

О ПРИНЦИПАХ ВАРИАТИВНОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ В ТУРКМЕНСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ТЮЙДУКОВОЙ МУЗЫКЕ

Сапармырадова Мивегозель Гочмурадовна

Старший преподаватель кафедры теории музыки

Туркменской национальной консерватории им. Майи Кулиевой

г. Ашхабад, Туркменистан

mivegozeljan1976@gmail.com

Аннотация: Туркменская туюдуковая музыка прошла длительный путь своего развития. Форма передачи репертуара от одного исполнителя к другому до середины XX века оставалась изустной и часто предполагала вариативность самой мелодии. Уровень исполнительского мастерства активно влиял на характер и на длительность исполнения мелодии. Чем выше профессиональное мастерство музыканта, тем богаче арсенал освоенных им исполнительских приемов, тем шире возможности вариантного преобразования мелодии.

Ключевые слова: туюдуковая музыка, музыкальная форма, лад.

ON THE PRINCIPLES OF VARIABILITY OF PERFORMANCE IN TURKMEN TRADITIONAL TUYDUK MUSIC

Abstract: Turkmen tuyduk music has gone a long way in its development. The form of repertoire transmission from one performer to another until the middle of the twentieth century remained oral and often implied variation of the melody itself. The level of performing skill actively influenced the character of the performance and the duration of the melody. The higher the professional skill of a musician, the richer the arsenal of performance techniques mastered by him, the wider the possibilities of variant transformation of a melody.

Keywords: tuyduk music, musical form, harmony.

Туркменская традиционная туюдуковая музыка прошла длительный путь своего развития. Как фундаментальная основа туркменской музыкальной культуры она уходит корнями в глубокую древность. Развитие творческого процесса протекало параллельно с развитием исполнительского мастерства. Форма передачи репертуара от одного исполнителя к другому до середины XX века оставалась изустной и часто предполагала вариативность самой мелодии. Уровень исполнительского мастерства активно влиял на характер и на длительность исполнения мелодии.

Современные исследователи туюдуковой музыки столкнулись с проблемой многовариантности мелодий, бытующих с одним названием. При изустной форме передачи информации на протяжении столетий этот фактор

объясняется изменением сути информации в процессе ее длительного освоения и может быть связана с состоянием памяти информаторов или их предшественников. Но существуют мелодии, которые, при схожести начальных тематически экспонирующих разделов, отличаются процессом развития интонационных комплексов и как следствие, общей композицией. В таких случаях уместно говорить о воздействии исполнителя на процесс формообразования тьюдуковой мелодии. Чем выше профессиональное мастерство музыканта, тем богаче арсенал освоенных им исполнительских приемов, тем шире возможности вариантного преобразования мелодии. Рассмотрим несколько мелодий, представленных в различных вариантах в расшифровках различных специалистов.

Туркменская народная мелодия «**Овадан гелин**» (расшифровка В. Беляева) написана в простой двухчастной репризной форме. Мелодия открывается с традиционного вступления. Первая часть мелодии состоит из трех предложений. Основная тема развивается в объеме квинты f^1-c^2 при основном устое g . Второе предложение также развивается в объеме квинты $g - d$ и отличается от первого предложения простым ритмическим рисунком. Третье же предложение носит резюмирующий характер, заключающий первую часть. Вторая часть начинается с трехтактового вступления и состоит из двух предложений. Первое предложение второй части является мелодическим и ритмическим развитием первого предложения первой части. Второе предложение почти идентично со вторым предложением первой части и заканчивается квинтовым скачком $g - d$. Совершенно иного плана другая композиция мелодии «**Овадан гелин**», записанная от Баки Машакова (расшифровка Ч. Джумаева). По характеру тематизма и приемам его развития данную мелодию следует отнести к образцам оригинальных инструментальных мелодий для тьюдука. Форму мелодии можно обозначить как простую трехчастную с вариантным развитием внутри каждой части:

Схема:

А

В

А

a	a ₁	a ₂	b	b ₁	b ₂	a ₃	a ₁	a ₂
4	6	6	2	6	6	5	6	6
c - a			e			c		

Как видно из схемы, в начале каждого раздела предлагается исходное интонационное ядро, вариантно развивающееся впоследствии. В первой части – это четырехтакт, основанный на опевании устоев *c - a* с утверждением последнего. Интонационно-ритмическое преобразование исходного ядра связано с расширением амбитуса мелодии, ритмическим дроблением, насыщением мелизматикой. Во второй части начальный мелодический импульс утверждает модальный центр *e*, а последующее развитие мелодического истока моделирует лад в объеме квинты. Расширение репризы связано с нарочитым утверждением побочного устоя *c*. В целом интонационный материал первой части в репризе повторяется без изменений.

