

А. Д.-Б. МОНГУШ

Тувинский институт гуманитарных исследований

УДК 781.7

«КОЦГУРГАЙ»: ОПЫТ АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ*

В тувинском музыкальном фольклоре вокальные жанры занимают значительное место. Несмотря на наличие серьезных исследований по традиционной музыке тувинцев в целом и по их песенной культуре¹, мелодическая сторона фольклорной музыки до настоящего времени изучена недостаточно. Настоящую статью автор посвящает анализу музыкально-поэтической структуры известной тувинской лирической песни «*Коцгургай*»².

Песня была распространена в Туве еще полвека назад, но широко популярна и в настоящее время. Однако сейчас она исполняется к тому же и в концертном варианте. Мелодия песни, столь любимая народом, позволяет передать красоту степных просторов, показать национальную манеру пения «открытым звуком»³. Исполняется она сольно без сопровождения; в фольклорном варианте обычно звучала на открытом воздухе. Интонационные особенности песни, в которых сконцентрировано ладовое богатство народных напевов, позволяют ей быть всегда интересной для исполнителей, слушателей и исследователей.

Слово *коцгургай* в тувинском языке не имеет определенного значения. С одной стороны, его происхождение связывают с названием местности, с другой, — его рассматривают как производное от слова *коцгулуур*, которое обозначает колокольчик, бубенчик. В самом деле, слово содержит элементы звукоподражания и можно допустить, что оно происходит от названия предметов, издающих звон.

По жанру песня «*Коцгургай*» относится к группе лирических (протяжных) песен (*узун ыр*). Свидетельством этому является ряд характерных признаков данного жанра: распевы на слове *коцгургай*, которым завершаются все музыкальные строки, свободная ритмическая структура с крупными длительностями, переменный размер (5/2; 8/2), относительно широкий диапазон мелодии (октава), умеренный темп. Эти особенности соответствуют

тем параметрам, которые зафиксированы тувинским этномузыкологом З.К. Кыргыс. Она указывает, что *узун ыр* «поют медленно, мелодия движется плавно, ритмически симметричные мелодические обороты, отвечающие полустиху, чередуются с тянущимися долгими звуками или внутрислоговыми мелодическими оборотами, приходящимися на слоги восклицаний («й», «эй», «о») в местах полустиховых или стиховых цезур»⁴. Названный автор также акцентирует внимание на внутрислоговых мелодических распевах в протяжных песнях на слогах смысловых слов, наличие мелодических «вставок», интонируемых на несмысловые слоги, обилие и многообразие форм сопоставлений или противопоставлений мелодически контрастных частей напева⁵.

В числе характерных черт данного образца протяжной песни отметим его импровизационный характер. Как известно, импровизационность вообще присуща традиционному музицированию⁶. В жанре *узун ыр* она проявляется особенно ярко. Так, в расшифровке А.Н. Аксенова отмечен переменный размер, который способствует свободе изложения, в том числе и в распевах, присутствующих только в конце музыкальных строк на вставном слове; при мелодическом повторении музыкальных строк вносятся элементы вариантности, что свидетельствует об отсутствии строгой мелодической и ритмической повторности. Не случайно Аксенов в приложение своей книги включил еще два варианта расшифровки этой же песни. При ее воспроизведении, видимо, всегда предполагается внесение более или менее существенных изменений (преимущественно ритмических) при повторениях строфы, в том числе в зависимости от исполнительских возможностей певца.

На первый взгляд содержание песни связано с описанием пейзажа речки *Межегей*, протекающей на юге Тувы. Однако в процессе ознакомления со словесным текстом выясняется, что природная зарисовка необходима для более ясного отражения внутреннего состояния души героя. Стихотворный текст основан на широко известном принципе психологического параллелизма⁷. Так же, как речку Межегей плохо видно из-за гор и

* Исследование проведено при поддержке Гранта РГНФ 07-04-63303 а/Т Министерства образования, науки и молодежной политики Республики Тува.

