

ГАРМОНИКА В КАЗАХСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ XIX ВЕКА

В первой половине XIX века в музыкальном быту Австрии, Германии, Франции, Италии, других западно-европейских стран появилась гармоника. К концу XIX столетия она стала здесь одним из наиболее распространенных народных музыкальных инструментов.

Аналогичная ситуация сложилась на территории бывших союзных республик, при этом гармоника была принята в круг народных инструментов не только в России, Белоруссии, Украине, прибалтийских странах, чутко воспринимавших новые западно-европейские тенденции, но и в республиках Закавказья, а также в Средней Азии и Казахстане, имеющих традиционно иную художественную ориентацию.

Разнообразные этнокультурные связи казахов с русскими, усилившиеся особенно в девятнадцатом веке, во многом способствовали появлению в быту казахского народа новых жанров художественного творчества, новых музыкальных инструментов. Так, в середине XIX века в среде казахов широко распространилась гармоника. «...Нынче развелись везде у азиатцев наши деревенские гармоники, что сотнями тысяч готовят под Тулой, – писал в 1854 году саратовский купец Я.Жарков. – Есть органчики в ящичках: всем этим потешаются не только малые ребята, да девки или бабы, а даже взрослые, даже первейшие министры, даже сам хан»[4.С. 231]. Приведенное свидетельство касается Внутренней (Букеевской) орды, где торговые связи казахов с Россией были очень тесны. М.И. Иванин, являвшийся полковником генерального штаба, действительным членом Русского географического общества и на протяжении трех лет (1853 – 1856) принимавший участие в управлении Букеевской ордой, писал, что гармоники очень любимы местным населением и раскупа-

ются на ярмарках в больших количествах [7.С. 35].

Выясняя пути распространения гармоника в Казахстане, отметим, что данный процесс протекал в условиях взаимодействия казахской музыкальной культуры не только с русской, но и с музыкальными культурами других народов, проживавших на сопредельных с казахами территориях и имевших много общего в материальной и духовной жизни. Успешной ассимиляции инструмента несомненно способствовали интенсивные торгово-экономические, культурные связи казахов с башкирами, татарами, широко использовавшими гармонику в своем художественном творчестве [12.С.286]. В XIX веке гармоника была известна и в Средней Азии, в частности, в Хиве, Хорезме, Бухаре[3.С.154-155]. Известный русский путешественник и ученый П.И.Небольсин, интересовавшийся бытом народов Востока и побывавший в середине девятнадцатого века в Хиве, так характеризует впечатление местных жителей от игры на гармонике: «Хивинцы – большие охотники до музыки; сам хан приглашает к себе тех из русских приказчиков, которые умеют наигрывать на раздвижной гармонике разные плясовые песни, и его хивинское высокостепенство каждый раз приходит в совершенный восторг от необыкновенного искусства музыкантов, умеющих извлекать из небольшой и простой игрушки такие волшебные звуки, что даже его ханские плечи приходят в судорожное движение»[11.С.11].

Огромное значение для принятия гармоника в круг казахских народных инструментов имели ее строй, звукоряд, тембровые и интонационные характеристики.

Строй русской гармоника складывался под воздействием народной песенной культуры. В силу этого звукоряд ее имеет

диатоническую ладовую структуру. В основе мелодического строения казахской музыки также лежат диатонические лады. Это позволяет говорить о том, что почва для принятия гармоник в состав народного инструментария была подготовлена самой ладовой структурой казахского мелоса, имеющего определенное сходство с ладовым строением русской народной музыки. Анализ фундаментального труда А.В.Затаевича «1000 песен казахского народа»[5] показывает, что для исполнения на гармонике народным музыкантам были доступны многие мелодии и, прежде всего, песни лирического содержания. Весьма важным представляется частое использование русскими мастерами в качестве основы для мелодического звукоряда гармоник миксолидийского лада. Являясь характерным для казахского мелоса, он содержит в себе предпосылки для ладотональной переменности, широко применяющейся в казахской музыке как одно из средств ее интонационно-образного обогащения.

Огромное значение в любой музыкальной культуре имеет тембр. Олицетворяя собой звукоидеал народа, понимаемый как «некая интонационно-тембровая модель, обобщающая специфические элементы вокального и инструментального стилей»[6.С.897], тембр отражает характерные особенности национального художественно-образного восприятия, несет на себе отпечаток условий жизни, материального быта той или иной этнической общности. В силу данного обстоятельства тембр служит важнейшим фактором своеобразия, отличия одного этнического стиля от другого[8.С.22].

Многое для выявления и осознания тембровых предпосылок распространения гармоник в музыкальном быту казахского народа может дать анализ одного трехстишия из айтыса (творческого соревнования) выдающихся национальных поэтов-импровизаторов, музыкантов Биржана и Сары, являющегося подлинным шедевром устного поэтического творчества казахов дореволюционного периода:

«Рот у тебя – край латунной гармонии.
Кто может сравниться с тобой
И в переливе, и в перезвоне?» (перевод Е.Винокурова [1.С.181]).