По степени разработочности тематического материала, по характеру становления и развития тематизма, по уравновешенности всех средств выразительности данная мелодия представляет профессиональный пласт туркменской народной музыки.

Если сравнить две расшифровки мелодии «**Бады-саба**» (В. Успенского, В. Беляева – начало XX века и А. Язмурадова – начало XXI века), то можно отметить, что при практической идентичности мелодий сокращены разделы формы. Структура мелодии в варианте В. Беляева:

Вст. A B A₁ B C B D B A₂ B

предполагает более широкое преобразование тематического материала по сравнению со структурой мелодии в варианте А. Язмурадова:

A B C B C (сокр.)

Уже из представленных схем видно, что в процессе сокращения материала изменилась форма мелодий. Важно и другое – изменился объем разрабатываемого тематизма (отсутствие эпизода **D**, измененного эпизода **A₁**). Вероятно, профессиональный уровень исполнителя – информатора

исследователей начала XX века – был значительно выше, чем тот исполнительский материал, который послужил основой расшифровки А. Язмурадова. Возможно, что, руководствуясь методическими задачами, А. Язмурадов намеренно сократил мелодию. Тогда следует отметить, что в данном случае сокращение неоправданно, т.к. противоречит логике композиционного развития.

Если не обращаться к сравнительному анализу концертного и учебного репертуара, а взять в качестве объектов исследования равноценный материал, то лучше использовать варианты мелодий в расшифровках В. Успенского и В. Беляева (информаторы – исполнители начала XX века) и в расшифровках И. Клычевой (информатор – ведущий исполнитель середины XX века Б. Машаков). И в том и в другом случаях перед исполнителями не стояли методические задачи. Мелодии исполнялись и записывались в их естественном «живом виде». К примеру, мелодия «**Новайи**» («Новайы» (2), является вариантом одноименной пьесы для дутара, чрезвычайно интересной по богатству ритмической фантазии композитора, имя которого неизвестно [1, с. 104, 106]). Записана В. Успенским от Сахета Торлиева.

Структура мелодии представляет собой рондо с тематически развитым начальным разделом. Если проследить интонационное развитие частей на уровне предложений, то предстанет следующая схема:

Вст.	A	B	A	B	A
	a a ₁ b b ₁ c b ₁ b ₂ b c	d d ₁	a ₂ b c	d d ₂	b c
12	36	13	18	21	12
<i>g</i>	<i>g</i>	<i>G</i>	<i>g</i>	<i>G</i>	<i>g</i>

Открывается мелодия большим вступлением. Основной тематический оборот состоит из двух элементов: восходящего и нисходящего. Начинаясь с терцового хода f^1 - a^1 , мелодия устремляется вверх к звуку d^2 и постепенному спуску к устою g .

Первая часть состоит из трех тематически родственных образований. Ладовая основа, заложенная во вступлении, сохраняется. Мелодия первого предложения построена на восходящем квинтовом скачке (g^1-d^2) с повторением последнего звука и его нисходящем заполнении во втором предложении.

Заканчиваясь на II ступени лада, данное предложение находит свое тематическое продолжение во втором разделе. Для него характерно волнообразное движение. В мелодической линии опеваются побочные опоры – II и V ступени лада. Основной устой появляется лишь в конце второго предложения. Раздел **с** представляет собой вариант предыдущего предложения с незначительными изменениями в начале. В последующем развитии тематические элементы **b** и **с**, вариантно преобразовываясь, завершают первую часть мелодии. Вторая часть – первая кульминация. Начинается она с типичных оборотов – восходящего квартового скачка (d^2-g^2) и повторения последнего звука. Появляющийся fis^2 меняет наклонение лада g -эолийского на G -ионийский. В этом разделе формы G -ионийский дается не полностью, а только верхний тетрахорд лада с захватом II ступени - $d^2-e^2-fis^2-g^2-a^2$.

Следующая фаза развития содержит переход в первоначальный лад и служит, своего рода, связкой между кульминацией и повторением первой части в вариантном виде. Вариативность связана с сокращением количества интонационных преобразований каждого элемента, но сохраняется полностью их тематическое наличие. Повторение второго раздела формы, напротив, несколько расширено за счет перехода к заключительной части. Реприза тональная, тематическая, сокращенная. Звучат только второй и третий тематические элементы первой части. Таким образом, для мелодии характерна ладовая стабильность, а отклонение в одноименный мажорный лад является одним из типичных приемов формообразования в кульминационных разделах.

Иная форма представлена в мелодии «Новайи» в расшифровке И. Клычевой в исполнении Б. Машакова.