тумана, так и молодых сосватанных девушек не легко заметить на молодежных гуляниях. Песня предположительно исполняется юношами. Аксенов в свое время указывал, что она может звучать и в качестве застольной⁸. Возможно, что «*Коңургай*» тематически связана со свадебным обрядом.

В основе вербального ряда песни находится силлабический восьмисложник, распространенный в тувинских песенных жанрах, который в данном случае удлиняется до одиннадцатисложника за счет трехсложного вставного слова *коңургай*, фигурирующего в конце каждой строки. В целом для жанра тувинских народных песен *ыры* удлинение строк за счет песенных ритмических определителей, как отмечает У.А. Донгак, встречается довольно часто. Автор называет ритмическими определителями такие вставные слова, как *коңургай*, *дыңгылдай*, *декей-оо*, *оой*, *ой* и другие, появляющиеся в конце строк или полустроф. Они способствуют удлинению восьмисложника⁹.

В тексте обращает на себя внимание начальная аллитерация строк. Как известно, гармония гласных и анафорические созвучия слов являются одним из отличительных признаков народно-поэтического тувинского языка¹⁰. В тексте песни использована строфическая аллитерация (*аааа*); согласные «*п*» и «*б*», «*д*» и «*т*» не только не нарушают общего благозвучия начальных слогов, но и усиливают аллитерационный эффект.

Стихообразующей единицей тувинского стиха является строка (*одуруг*). Отличительное свойство ее метрики — стремление к равносложности. При помощи постоянной цезуры строка членится на симметричные части — слоговые группы, которые могут включать в себя слово или группу слов¹¹.

Рассмотрим слоговое строение всех масштабных уровней в данном образце.

<i>Пар-ла ыяштыг /</i>				
<i>Межегейни, / коңургай, //</i>	11	4-4-3	2-2/4/3//	
<i>Бараан дуглай /</i>				
<i>берген чүзүл, / коңургай, //</i>	11	4-4-3	2-2/2-2/3//	
<i>Баиштак кара /</i>				
<i>уругларның, / коңургай, //</i>	11	4-4-3	2-2/4/3//	
<i>Бажымайлай /</i>				
<i>берген чүзүл, / коңургай, //</i>	11	4-4-3	4/2-2/3//	
<i>Дырбыл ыяштыг /</i>				
<i>Межегейни, / коңургай, //</i>	11	4-4-3	2-2/4/3//	
<i>Туман дуглай /</i>				
<i>берген чүзүл, / коңургай, //</i>	11	4-4-3	2-2/2-2/3//	
<i>Дунда кара /</i>				
<i>уругларның, / коңургай, //</i>	11	4-4-3	2-2/4/3//	
<i>Думаалай-ла /</i>				
<i>берген чүзүл, / коңургай, ///</i>	11	4-4-3	4/2-2/3//	

Стиховая строфа песни состоит из двух полустроф (двустипий), которые образуют вместе четыре стиха (строки) или восемь полустипий. Форму одной строфы можно представить в виде схемы А В, обозначающей структуру двух полустроф. Если сравнить две строфы текста, обнаружится, что меняются лишь начальные слова строк, а остальная часть второй строфы идентична первой. За счет этого текст второй строфы соответственно становится вариантом первой А₁ В₁.

Остановимся на анализе музыкальных строф песни. Структуру одной музыкальной строфы (мелострофы) можно представить в виде схемы А В А₁ В₁. Эта формула, идентичная форме вербального ряда двух строф, в музыке проявляется в более сжатом виде.

Мы согласны с утверждением З.К. Кыргыз, что основной конструктивной ячейкой формы в тувинских традиционных песнях выступает не период, как считал А.Н. Аксенов, а мелополустих, названный З.К. Кыргыз мелодической ячейкой формы¹². В песне «*Коңургай*» данное положение находит свое подтверждение, поскольку мелодия одной полустрофы (А В) становится интонационной основой всего напева. Приведем образец в нотации Аксенова из его сборника «Тувинская народная музыка» (пример № 1).

