звука;

- в момент извлечения обертонов на скрипке основной звук, от которого извлекается обертон, не слышен, т.е. принцип постоянного бурдонирующего звучания струн отсутствует.

При такой широкой предрасположенности струнных МИ тувинцев к регулярному извлечению обертонов обращает на себя внимание такой момент. Те данные, при которых "обертоны извлекаются в строго определенных местах последовательного деления струны на две, три, четыре и т.д. частей и образуют натуральный ряд обертонов"³ основаны на акустических параметрах металлической струны, которая в поперечном сечении имеет форму правильного круга. Поперечное сечение волосяной струны жила и бызаанчы имеет следующий вид. Это сумма нескольких мелких окружностей. Причем, когда водят по волосяной струне смычком, то форма правильного круга в месте трения смычка о струну и в месте касания пальцев левой руки не сохраняется. Разница в физических данных металлической и волосяной струн существенна. Неоднородность, раздробленность структуры волосяной струны является одной из основных причин, позволяющей легко и свободно извлекать на ней обертоны, обильно используемые в мелодической организации тувинской ИМ.

При настраивании игила народные исполнители обязательно слушают звучание обеих струн вместе. В момент настройки к основному звуку одной струны, который тут же распадается на частичные тоны, подтягивается весь спектр частичных тонов другой струны до уровня их наибольшей сливаемости. Наибольшая слитваемость, как известно из акустики, наблюдается у октавы и квинты⁴. Две струны игила (и парные струны бызаанчы), как правило, настраиваются в квинтовом соотношении. Кроме того, в репертуаре игила есть произведения, которые исполняются и при октавной настройке струн.

Следовательно, натуральный обертоновый ряд одной струны, частично покрывая и сливаясь с натуральным рядом обертонов другой струны, народными исполнителями мыслится как один суммарный ряд. Поэтому для народных музыкантов настраивание одной струны безотносительно к другой струне не имеет смысла. Точность высотной фиксации настраиваемых струн имеет значение только по отношению друг к другу и в процессе дальнейшего музицирования имеет константное значение во взаимоотношениях бурдона и обертоновой мелодии.

Особенностью тувинского бурдонно-обертонового музицирования является сохранение слышимости основного тона. Одним из важнейших моментов для понимания внутренней структуры бурдонно-обертоновой музыки является ответ на вопрос, каким образом при игре, например, на игиле сохраняется эта слышимость. При извлечении обертона на открытой струне скрипки легкое касание пальцев в определенном месте струны в первый момент не даст ей начать колебаться во всю длину, отчего основной тон и не слышен.

3 Музыкальная акустика. Общ.ред. Н.А.Гарбузова. М. 1954.,с.16.

4 Музыкальная акустика. Общ.ред. Н.А.Гарбузова. с.21.

Поскольку обертоны,извлекаемые на обеих струнах игила, представляют собой единый ряд, то основной звук одной струны также является основным тоном по отношению к гармоникам другой струны. Поэтому извлечение обертонов на одной струне сопровождается постоянным и естественным звучанием бурдонирующего основного звука другой струны, т.е. в функции бурдона основные звуки обеих струн взаимозаменяемы. При этом проявляется и эффект резонансного усиления частичных тонов обеих струн, придающих ощущение полноты и объемности общему звучанию инструмента.

Источником звука демир-хомуса является свободно колеблющийся стальной язычок неравномерной ширины, которая довольно резко сужается к кончику, к тому же загнутому под прямым углом. Естественно, характеристика колебаний язычка хомуса в местах его деления на две,три,четыре и т.д. частей также не будет совпадать с акустическими характеристиками колебаний тела, имеющего более равномерную ширину. При игре основная часть язычка хомуса и его загнутый под прямым углом кончик колеблются сами по себе в разных плоскостях. Кроме того,есть и общее колебание всего язычка, отчего возникают довольно сложные наложения волн.