Схема:

Вст.	A	C	A₁
	a b b₁ b	c c₁ c₂ c₃ c₄ c₂	d b
6	7 4 4 4	7 7 5 7 6 5	11 6
<i>as</i>	<i>as</i>	<i>As f es As f es</i>	<i>as</i>

Как видно из схемы, в данном варианте мелодии также присутствуют четыре тематических элемента. Но принцип их развития и включения в общую панораму мелодии предполагает трехчастную структуру с развитой контрастной серединой.

Мелодия начинается со вступления, тематически подготавливающего главную тему. Вспомним, что в первом варианте функция вступления ограничивалась подготовкой лада мелодии. Интонационная основа главного тематического элемента в обоих вариантах мелодий схожая, но не идентичная. В исполнении Б. Машакова предлагается экспозиция не «зерна» темы, а сразу ее развитие, в ходе которого можно выявить остов мелодии. Тематические элементы **b** отличны. В данной мелодии элемент **b** основан на начальных интонациях темы, и развивается он практически идентично первому предложению.

Тематическая схожесть прослеживается в начале кульминационного раздела (по В. Беляеву – раздел **B**, по расшифровке И. Клычевой – раздел **C**). В обоих случаях он начинается с восходящего квартового скачка и затрагивает в процессе тематического экспонирования верхний мажорный тетракорд лада *G*. В исполнении Б. Машакова каждое новое проведение серединной темы связано со сменой ладового устоя – *f, es*. При чем каждое второе проведение темы является вариантом предыдущего: **c₃** вариант **c₁**, **c₄** вариант **c₂**.

Реприза мелодии также включает два тематических элемента. По сути элемент **d** - это экспозиция звукоряда *As* сначала в его мажорном, а потом – минорном вариантах. С включением темы **b** реприза становится не только тональной, но и тематической.

Итак, два варианта мелодии «Новайи» схожи: тематически в начальных разделах; в соотношении контраста ладовых наклонений в крайних и средней частях. Но они значительно отличаются в тематическом сопоставлении разделов и в способах тематического варьирования. Вариант, записанный и расшифрованный В. Беляевым, много богаче и изобретательнее и в композиционном и в разработочном планах.

Другим примером различного композиционного решения является мелодия «Торгай гуш» (вариант В. Беляева – «Торгай гуш» (1), мелодия, сочиненная на текст из дестана «Гюл и Сенубер» Шейдайы [1, с. 126-127]) и «Торгай гушлар» (вариант Б. Машакова в расшифровке И. Клычевой). Одна и та же мелодия представлена в двух различных композициях: у исследователей начала XX века – простая трехчастная форма, у И. Клычевой – сложная двухчастная форма, в которой первая часть – простая трехчастная, а вторая часть – простая двухчастная форма с репризой. Не останавливаясь на особенностях формообразования, рассмотрим экспозиционные разделы мелодий.

В мелодии «Торгай гуш» после вступления-настройки начинается экспозиция темы – яркой, легко запоминающейся, с оттенком танцевальности, живо передающей образ «главного героя» – жаворонка. Кружащаяся канва мелодии от первой к третьей ступеням лада с легким взлетом в конце фразы на кварту создает образ полетности, и, чисто теоретически, утверждает ладовую основу и ее устой *gis*. Второй период – песня жаворонка – ненавязчивая, основанная на интонациях первого периода, мелодия, являющаяся как бы ответом на вопрос *gis-cis*: мелодическая линия в нисходящем движении заполняет квинтовый ход *gis-cis*. Третий период основан на вариантном преобразовании мелодического хода от пятой к первой ступени вниз и его трехкратного повторения. В целом, мелодия передает радостное ощущение жизни, ясного утра, ласкового щебетания птиц.

В мелодии «Торгай гушлар» значительные объемы наращены за счет активного использования приема репетиций на одном звуке. В результате,

замедляется темп и ясность восприятия мелодии, усложняется процесс ее запоминания. С чисто художественных позиций никакой дополнительной краски такой прием не вносит, он лишь утяжеляет фактуру. Внутри тематического развития исполнитель пользуется лишь приемами вариантного опевания определяющих остов мелодии звуков. Тогда как в мелодии «Торгай гуш» использован и метод секвенционного развития материала.

Таким образом, не всегда усложнение формы определяет более высокий уровень композиционного развития мелодии. В данном примере компактность мелодии высвечивает ее изобразительность, подобных примеров немало в тьюндуковом репертуаре. В целом они доказывают определяющую роль исполнителя в процессе формообразования и подтверждают гипотезу о расцвете тьюндуковского искусства в период конца XIX – начала XX века.

Список литературы

1. Успенский В., Беляев В. Туркменская музыка. Т. I. 2-е изд. – А. : Туркменистан, 1979. – 381 с.
2. Успенский В., Беляев В. Туркменская музыка. В 2-х томах. – Алматы, 2003. – 831 с.