Пример № 1

Коңургай

При анализе внутренних составляющих мелостроф А и В становится необходимым выделение отдельных — более кратких музыкальных ячеек. Особое значение имеют мелодические обороты на вставном слове *коңургай*, которые по музыкальному времени равняются мелостиху. Автор считает возможным рассмотрение их в качестве мелодических ячеек формы в целом. Так, З.К. Кыргыз выделяет два типа мелодических вставок, которым соответствует дополнительное музыкальное время, равное стиху или полустиху¹³. Отталкиваясь от данных положений, отметим в анализируемой песне наличие четырех различных мелодических ячеек:

А (аа в), В (сд в₁), А₁(а₁а₁ в), В₁ (сд₁ в₂)

Как видно из схемы, повторность и парность в мелодии играют весьма важную роль. Напом-

ним, что эти особенности были характерны и для формы стиха как такового. Кроме этого, *варьирование* (a a_1 ; v v_1 v_2 ; d d_1) присуще всем мотивам, за исключением мотива c . Несмотря на то, что степень варьирования относительно невелика, в рамках песенного жанра, монодийного в своей основе, каждая мелодическая деталь несет в себе важную функциональную нагрузку. В образце присутствуют также существенные признаки контраста. В разделе А мотиву a противопоставляется мотив v , а в разделе В мотивам c и d противопоставляется v_1 . В свою очередь, повторяющийся мотив v становится интонационным стержнем песни.

Ладоинтонационная сторона песни богата. В ее анализе необходимо обратиться к *принципу составности* (термин С.П. Галицкой) монодийной музыки по отношению к ладозвукорядной стороне песни. Составность касается прежде всего глубоко внутренних ладовых связей. Как один из кардинальных принципов монодийной ладовой теории, составность утвердилась еще в античной науке. Позже этот принцип был заимствован средневековыми теоретиками (западными и восточными). В исследованиях отечественных ученых это явление глубоко раскрыто на примере различных культур. Назовем среди них исследования С. Агзамходжаевой, С.П. Галицкой, Е.В. Герцмана, Ю.Г. Кона, Х.С. Кушнарева, А.Ю. Плаховой, Ф.А. Рубцова, С.Р. Хисамовой¹⁴ и многих других.

Составность ладозвукорядного аспекта рассматриваемой песни проявляется в том, что мелодическая линия «*Коңгургай*» разворачивается по звукам двух разных пентатоник $g-b-c_1-d_1-e_1$; $a-c_1-d_1-e_1-g_1$ ¹⁵. Как видно из состава ладов, они имеют общий большеперцовый трихорд $c_1-d_1-e_1$. Если выстроить единый суммарный звукоряд, то обнаружится полутоновая «рассредоточенная» интонация между звуками a и b , которая реально в мелодии не присутствует. В результате возникает так называемый диатонический «полутон на расстоянии». Образующиеся в суммарном звукоряде тоны через октаву g и g_1 функционально не идентичны, поскольку входят в составы разных ладовых образований и различны в функциональном отношении. Здесь налицо принцип ладофункциональной нетождественности октавных тонов, присущий монодийной организации.

Примечательно, что две выявленные пентатоники противопоставлены друг другу на уровне музыкальной формы. Если А и А₁ построены по звукам первой пентатоники, то строки В, В₁ — по звукам второй. В свою очередь два названных пентатонических звена внутри себя также имеют составной характер. В связи с этим необходимо выделить субзвеньев. Первое пентатоническое зве-

но состоит из субзвеньев: $g-b$ и $g-c^1-d^1-e^1$. Тип соединения между ними *включающий*¹⁶. Второе звено образовано из соединения субзвеньев $d^1-e^1-g^1$ и $a-c^1-d^1-e^1$, связанных *цепным* способом, то есть через общие два звука. Как видно, мелодия песни строится из относительно небольших ячеек: дихорда, (обозначенного нами по числу полутонов в виде цифры 3), трихорда с субквартой (5-2-2), трихорда в кварте (2-3) и большеперцового трихорда с субтерцией (3-2-2).