Образование сложного обертонового комплекса, извлекаемой) на демир-хомусе, на первый взгляд,очень простом по конструкции инструменте,заложена уже в физических параметрах источника звука. Сужающаяся к кончику тонкая стальная пластинка, колеблющаяся своими частями в разных плоскостях, лишь физическая данность, являющаяся предпосылкой для реализации логики звукового мышления, ориентированного на обертоновое интонирование. Вообще язычок хомуса сам по себе издает только еле слышимый звук. Но стоит поднести инструмент к полости рта, слышимыми становятся не только основной тон,но и весь спектр его обертонов. Кстати, в момент звуковысотного движения мелодии сам источник звука — язычок хомуса — никогда не укорачивается и не удлиняется.

Основным исполнительским аппаратом хомусистов,оказывающим непосредственное влияние на тембровые, звуковысотные и даже ритмические изменения мелодического уровня звучания хомуса является речевой аппарат человека. Именно особенностями артикуляционных изменений речевых органов исполнителя обеспечивается извлечение мелодических обертонов. Во время игры на хомусе мало просто менять объем полости рта. Самым активным исполнительским органом хомусистов является язык, который во время исполнения все время находится в движении. При всех его движениях меняется объем не только полости рта, но и всей надгортанной области,что в конечном итоге сильно влияет на характер общего звучания. Кроме того,при игре на хомусе большое значение имеет характер вдоха и выдоха. Хомус очень чутко отзывается на малейшие колебания в направлении и силе воздушной струи, создаваемой дыханием.

Поскольку обертоны разной высоты исполнитель извлекает не касаясь источника звукадо во время игры язычок хомуса колеблется всей своей длиной, отчего постоянно звучит и его основной тон. Причем все артикуляционно-акустические приемы игры никак не влияют на высотную характеристику этого тона. Бурдонирующе звучание основного тона язычка хомуса воспринимается естественно и обычно не вызывает вопросов о том, где и как извлекается бурдон.

Одним из уникальных явлений музыкальной культуры тувинцев является искусство игры горлом, бурдонно-обертоновая фактура звукового материала которого ставит его в один ряд с явлениями собственно инструментального искусства. Необычность звучания хоомея заключается в том,что будучи исполненным голосовым аппаратом человека, по характеру звучания оно резко отличается от вокального исполнения и никак не укладывается в рамки обычных представлений,связанных с понятием "пение".Не совсем понятным остается и то, каким образом одному исполнителю удается извлекать одновременно два голоса — бурдон и обертоновую мелодию. Особой, неразгаданной до сих пор, тайной этого искусства является

местоположение второго источника звука. То, что бурдон извлекается в области голосовых связок исполнителя, как правило, ни у кого не вызывает сомнения. Однако, все еще открытыми остаются вопросы: где и как образуются свистково — мелодические звуки — обертоны и каким образом регулируются их высотные изменения?

Удачный пример для сравнения приводит Х.С.Ихтисамов: "Если допустимо такое сравнение, то формирование обертонов в двухголосном гортанном пении напоминает процесс разложения белого света на составные цвета при помощи призмы (спектральное разложение)"⁵. "В явлении узяу роль призмы, расщепляющей основной тон на составные призвуки, играет "свистковый механизм" (Б.П. Чернов)"⁶. Однако и Х.С.Ихтисамов и Б.П.Чернов, в какой-то мере попытавшись ответить на вопрос, как образуются свистково-мелодические обертоны, без ответа оставляют вопрос о механизме регулирования высотных изменений обертоновой мелодики.

Любопытна аналогия. Свет, проходя сквозь призму, распадается на составные элементы и на экране появляется цветовой спектр. Если между экраном и призмой расположить фильтры, то с их помощью можно ярче высветить один какой-нибудь цвет, нейтрализовав остальные. Подобным же образом можно представить и механизм звукообразования при исполнении хоомея. Интенсивный воздушный поток из легких под большим напором брюшного пресса направляется к голосовым связкам, определенная позиция которых придает этому потоку утрированно вибрирующую окраску низкого регистра. Это собственно и есть бурдон, который имеет явно выделяющиеся призвуки. Появлению слышимости не только основного звука, но и его гармоник способствует и вибрация всех близрасположенных в области гортани мягких тканей, например, вестибулярных складок, в том числе и так называемых ложных голосовых связок. Процесс "разложения" основного звука, как автор полагает, происходит в области гортани и глотки, выполняющих функцию призмы, за счет предельного их напряжения.

