

ИЗ РАБОТ ЛАУРЕАТОВ МЕЖДУНАРОДНОГО КОНКУРСА МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ-МУЗЫКОВЕДОВ «МУЗЫКА СТРАН ЕВРАЗИИ В МИРОВОМ КОНТЕКСТЕ»

DOI: <https://doi.org/10.26176/MAETAM.2024.17.4.005>

Лаззат Сулейманова
(II место в категории «Преподаватели»)

ВЛИЯНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ КАЗАХСКИХ КЮЙШИ НА ФОРМИРОВАНИЕ ТИПОВ ФАКТУРЫ В ДОМБРОВЫХ ТРАДИЦИЯХ РЕГИОНОВ АРКА И ЖЕТЫСУ

Аннотация. В данной статье исследуется взаимосвязь между композиционным мышлением и исполнительскими приёмами в казахском домбровом стиле шертпе, характерном для регионов Арка и Жетысу. На сегодняшний день большинство работ о домбровых традициях сосредоточены на историческом аспекте, изучении жизни и творчества кюйши, а также особенностях строения инструмента. Однако элементы композиционного мышления и их взаимодействие остаются недостаточно изученными.

Целью настоящего исследования является выявление взаимосвязей между элементами музыкального языка и исполнительской техникой в бесписьменной культуре, а также определение роли исполнительского искусства в становлении музыкальных стилей. Результаты показывают, что исполнительские приёмы, такие как штрихи и аппликатурные комбинации, являются неотъемлемой частью музыкальных стилей и влияют на структуру и особенности исполнения кюев. Метод, основанный на слухо-двигательном единстве музыкальных образов, раскрывает важность исполнительского искусства в формировании стилей и подчеркивает необходимость переосмысления существующих методик обучения исполнителей.

Ключевые слова. Исполнительское искусство, техника игры на домбре, регионы Казахстана, типы фактуры, кюй.

Известно, что домбровые традиции Казахстана условно делятся на две стилистические группы: западные (токпе) и восточные (шертпе). Стиль шертпе охватывает территориально большую часть страны – это Восточный, Юго-Восточный, Южный и Центральный регионы. В соответствии с названиями регионов, эти школы именуются Алтай-Тарбағатай, Жетысу, Қаратау и Арқа. Стиль токпе охватывает западный и юго-западный Казахстан, а соответствующие школы называются Батыс, Маңғыстау и Сыр (тоже географические обозначения). Практически все исследователи сходятся на том, что главным фактором отличия этих стилей является способ звукоизвлечения. Для токпе характерны кистевые удары, а для шертпе – защипывание струн пальцами.

Дать объединяющую характеристику стиля шертпе, если не ограничиваться поверхностными суждениями, весьма затруднительно. Причиной этому являются

значительные отличия каждого из локальных стилей, проявляющиеся в программных названиях кюев, их мелодике, композиционном строении, фактуре и, наконец, в исполнительских приемах. Например, традиция шертпе Восточного Казахстана выделяется наибольшим распространением кюев в квинтовом строе, опорой на натуральный обертоновый ряд в ладо-мелодическом развёртывании, преобладанием бурдонного двухголосия, исполнительской техникой, отличающейся широкой амплитудой движений и повторностью кратких типизированных ритмических фигур. Подобные особенности наблюдаются и в других региональных традициях, каждая из которых обладает своей уникальной стилевой индивидуальностью. Именно это обуславливает необходимость изучения каждого регионального стиля как самостоятельного явления, сформированного в рамках устоявшейся традиции.

Исполнение музыкального произведения, его передача во времени не может обойтись без активных исполнительских движений музыканта. Внимание к этой стороне музыкального искусства способствует обнаружению новых источников возникновения стилевых особенностей локальных традиций. Оно позволяет расширить наше понимание домбрового искусства, обнаружить в творческом процессе *«находящееся в его основании взаимодействие и неразрывную связь музыкально-звуковых образов и исполнительских приёмов, игровых движений»* [3, 7].