Главная опора d^1 (завершающий тон) занимает среднее положение в общем суммарном звукоряде. Учитывая опорные тоны различного качества, функционирующие в каждой строке, в структуре первой пентатоники можно выделить побочную опору g , а во второй — две побочные опоры a и g^1 . Заметим, что главная опора соотносится с побочными опорными тонами на интервалы чистой квинты вниз и чистые кварты вверх и вниз, образуя квинто-квартовое сочетание $g-d^1-g^1$, а также два квартовых сцепления через общий тон $a-d^1-g^1$.

Отмеченные опорные точки играют весьма важную роль в мелодическом развертывании. Скачки на эти интервалы появляются в конструктивно наиболее значимых местах формы. Так, интонационный скачок $g-d^1$ в конце первой строки А сразу обозначает два важных опорных тона. В начале строки В этот же ход дан в зеркальном отражении: d^1-g^1 и выделен крупными длительностями. Третий скачковый ход по звукам кварты $a-d^1$ появляется в конце строки В. В мелодии песни эти опорные тоны опеваются разными способами. Напомним в связи с этим, что процесс ладообразования (и следовательно, формообразования¹⁷ в монодии вообще, опирается прежде всего на опевание опорных звуков. В рассматриваемом напеве верхним прилегающим звуком опевается тон g в мотиве a . Распевы на слове «*коңгургай*» (в конце строк) построены на звуках, окружающих d^1 : (e^1-c^1 ; c^1-e^1) и восходяще-нисходящем ходе $d^1-e^1-d^1$. Верхний g^1 опевается нисходящим полуторатовым ходом e^1-g^1 , тон a — верхним звуком c^1-a .

Если опорные тоны рассматривать с точки зрения их функциональной роли, то обнаруживается различие функциональных значений каждого звука в зависимости от местонахождения в ходе интонационного продвижения. К примеру, выступив главным устойчивым тоном в конце первой строки А, звук d^1 в начале второй строки становится опевающей субквартой (полуустоем) по отношению к побочной опоре g^1 , затем неустойчивым звуком, наконец, в конце второй строки — вновь устоем. Названное ладофункциональное явление характеризуется Е.В. Герцма-

ном как «многослойность функционального содержания каждого отдельного элемента ладовой системы»¹⁸, а С.Р. Хисамовой обозначено в качестве «ладофункционального нюансирования»¹⁹.

Предложенный анализ музыкально-поэтической структуры тувинской народной песни «*Коңгургай*», бесспорно, демонстрирует ее мелодическое совершенство. В самом деле, каждый звук ладозвукоряда естественно следует за «изгибами» формообразования, в то же время как бы диффузно порождая их. Два весьма самостоятельных ангемитоновых ладовых звена, которые обычно встречаются в образцах тувинского традиционного фолькло-

ра по-отдельности друг от друга, показаны в базовых музыкальных строках А и В в совмещении. Полутон, возникающий между ними на расстоянии, и, несомненно, обогащающий общее звучание, не нарушает ангемитонной сущности напева. Вполне определенно выраженный принцип контраста как в сфере формы, так и лада, способствует яркой, но в то же время тонкой динамичности интонационного процесса. Повторность и парность всех элементов формы стиха и напева, в том числе в зеркальных моментах мелодии, объединяет весь комплекс средств в единое целое.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Аксенов А. Н. Тувинская народная музыка. — М.: Музыка, 1964; Кыргыз З.К. Песенная культура тувинского народа. — Кызыл: Тувин. кн. изд.-во, 1992; Она же. Хоомей — жемчужина Тувы. — Кызыл, 1992; Она же. Тувинское горловое пение. — Новосибирск: Наука, 2002; Сузукей В.Ю. Тувинские традиционные музыкальные инструменты. — Кызыл: ТНИИЯЛИ, 1989; Он же. Бурдонно-обертонная основа традиционного инструментального музицирования тувинцев. — Кызыл: ТНИИЯЛИ, 1993; Крупич Е.Л. Ыр и кожамык тувинцев-тоджинцев: семантика и структура (временной аспект): квалиф. работа... бакалавра муз. иск. — Новосибирск, 2005; Крупич Е.Л. Песенная традиция тувинцев-тоджинцев: дипломная работа / науч. рук. Г.Б. Сыченко; Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки. — Новосибирск, 2006.