В дальнейшем, как из цветового спектра высвечивается один цвет, так и из комплекса призвуков становятся слышимыми отдельные высокие обертоны. Однако, слышимость отдельных высоких обертонов появляется только в полости рта, когда этот "расщепленный" звуковоздушный поток выпускается через рот или в области носоглотки, когда этот поток выпускается через нос. Роль "фильтра", при помощи которого происходит выделение и высвечивание отдельных призвуков и в том, и в другом случаях выполняет язык.

Следовательно, регулирование высотных изменений мелодических обертонов происходит на уровне "фильтров", т.е. при помощи языка исполнителя.

Нужно подчеркнуть, что в тувинском хоомее при исполнении каждого стиля особенно четко подразделяются функции резонаторов — носового, лобно-головного, затылочного, грудного, гортанного. Переходы от одного резонатора к другому напоминают переключение регистров. Каждый из названных резонаторов имеет свой специфический тембр. Игра тембром регистровыми контрастами и составляет основной смысл музицирования.

В третьей главе рассматриваются некоторые общетеоретические проблемы, возникающие в связи со специфическим типом организации бурдонно-обертоновой музыки тувинцев. Именно этой спецификой вызвана необходимость рассмотрения проблем звуковой "материи", эстетико-нормативных представлений народа о звуках, как о наименьших структурных элементах, об их природных свойствах.

По мере углубления в суть изучаемого явления обращает на себя внимание то, что эстетико-нормативные представления тувинцев о музыкальном звуке как о наименьшей

5 Ихтисамов Х.С. К проблеме сравнительного изучения двухголосного гортанного пения и инструментальной музыки у тюркских народов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М. 1988, ч.2, с.198.

6 Чернов Б.П., Маслов В.Т. Тайна сольного дуэта. Советская этнография. N 1.1980.

структурной единице несколько отличаются от того, что обусловило европейскую теорию музыки, изначально опирающуюся на материал необертоновых* мелодических культур. Однако, из-за того, что "...именно понятие "звуковой материал" почти не разработано теоретическим музыковедением"⁷, четко сформулировать разницу в эстетическом отношении к звуку довольно сложно. Изучая музыкально-теоретические системы европейского искусствознания, И.А.Котляревский, например, убедился, что "наиболее ранние случаи описания звукового материала обращены сразу к первичным формам его организации в виде интервалов, звукорядов"⁸.

Изучение тувинских народных МИ в связи со спецификой звукового материала показывает, что первичная форма (пользуясь определением И.А.Котляревского) организации исходной звуковой единицы представлена в виде обязательного одновременного звучания трех уровней. Диссертант полагает, что между двумя явно слышимыми голосами — бурдоном и обертоновой мелодией существует комплекс свободных, предварительно (до мелодической организации) освобожденных в момент расщепления бурдона обертонов. Этот промежуточный уровень, названный в диссертации сонорным фоном, не слышен в такой степени, как бурдон и мелодические обертоны, поскольку приглушаются "фильтрами" для того, чтобы ярче выделялись мелодические обертоны. Сказанное можно представить следующей схемой:

Одно из важнейших условий бурдонно-обертонового способа интонирования — **неразрывное единство** обертоновой мелодии с бурдоном. Важно иметь в виду, что и бурдон и мелодические обертоны имеют **один и тот же источник звука**. Из рисунка видно: если убрать бурдон, исчезнет и весь комплекс обертонов, в том числе и те, из которых складывается мелодическое движение. **Обертоновая мелодия не может существовать без бурдона** или же она должна будет обрести другое качество, т.е. превратиться в необертоновую мелодию, для воспроизведения которой потребуется отдельный источник звука. Именно это обстоятельство наиболее ярко характеризует **природную сущность интонации** в инструментальном Искусстве тувинцев. Следует также учесть и то, что между обертоновой мелодией и бурдоном существует связующее звено — приглушенно резонирующие обертоны, создающие своего рода сонорный фон и придающие эффект объемности, пространственности и ярко выраженный тембровый колорит всему звуковому потоку. Сами исполнители получают очень четкую информацию о сонорном фоне по неслуховым сенсорным каналам.