Стремление к углубленному изучению казахской музыкальной культуры, необходимость рассмотрения её сквозь призму своеобразия многочисленных стилей домбровой музыки делают необходимым изучение в том числе региональных, а также индивидуальных стилей в системе современного слухо-двигательного подхода к инструментальному искусству. И. Кожабеков считает, что *«данный подход приобретает особую важность в связи с остротой проблемы сохранения и преемственности традиций домбрового исполнительства в современном мире»* [3, 10].

На сегодняшний день большинство исследований домбровых традиций нацелены на изучение истории появления кюев, жизни и творчества кюйши, особенностей строения инструмента. Всё ещё остаются недостаточно изученными элементы композиционного мышления, их взаимодействия и особенности той или иной домбровой традиции. В граничащих друг с другом традициях Арка и Жетысу есть некоторые общие исполнительские приёмы, ранее отмечалось Б. Муптекеевым [4], Г. Омаровой [6]. Но основное внимание в их работах уделено историческим данным, характеристике стиля, типам и особенностям инструментов, музыкантам и их творчеству.

Нашей **целью** является определение взаимосвязи композиционного мышления и исполнительских приёмов в домбровом стиле шертпе, в частности, традиций Арки и Жетысу. В связи с этим ставятся следующие **задачи**:

- обозначить роль исполнительского искусства в становлении музыкальных стилей;
- выявить взаимосвязь элементов музыкального языка и исполнительской техники в бесписьменной культуре;
- определить проявление стилевых особенностей в элементах музыкального языка домбровых школ Арки и Жетысу.

В настоящей работе использована совокупность **методов исследования** темы:

- исторический метод, позволяющий рассмотреть процесс становления домбровых школ;
- компаративный метод, с помощью которого рассмотрены стилевые отличия аркинских и жетысуйских шертпе кюев;
- метод исполнительского анализа индивидуальных (авторских) стилей и кюев, включающий единые слухо-двигательные образы и игровые приёмы домбрового искусства.

Вопросы стиля домбровых традиций поднималось в казахстанском музыкознании многими исследователями. Среди них особую роль для нашей темы сыграли работы

А. Жубанова, С. Утегалиевой, Г. Омаровой, П. Шегебаева, Б. Муптекеева, И. Кожабекова. Изучив имеющиеся материалы, мы пришли к выводу, что инструментализм как явление не рассматривался в качестве фактора стилевых отличий домбровых школ. Мы предполагаем, что в основе стилевых различий лежит сложившаяся в локальных традициях исполнительская техника игры на инструменте. Она включает в себя наработанный комплекс приёмов – устойчивые аппликатурные комбинации и «репертуар» штриховых приёмов. Отсюда и берут свое начало различия в элементах музыкального языка домбровых стилей, особые черты мелодики и интонационного строя, ограничения в диапазоне, преобладание двух- или одноголосия и многие другие моменты.

Мы считаем, что комплексное изучение техники инструменталиста как совокупности двигательных ощущений и сформировавшихся привычек¹ музыканта, способствует развитию связи между исполнительским процессом и формированием стиля. Такой подход, например, использует И. Окраинец в исследовании, посвящённом становлению стиля Д. Скарлатти, исходя из анализа приёмов игры на инструменте. В работе прослеживается попытка обнаружить логику в способах сочетания штрихов правой и левой руки, которые позволяют понять его технику как *стилевую* систему [5, 7].

Материалами для нашего исследования послужили аудиозаписи кюев из антологии «1000 казахских традиционных кюев» [1], различные варианты расшифровки и нотировки кюев. Видеозаписи из открытых ресурсов и личных архивов, встречи и беседы с носителями традиций, посещение лекций-концертов позволили получить более полное представление о теме. В данной статье мы сфокусируемся на типах фактуры, которые имеют непосредственную связь с исполнительской техникой.