² Песня «*Конгургай*» опубликована в двух вариантах в монографии А.Н. Аксенова (Аксенов А.Н. Указ. изд., с. 77, 201–204). Нотация А.Н. Аксенова.

³ Пение «открытым звуком» — это форсированная и открытая звукоподача, характерная для народной манеры пения при исполнении особенно *узун ырлар* (долгих, протяжных песен). См.: Сузукей В.Ю. О музыкальном наследии кочевников Центральной Азии // Ученые записки. — Кызыл: ТИГИ, 2002. — Вып. 19. — С. 119.

⁴ Кыргыз З.К. Песенная культура тувинского народа, с. 63.

⁵ Там же, с. 64.

⁶ Импровизационность в данном случае рассматривается в связи с вариантностью. В музыкальном фольклоре эта проблема затрагивается в работах И.И. Земцовского (Земцовский И.И. Проблема варианта в свете музыкальной типологии (опыт этномузыковедческой постановки вопроса) // Актуальные проблемы современной фольклористики: сб. ст. и матер. — Л., 1980). См. также работы Ю.Н. Плахова и Т.М. Джани-Заде (Плахов Ю.Н. Художественный канон в системе профессиональной восточной монодии. — Ташкент: ФАН, 1988; Джани-Заде Т.М. Проблема канона в макомной импровизации // Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. — Ташкент, 1978).

⁷ А.Н. Аксенов пишет: «В границах структуры стиха по принципу синтаксического параллелизма для тувинской народно-песенной поэтики наиболее типичны два одинаково характерных для нее видов развития поэтического образа по прин-

ципам вариационного и психологического параллелизма» (Аксенов А. Н. Указ. изд., с. 37).

⁸ Там же, с. 77.

⁹ Донгак У.А. Тувинское стихосложение. — Кызыл: Тувинское кн. изд.-во, 2006. — С. 36.

¹⁰ Там же, с. 15.

¹¹ Там же, с. 57.

¹² Кыргыз З.К. Песенная культура тувинского народа, с. 68.

¹³ Там же, с. 71.

¹⁴ Агзамходжаева С. Ладовое строение памирской монодии: дипломная работа. — Ташкент, 1985; Галицкая С.П. Теоретические вопросы монодии. — Ташкент: Фан, 1981; Герцман Е.В. Античное музыкальное мышление. — Л.: Музыка, 1986.; Кон Ю.Г. Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизации. — Ташкент: Фан, 1979; Кушнарев Х.С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. — Л.: Музгиз, 1958; Плахова А.Ю. Мувашшахат: проблемы лада: дис. ... канд. искусствоведения. — Новосибирск, 2000; Рубцов Ф.А. Статьи по музыкальному фольклору. — Л.; М.: Сов. композитор, 1973; Хисамова С.Р. Ладовое строение каракалпакской монодии: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Ташкент, 1984.

¹⁵ Во избежание путаницы, которая может возникнуть в связи с ключевыми знаками в записи А.Н. Аксенова (наличие двух бемолов) и реальными звуками самого напева, где отсутствует тон *es*, напомним следующее: два знака при ключе демонстрируют принцип нотирования, который функционировал в 50–60-е годы XX столетия в отечественной музыкальной науке с ориентацией на классическую тональную систему.

¹⁶ Включающий тип соединения предполагает вариант, когда более узкое звено полностью входит в состав более широкого. Об этом см.: Полещук Н. М. Курдские народные песни: ладовый аспект: дипломная работа / науч. рук. С.П. Галицкая; Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки. — Новосибирск, 2000. — С. 38.

¹⁷ Здесь целесообразно вспомнить диффузность — принципиально важное свойство монодийной музыки. Об этом см.: Галицкая С.П. Теоретические вопросы монодии, гл. 4.

¹⁸ Герцман Е.В. Указ. изд., с. 167.

¹⁹ Хисамова С.Р. Указ. изд., с. 4.

Монгуш Аясмаа Данзы-Белековна

научный сотрудник сектора культуры

Тувинского института гуманитарных исследований