В этом коротком образно-поэтическом сравнении Сарой голоса Биржана со звучанием «латунной гармонии» нашли свое отражение не только эстетические представления народа о красоте голоса певца, но и качество звучания инструмента, его тембровые характеристики.

Одной из наиболее глубоких и утонченных эстетических оценок, которыми народ награждал лишь самых выдающихся певцов (к их плеяде принадлежал и Биржан Кожажулов), была характеристика «кумис комей, жез тандай энши» – «певец с серебряной гортанью, с небом из металла». «Это, – пишет М.Ахметова, – оценка, определяющая уникальную от природы даровитость певца, качество его голосового аппарата и характеризующая сочное, насыщенное интонирование голоса. В этом образном выражении народ оценивает наличие благородного металла в голосе – серебристое звучание с особым блеском, которое образуется от соприкосновения звука с твердым телом (жез тандай – «небо из меди»)»[2.С.23]. Таким образом, оценка Сарой голоса, а точнее, тембра голоса Биржана через поэтическое сравнение с «латунной гармонией» (голосовые планки, а также «язычки» на гармониках дореволюционного производства изготовлялись преимущественно из меди или латуни) позволяет нам говорить о том, что ее тембр, насыщенное «с переливами и перезвонами» звучание были близки художественным вкусам казахов и отвечали самым высоким нормам национального слушательского восприятия.

Огромное значение для осознания предпосылок распространения и понимания особенностей функционирования гармоник в казахской музыкальной культуре имеет выявление ее национальных аналогов в сфере инструментального звучания.

В исследовании Б.Сарыбаева «Казахские музыкальные инструменты» описы-

ваются 25 народных инструментов, каждый из которых обладает своими особыми красками, тембровыми характеристиками. Среди них - старинный духовой инструмент «сырнай», игравший важную роль в духовной культуре казахского народа и имеющий несколько разновидностей. Слово «сырнай» – составное. Оно включает в себя два слова – «сыр», употребляющееся в значении «тайна», «секрет», и «най», обозначающее музыкальный инструмент или отдельные «трубчатые предметы».

Для нас особый интерес представляют наиболее распространенные инструменты этого семейства – камыс сырнай (камыс – камыш, то есть инструмент из камыша) и кос сырнай (кос – пара, то есть инструмент, основу которого составляют две трубки, скрепленные между собой). Как известно, тембровые характеристики того или иного музыкального инструмента, являющиеся выражением совокупности присущих ему технико-акустических свойств (особенностей протекания начальной, срединной, заключительной фаз звука, обертоновых эффектов и так далее), в решающей степени зависят от способа звукоизвлечения, от источника звука. И в этом аспекте нам представляется очень важной единая язычковая природа звука указанных разновидностей сырнаев и гармоники, вероятно, обусловившая их определенное тембровое сходство. Не случайно в среде казахов гармоника стала также именоваться сырнаем. Характерна тесная связь национальных названий гармоники – кагаз сырнай (кагаз – картон, то есть инструмент с картонным мехом) и ауыз сырнай (ауыз – рот, то есть губная гармоника) с морфологическими особенностями инструмента, способом извлечения звука на нем. Еще одно название гармоники – тил кобыз – обусловлено локальной спецификой музыкального быта Бугунского и Ленинского районов Чимкентской области. В частности, термин «кобыз», употреблявшийся применительно ко многим инструментам [4], в силу широкого распространения в названных районах струнно-смычкового инструмента кыл кобыза

(кыл – конский волос) требовал применительно к гармонике своей конкретизации. Приставка тил (тил – продольный) указывала на форму клапанов, а также на ее сходство «с формой языка человека» [13.С.112-113].

Приведенная нами ранее поэтическая оценка звучания гармоники казахами содержит в себе момент, чрезвычайно существенный для понимания значения гармоники в жанрово-стилевой системе казахской музыки, ее места среди народных инструментов. Мы имеем в виду глубоко ощущаемую народными музыкантами интонационную специфику гармоники и, прежде всего, насыщенность ее звучания напевностью, «переливами» из звука в звук – всем тем, что благодаря клавишно-духовой природе звукоизвлечения отчасти роднило интонационность гармоники с человеческим голосом как прообразом, эталоном всякого инструментального звукопроизнесения. Вместе с тем, определение «переливчатость», несомненно, было наполнено и другим смыслом. Его можно рассматривать на ином уровне, как отражающее процесс целеустремленности развития, интонационной наполненности музыкальной речи. Безусловно, четкий фиксированный строй гармоники в известной мере препятствовал достижению акустически идеальной линии сопряжения звуков. Однако обусловленная «дыханием мехов» достаточная интонационная чуткость, гибкость позволили ей занять в ряду казахских народных музыкальных инструментов важное место, стать одним из орудий инструментального выявления национальных особенностей казахской музыки и, в частности, характерной для нее напевности, динамичности, интонационного богатства. Симптоматично, что гармоника стала широко использоваться в качестве аккомпанирующего инструмента в творчестве исполнителей произведений народного эпоса – жырши.