Наличие комплекса свободных обертонов имеет принципиально важное значение. Этим собственно и обеспечивается такое легкое и быстрое извлечение мелодических обертонов, относительная свобода регулирования их высотных изменений на уровне мелодической организации. Рассмотрение внутренней организации бурдонно-обертоновой музыки с точки зрения системности позволяет скорректировать и прежде существовавшее мнение о ее двухголосной структуре.

При определенной специфичности музыкального материала возрастает и необходимость изучения основных принципов исполнительства. Бурдонно-обертоновое интонирование ставит перед исполнителем, в первую очередь, задачу максимального "расщепления, разложения" основного звука. Причем, этот "расщепленный" бурдон в момент извлечения должен быть зафиксирован так, чтобы до конца исполнения он был предельно устойчивым. При таком подходе к интонированию довольно четко дифференцируются понятия звукоизвлечения и звукоподачи. Большого напряжения и усилия со стороны исполнителя требует процесс звукоизвлечения, особенно при исполнении хоомея и при игре на шооре.

* Имеется в виду та принципиальная разница, заключающаяся в том, что мелодии ИМ тувинцев строятся только из обертонов, в то время как в академической музыке использование обертонов в мелодии является специфическим приемом, применяющимся лишь эпизодически.

7 Котляревский И.А. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Киев. 1983, с.29.

8 Там же.

В момент звукоизвлечения устойчивая фиксация бурдона всегда заметен. При игре на хомусе первые один-два удара по язычку хомуса, как правило, приходится на нейтральное звучание, когда ярче выделяется основной тон. При игре на смычковых хордофонах исполнители также, прежде чем начать играть, обычно проводят смычком по открытым струнам. При исполнении хоомея, если бурдон не зафиксирован и начинает звуковысотно "ползать", вообще интонировать за счет его обертонов почти невозможно. Поэтому, чем устойчивее и жестче фиксируется бурдон, чем больше степень его "расщепленности", тем легче и ярче выделяются те или иные обертоны, из которых формируется мелодика.

Поскольку малейшее аппликатурное и артикуляционное движение влечет за собой появление реальной слышимости того или иного обертона, то процесс звукоподдачи не требует от исполнителя большого физического напряжения или усилия. Понимание определенной целенаправленности прилагаемых усилий дано исполнителю в ощущениях и в интуитивном чувствовании того, что именно такая степень напряжения, характер ведения смычка, конкретные аппликатурные и артикуляционные приемы и т.д. производят эстетически удовлетворительные результаты, соотносимые с понятием звукоидеала. Исполнительская специфика, сформировавшаяся в процессе исторической эволюции народного музицирования, характеризуется особой устойчивостью и является одним из ярких признаков, отличающих одну музыкальную традицию от другой (либо свидетельствующих об их родстве). В рамках определенных, характерных только для данной музыкальной традиции, аппликатурных и артикуляционно-акустических позиций возникают те варианты "произведений", бесконечное множество которых очень трудно уловить в нотных расшифровках.

Со спецификой бурдонно-обертоновой организации ИМ тесно связана и проблема музыковедческого анализа. При существующей практике анализа традиционной ИМ нотным расшифровкам, как известно, во внимание берется только обертоновая мелодия и игнорируется факт реально звучащего бурдона* (кстати, чаще всего фиксируемого и в нотных расшифровках).

Однако, необходимо учесть, что система нотной записи сама по себе является своеобразным обобщением теоретических представлений о музыкальном звуке, сформировавшихся в рамках теории европейского музыкознания. Именно стройность и законченность системы нотации, как теоретической концентрации сути звуковых представлений, сложившихся в европейской композиторской музыке, при анализе произведений позволяет **не возвращаться** каждый раз к рассмотрению вопросов элементарной теории, связанных с процессом возникновения наименьших структурных единиц. Иначе говоря, принятый в академическом музыкознании анализ предполагает работу с йотированным материалом сразу на уровне интервальных отношений, с последующим обобщением их звукорядов. И речь тогда идет исключительно о высотной координации интервальных отношений **необертоновых звуков**. Поэтому прямое соотнесение законов интервальных отношений с логикой становления и развития **обертоновых звуков** представляется не совсем корректным.