В традиционной бесписьменной культуре обучение игре на инструменте начиналось с приобретения слухо-двигательного опыта. Во время путешествий со своим учителем ученик слышит и видит исполнение кюев и от своего учителя, и от других мастеров данной традиции. Ученик получает не «единственно правильный» вариант звучания и приёмов исполнения какого-либо кюя, а имеет возможность сравнивать разные его интерпретации и варианты. За счет зрительного фактора слуховые и двигательные ощущения ученика развиваются в нераздельном единстве, становясь основой для формирования его исполнительской техники и импровизационных навыков. Как отмечает Утегалиева, триединство слухового-зрительного-двигательного восприятия у музыкантов бесписьменных культур является спецификой мышления [8, 117].

В комплекс исполнительских движений в домбровом творчестве входят штрихи правой и аппликатурные приёмы игры левой руки. Как уже отмечалось, дифференциация стилей токпе и шертпе произошла по различиям техники правой руки. Однако следует заметить, что локализация, то есть разделение на семь традиций, происходит по другим принципам, включающим категории мышления.

Во-первых, это ладогармоническое мышление, которое проявляется в звуковостности и строе. Домбровые кюи в квартовом строе формируются за счет постепенного охвата регистровых зон² (*каз. буын, досл. звено*), расположенных на грифе домбры. В начальном звене ладовым устоем является $d-g$, в среднем звене $g-d^1$ или $d-d^1$, в зоне кульминации $d-a^1$ или $d-d^2$. Для кюев в квинтовом строе характерна ладовая организация по типу бурдонного двухголосия – нижний выдержанный тон и позиционные обыгрывания трех основных обертонов 3, 4 и 5.

¹ Привычка в контексте инструментального исполнительства представляет собой автоматизированные движения, которые музыкант выполняет без сознательного усилия или активного контроля. Эти действия становятся интуитивными и рефлексорными, благодаря многократной практике и обучению, что позволяет исполнителю сосредоточиться на музыкальной интерпретации и выразительности.

² Бас буын (начальное звено), орта буын (среднее звено), саға (место соединения грифа с корпусом инструмента, кульминация).

Во-вторых, моторно-двигательное мышление, которое проявляется: а) в развертывании кюя во времени (микроуровень); б) в развертывания кюя в пространстве³ (макроуровень). Штрихи, выполняемые правой рукой в зависимости от вида и техники исполнения, влияют на длительность звуков. К примеру, несколько одинаковых длительностей, сыгранных в разных направлениях, отличаются по времени звучания из-за физических свойств. Аппликатура левой руки строится на позиционных обыгрываниях регистровых зон, поэтому их смена предполагает расширение пространственных и звуковысотных областей.

Из этого следует, что ладогармоническое и моторно-двигательное мышление находятся в тесной связи с формообразованием кюев и они, являясь неразделимыми единицами, составляют комплекс исполнительских приёмов, которые преобладают в той или иной традиции. Таким образом, можно предположить, что именно эти комплексы являются фактором формирования стилистических особенностей в региональных традициях.

В домбровой музыке существуют устоявшиеся интонационные обороты, которые выражают определенные музыкальные и эмоциональные смыслы. Кюйши могут использовать различные методы комбинирования звуков и штриховую технику для создания новых оборотов, придавая им своеобразие и индивидуальный характер. Шегебаев определяет эти комбинации как «первичный аппликатурно-интонационный комплекс» (ПАИК) и отмечает, что *«интонационные обороты, составленные из разных звуковых комплексов, в результате многовекового употребления оформились в виде неразложимых слов или фразеологических сочетаний языка домбровой музыки. <...> Средством комбинирования является перегруппировка звуков внутри комплекса, выпадение одного из созвучий, присоединение новых звуков к инвариантной модели (обычно ПАИК расширяется добавлением звука сверху), его звуковысотное и ритмическое преобразование в сочетании со штриховой техникой»* [9, 208]. Мы считаем, что, если рассматривать способ комбинирования не только на уровне интонационной структуры, но и с точки зрения исполнительского приёма левой руки, расширяется возможность использования понятия «первичного аппликатурно-интонационного комплекса» независимо от композиционных зон⁴ токпе-кюев и позволит применять его при изучении шертпе-кюев.