Вместе с тем, активное распространение гармоники в дореволюционном Казахстане кроме названных обусловлено и целым рядом других факторов.

Отметим стабильность строя гармоники, не требующей постоянной заботы о настройке, доступность овладения игрой на инструменте. Большое значение имела портативность и, как следствие, высокая транспортабельность гармоники. На ней можно было играть и сидя, и стоя, и верхом на лошади. Во время кочевки и переездов казахи перевозили гармонику в «коржунах» – мешках из бараньих шкур, притороченных к упряжи животного.

«Популярность того или иного инструмента в народном быту, – пишет И.Мациевский, – во многом обусловлена удобством его в употреблении. По этой причине, например, привезенный в Узбекистан переселенцами из Кашгарии рубаб вытеснил традиционный узбекский танбур. Ряд старинных национальных инструментов и народных инструментальных ансамблей у русских, узбеков, украинцев, чувашей, марийцев, народов Северного Кавказа, Прибалтики, Средней Азии, Урала сегодня вышел из фольклорного обихода, будучи вытесненным вездесущей гармоникой, а также баяном, аккордеоном, обладающими большей силой звука и пригодными для воспроизведения аккордово-многоголосной фактуры»[9.С.99].

Действительно, для инструментов, функционировавших в специфических условиях кочевого дореволюционного быта казахского народа, когда акт музицирования осуществлялся не только в ограниченном пространстве (например, в юрте), но часто на открытом воздухе, сила звука была одним из важных и необходимых качеств. В этом отношении гармоника с ее широкими, гибкими звуко-динамическими характеристиками несомненно привлекала народных музыкантов. Говоря же о возможности воспроизведения на гармонике многоголосной фактуры, необходимо уточнить, что таковая не являлась существенной причиной ассимиляции инструмента в доре-

волюционном быту казахов. Казахская музыкальная культура XIX века представляла собой эстетически целостную художественную систему, где жизнеспособность произведения в значительной степени обуславливалась следованием сложившимся монодическим принципам мышления. Поэтому возможность воспроизведения на гармонике аккордово-многоголосной фактуры в европейском истолковании этого понятия едва ли использовалась народными музыкантами в полной мере. В рамках рассматриваемой художественной системы многоголосие существовало как ее естественная органическая составляющая монодии.

Войдя в музыкальный быт народа, гармоника стала новым для казахской степи типом звучания. Как продукт исторически эволюционировавшего общественного сознания она открыла новые возможности для обогащения национальной музыкальной культуры.

Отметим многофункциональность инструмента, его приспособленность к специфическим, выработанным кочевыми условиями жизни казахов формам музицирования, достаточно широкие художественные и технические возможности. Гармоника была первым в казахской степи инструментом, обладающим стабильным темперированным строем. Пригодность для воспроизведения многоголосной фактуры, мелодии и сопровождения таила определенные перспективы в развитии функционального гармонического мышления. И в этом смысле возможность приобщения через гармонику к новым звучаниям, ритмам, усвоения общественным сознанием новых интонаций как отражения реальной действительности являлась, пожалуй, одним из наиболее важных последствий распространения гармоники в дореволюционной казахской музыкальной культуре.

Библиографический список

1. Антология казахской поэзии. М., 1958.

2. Ахметова М.М. Традиции казахской песенной культуры. Алма-Ата, 1984.
3. Вызго Т.С. Музыкальные инструменты Средней Азии. М., 1980.
4. Записки купца Жаркова. Библиотека для чтения. Т.126. Спб., 1854.
5. Затаевич А.В. 1000 песен казахского народа. М., 1963.
6. Земцовский И.И. Народная музыка. Музыкальная энциклопедия. Т.3. М., 1976.
7. Иванин М.И. Внутренняя или Букеевская киргизская орда// Эпоха. 1884. №12.
8. Мацневский И.В. Исследовательские проблемы транскрипции инструментальной народной музыки// Традиционное и современное народное музыкальное искусство. М., 1976.
9. Мацневский И.В. Современность и инструментальная музыка бесписьменной традиции// Современность и фольклор. М., 1977.
10. Мирек А.М. Гармоника. Прошлое и настоящее. М., 1994.
11. Небольсин П.И. Очерки торговли России со Средней Азией. Записки Русского географического общества. Кн. 10. Спб., 1855.
12. Нигмедзянов М. Татарские народные инструменты // Музыкальная фольклористика. Вып. 2. М., 1978.
13. Сарыбаев Б.Ш. Казахские музыкальные инструменты. Алма-Ата, 1978.