Не случайно одним из важнейших моментов, отличающих традиционную ИМ тувинцев, является способ воспроизведения обертоновой мелодии при сохранении **реальной слышимости** основного звука, представленного в виде бурдона, звуковысотно устойчивого на всем протяжении исполнения. Когда в центре внимания оказывается обертоновая мелодия, минимальной ее звуковой единицей становится обертон. Но, обертон, как известно — феномен производный и сам по себе не может быть реализован в звучании без основного звука, неотъемлемой частью которого он и является. Очевидная внешняя двуплановость звучания бурдонно-обертоновой музыки, на взгляд автора, предполагает

* К бурдону, как правило, обращаются лишь для теоретического вычисления натурального ряда обертонов, для установления их порядковой нумерации.

значимость отношений координации между мелодическими обертонами только при условии учета субординации между ними и бурдоном (как отношения частей к целому). Кроме того, в обертоновой мелодии каждый обертон есть $1/7, 1/8, 1/10$ или $1/12$ и т.д. часть целого, т.е. бурдона и по отношению друг к другу не являются равноценными величинами. Очевидно, что при таких условиях критерий интервальности не может действовать в той же мере, в какой он действует в условиях сопряжения двух необертоновых звуков. Обертоновое и необертоновое мелодические движения — это разные по природе явления, которые не могут анализироваться одними и теми же методами. Изменение количественных и качественных характеристик, несущих в себе потенцию определенных форм организации звукового материала, влечет за собой и существенные изменения в выборе основных выразительных средств музыкального языка. Изучение бурдонно-обертоновой музыки, реализуемой в звучании с тембром регистрового интонирования, в значительной степени затрудняется противоречием между специфическим музыкальным материалом и методами его теоретического осмысления. Одной из основных причин этих противоречий, на наш взгляд является то, что музыкальной теорией еще не выработаны собственно музыковедческие методы изучения звукового материала по его тембровым параметрам.

В заключении изложены основные выводы исследования. Как целостное стилевое явление бурдонное многоголосие достаточно ярко представлено в музыке тюркских народов. Автор надеется, что реферируемая работа явится одним из возможных вариантов теоретической концепции бурдонного многоголосия в музыке тюркских народов. Отмечается, что бурдонно-обертоновая организация звукового материала традиционной ИМ тувинцев есть внешнее проявление реально функционирующей музыкальной системы, имеющей специфические закономерности внутренней организации.

Результаты исследования показывают, что изучение народного музыкального инструмента как колебательной системы, имеющей комплекс своих эргологических, морфологических и фонических характеристик, ориентированных исключительно на бурдонно-обертоновое интонирование, ставит проблему математического обоснования соотношений звуков, извлекаемых на этом инструменте. Таким образом, задача научного обобщения этнического своеобразия, проявляющегося в искусстве звуков и изложения его в наиболее стройной форме настоятельно диктует необходимость решения этой проблемы на стыке таких наук, как музыкальная акустика и теоретическое музыковедение.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

- 1) Фольклорный инструментарий Тувы // Тезисы Всесоюзной научно-практической конференции "Фольклор: проблемы сохранения, изучения и пропаганды. М. 1988, ч.2, с.395-397.
- 2) Новые материалы по тувинскому музыкальному инструментарию // Музыкальная этнография Северной Азии. Новосибирск 1989, с. 129-141.
- 3) Проблема лада в тувинской народной музыке. Кызыл. 1989.
- 4) Инструментальное наследие музыкального фольклора тувинцев // Тезисы Всесоюзной конференции "Инструментальная музыка народов Поволжья. Урала и Сибири, „Йошкар-Ола. 1989, с.31-33.
- 5) Бытование и традиционная технология изготовления игила // Культура тувинцев: традиции и современность. Кызыл. 1989, с.74-92.
- 6) Тувинские традиционные музыкальные инструменты. Кызыл. 1989.
- 7) Типология тувинских хомусов // Материалы 1 Всесоюзной конференции: "Варган (хомус) и его музыка". Якутск. 1990, с.59-67.
- 8) Хомус в традиционной культуре тувинцев // Материалы 2 Международного конгресса "Варган (хомус): традиции и современность". Якутск. 1991.