Региональные школы в казахском домбровом искусстве имеют свои оригинальные черты, которые отчасти объясняются этноисторическими процессами. Г. Омарова справедливо отмечает, что различия между региональными школами связаны с этническими и историческими процессами. В своих исследованиях она указывает, что *«разнообразие природных условий и хозяйственных укладов, таких как земледелие, городские поселения и кочевничество»* [6, 57], оказали существенное влияние на формирование домбровых стилей.

Возникновение разнообразия и характерных черт школ может быть обусловлено различными факторами, которые ранее отмечались в трудах исследователей. Аркинская и жетысуйская традиции во многих отношениях обладают неповторимым своеобразием и отличаются особой стилистикой, устоявшейся за многие поколения творчества их

³ Форма кюев, как показали исследования Б. Аманова и А. Мухамбетовой, развивается через волновое завоевание звукового пространства снизу вверх. Основываясь на двухоктавном диапазоне инструмента, кюй разделяется на зоны, каждая из которых соответствует этапам развертывания формы. Кюй начинается в нижнем регистре, постепенно расширяется до высшей точки и затем возвращается к начальной позиции, при этом каждая волна представляет отдельный раздел формы [2, 230-232].

⁴ П. Шегебаев рассматривает концепцию ПАИК на основе регистровых зон западно-казахстанского кюя токпе: бас буын (начальное звено), орта буын (среднее звено), саға (место соединения грифа с корпусом инструмента, кульминация)

представителей. Формирование же этих черт происходило под влиянием разных факторов. Прежде всего, имеет значение конструкция инструмента, которая бытовала в регионе. К примеру, аркинская домбра характеризуется плоским, прямоугольным корпусом с небольшим резонаторным отверстием, широким грифом и 9-11 ладами. Домбры региона Жетысу имеют плоский, грушевидный корпус с широким грифом и 7-12 ладами. Есть вероятность, что размер резонатора может обуславливать силу звука, количество ладов может влиять на общий диапазон кюя, а слишком толстый гриф затрудняет охватывать рукой одновременно две струны.

Одним из основных факторов, часто отмечаемых исследователями, является влияние кобызовой⁵ музыки. Кюйши часто пользовались несколькими инструментами (и домброй и кобызом). Эта тенденция прослеживается как в Арке, так и в Жетысу, что обусловлено их соседствующим расположением. Известны случаи перехода кобызового репертуара на домбровый с появлением специфических приёмов исполнения.

Ещё один фактор, повлиявший на стилистическую характеристику традиций – устно-профессиональное песенное искусство. Однако песенность кюев произошла не просто от игры вокальных мелодий на инструменте, а от их трансформации в условиях инструментального творчества и домбрового бытования музыки. В связи с этим, Шегебаев отмечает необходимость разграничения «*песенности вокального происхождения*» и «*песенности инструментальной музыки*». Они имеют общие корни, но функционируют в традиции как самостоятельные виды искусств [10, 114].

Влиянием песенной культуры в шертпе объясняется преобладание одноголосных кюев. Однако это лишь один из видов фактуры шертпе-кюев (преимущественно в регионе Арка). Кроме него, существует и двухголосная фактура, в которой нижний голос – выдержанный тон (в виде постоянного или временного бурдона), а верхний выполняет мелодическую функцию. Такой вид фактуры напрямую связан с древними кюями квинтового строя (сохранились, в большей степени в Жетысу).

Во многих исследованиях аркинская и жетысуйская рассматриваются как отдельные, сильно отличающиеся традиции, однако Муптекеев отмечает, что юго-восточная часть аркинской школы граничит с жетысуйской, за счет чего произошло взаимовлияние двух традиций в структурном оформлении кюев [4, 189]. В результате, в аркинской традиции могут встречаться двухголосные кюи в квинтовом строе. Примером может служить «Жетім қыз» (кюйши Аккыз). И наоборот одноголосные мелодические кюи встречаются в жетысуйской традиции. Ярким образцом является «Шанияның шертпесі» (кюйши Шания Ракышева).

Для исполнения двухголосных кюев необходимо использовать штрихи с применением кистевых, локтевых движений при участии предплечья, поэтому часто используются такие штрихи как кара кагыс (каз. *қара қағыс* – досл. простой штрих), орама кагыс (каз. *орама қағыс* – досл. закручивающий) и другие. При исполнении одноголосного кюя использование всей руки или кисти уже не требуется, поэтому на струнах играют щипками одного-двух пальцев как дара илме (каз. *дара ілме* – досл. отдельное защипывание). При этом, вышеназванные основные способы игры – кистевые и пальцевые штрихи часто сочетаются в одном кюе, и тогда создается особый вид фактуры. Использование различных вариантов штриховой техники несомненно обогащает кюй, поскольку именно задействованные струны и применяемые штрихи определяют его фактурное решение.

Для того, чтобы выяснить, какие характерные типы фактуры встречаются в традициях Жетысу и Арки, мы сгруппировали кюи по их общему признаку, а именно по количеству голосов и другим особенностям фактуры.

⁵ Кобыз – распространённый в Казахстане струнный смычковый инструмент.

В первом типе фактуры кюй развёртывается на двух струнах. Условно это можно назвать двухголосием с постоянным нижним голосом. Нижняя струна⁶ (*g*) мелодическая и ведущая, в то время как верхняя струна (*d*) выполняет роль постоянного бурдона и одновременно ладового устоя (Примеры 1, 1а).

Пример 1. Кожеке «Жайлау»



Пример 1а. Таттимбет «Терісқакпай»



В отличие от подвижной, мелодически активной нижней струны, верхняя зачастую не имеет мелодической самостоятельности, Интонационное развитие осуществляется в диапазоне кварты-квинты (в строе *d-g* – это *d, g, a*). Кюи с данным видом фактуры встречаются как в квартном, так и квинтовом строе (*c-g*).

Поскольку такие кюи исполняются преимущественно кистевыми штрихами, а также штрихами, в которых принимают участие локоть и предплечья, требуется широкая амплитуда движения правой руки, при котором игра на одной струне почти невозможна. Большинство из рассмотренных нами кюев посвящены военным историческим событиям. Их мужественный характер лучше всего передается с помощью кистевых штрихов, которые отличаются размашистостью и динамичностью, идеально выражая боевой дух.

Двухголосные кюи, как в квинтовом, так и в квартном строе отличаются своим ритмическим единообразием. Это связано, видимо, с тем, что участвующие в игре крупные кистевые штрихи склонны к недифференцированному движению, то есть к формированию двигательного стереотипа. Отсюда в двухголосных кюях преобладает ритмическая ровность. Такие повторяющиеся на протяжении всего кюя ритмические формулы создают характерное лицо традиции, школы или жанра. Ритмические стереотипы могут выдерживаться на протяжении всего кюя, но тем не менее он не может содержать только один неизменно повторяющийся ритм. Поэтому динамический стереотип движения кисти, создающий общую ритмическую канву – ритм пульсации кистевого штриха, – подвергается дроблению, когда на один удар приходится два

⁶ По пространственному расположению

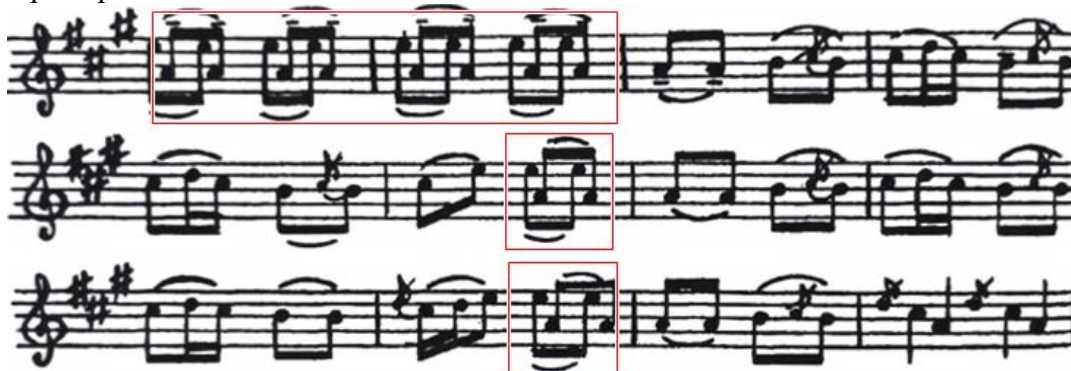
залигованных звука, а достигается это исполнительским приёмом левой руки тутьп ойнау (каз. *тұтып ойнау* – досл. играть, замыкая звук). Таким образом, возникает два ритмических уровня, которые следует различать – исполнительский ритм, получаемый только ударами кисти правой руки, и мелодический (интонационный) ритм, возникающий при движениях пальцами левой руки по грифу (прижатия и щипки).

Исполнительский ритм кюя определяется устойчивым комплексом движений правой руки, который выполняется в определенной последовательности штрихов. Это самостоятельный ритмический уровень. Обычно бурдонный голос верхней струны как раз и фиксирует этот исполнительский ритм, а его изменение происходит при смене штрихов и использования различных приёмов левой руки. Ритмический рисунок, создаваемый движениями левой руки, формирует ритмо-интонационное разнообразие в звучании кюя, которое, однако, не изменяет общий пульс движения правой руки, а скорее встраивается в него.

Кюи, в которых постоянно задействованы обе струны, но верхняя играет роль либо ладового устоя, либо бурдона – встречаются не только в жетысуйской, но и в аркинской традиции. Данный вид фактуры характерен как для квинтовых, так и квартовых кюев. Однако, в аркинских кюях «мелодическая» струна все же имеет главенствующую роль. Здесь бурдон или ладовые устои на верхней струне *d* следуют за мелодией, приспосабливаются к ее пульсу и ритму. В то же время в кюях Арки струна *d* приобретает и более развитые мелодические формы, чем в жетысуйских кюях.

Фактуру второго типа условно можно назвать одноголосной с временными появлениями второго голоса, который предполагает развертывание мелодии на одной струне, обычно на нижней (*g*). В зонах редкого появления ладового устоя добавляется верхняя струна (Примеры 2, 2а).

Пример 2. Кюй легенда «Жетім қыз»



Пример 2а. Таттимбет «Сары қамыс»



Так же, как и в первом случае, ладовый устой определяется верхней струной. Временное появление второго голоса не делает кюй двухголосным, поэтому группу кюев с такой фактурой стоит рассматривать отдельно. В данном случае мелодическая линия может исполняться и на нижней, и на верхней струне. Исполнитель переключается с одной струны на другую, нередко по своему усмотрению. Ладовый устой в виде двух звуков, то есть устойчивого «интервала», в одноголосном кюе обычно отмечает композиционные грани в структуре кюя. Зоны с ладовыми устоями появляются в конце одной музыкальной мысли, фразы или мотива и отмечают начало нового построения, выполняя важную композиционную роль в формообразовании кюя.

В одноголосных частях кюя применяются пальцевые штрихи, а в частях с ладовым устоем, где требуется охват обеих струн, – кистевые штрихи. Подобные изменения в структуре кюя могут заметно контрастировать друг с другом ритмически. По нашим наблюдениям, это связано также с характером игровых движений исполнителя: во время прослушивания кюев со вторым видом фактуры появляется ощущение, что кюйши, используя широкую амплитуду штриха как бы берет дыхание перед началом новой фразы. Конечно, это не всегда ярко выраженная активизация движения, но прежде всего – проявление внутренних исполнительских ощущений домбриста. Если обратить внимание на постановку корпуса кюйши при игре на трех основных зонах грифа домбры, можно заметить, что в зависимости от того, в какой зоне грифа инструмента находится рука, меняется положение и спины, и рук.

При игре на одной струне в большом количестве используются разные приёмы пальцевой техники левой руки. Это разная сила зажатия струны, изменение ее натяжения за счет поперечного ее вытягивания, форшлаги, флажолеты, вибрации и многое другое. Такие приёмы игры не всегда отражаются в нотной записи и доступны наблюдению лишь в живом исполнении, в видео- и реже в аудиозаписях. Изменения в интонировании мелодии производятся с помощью специальных движений левой руки, в частности, через прижатие струн (для микроизменений высоты звука или контроля над его динамикой). Они обогащают мелодии, создают дополнительные эффекты сонорного характера.

Представленный вид фактуры является основным в кюях традиции Арка. Если ладовый устой звучит на верхней струне, он появляется преимущественно между проведением одноголосных мелодических фраз и непродолжительное время. Такой приём становится композиционно значимым и придает специфику аркинским кюям.

Третий тип фактуры представляет собой одноголосие со скрытым инструментальным двухголосием. Мелодический мотив в основном звучит на нижней струне (*g*), при этом звуки, соответствующие ладовым устоям *d*, *g*, *a*, исполняются на верхней струне (*d*). Таким образом, создаются две группы голосов, которые разделены с помощью исполнительской техники, но одновременно соединены в одну мелодическую линию (Пример 3).

Пример 3. Қожеке «Нұрғазарын бұлбұл»



В таких кюях обычно используется штрих шертпе, исполняющийся указательным и большим пальцами, и множество приёмов левой руки, таких как форшлаг, зажатие струны и многие другие. В приведенном примере происходит слияние двух голосов в одну линию. Но в нашем случае такое скрытое двухголосие напрямую зависит от инструмента и его особенностей. Если, например, попробовать воспроизвести такую фактуру на фортепиано, то эффект скрытого двухголосия пропадает.

Данный вид фактуры можно отнести одновременно и к одноголосному, и к двухголосному типу. Конечно, это гетерофония, близкая к одноголосию, хотя и построена на использовании одновременно звучащих интервалов. Необходимо учитывать, что сами голоса не разделены, а объединены в одно целое. В данной технике мы видим взаимосвязь двух струн и двух тесно сопряжённых мелодических линий, которая порождает двойной эффект. С одной стороны, они могут восприниматься как две линии – бурдон и мелодия, а с другой как один звуковой комплекс, содержащий разделение по регистрам. Отсюда возникает смысловая многозначность звучания, его объёмность.

Четвертый тип фактуры представляет собой кюй со смешанной фактурой, в которой происходит чередование одноголосия с двухголосием на разных участках композиции. Эти участки выделяются ярким контрастом относительно друг друга по ритму, интонации и динамике (Пример 4).

Пример 4. «Қызай Әшімнің күйі» (I түрі)



В жетысуйских кюях при всей мягкости звучания мелодическая линия более дробна и состоит из небольших повторяющихся мотивов. Развитие мелодии основывается на многократном обыгрывании в пределах одной позиции и на многократных повторениях ритмических фигур с небольшими их изменениями (своеобразный оstinato-вариантный принцип развертывания формы). На протяжении всего кюя в этой традиции часто сохраняется один ритмический рисунок. Кюи этого региона напоминают вокальную декламацию, что говорит об их близости к искусству акынов (певцов), являющимся в музыкальной традиции Жетысу особенно значимым.

Мелодические фразы аркинских кюев очень развернуты. Развитие музыкальной мысли может достигать в нотной фиксации десяти и более тактов. Основная мелодия, условно говоря, «тема», может несколько раз в точности повторяться, что подобно «припеву» в песне. Ритмическое строение часто отличается разнообразием и изменчивостью, несимметричными рисунками, что усиливает стихийность мелодического развертывания. Как отмечалось выше, аркинские кюи такого типа относятся ко второй фактурной группе и здесь сложно сказать, что из чего вытекает. Нам представляется, что

это взаимообусловленные явления: они изначально связаны с определенными приёмами игры и неотделенными друг от друга элементами аркинского домбрового искусства. «*В аркинских кюях... основу мелодии составляют микромотивы, которые, цепляясь друг за друга, создают орнаментальный узор. Мелодия проводится попеременно – то на одной, то на другой струне... Они обнаруживают опосредованную связь с песней, в том числе обрядовой*» – пишет Утегалиева [7, 63]. В словах автора мы видим указания на строение мелодии по принципу соединения небольших интонационных структур и основное исполнительское отличие – развертывание мелодии на одной струне с частыми и легкими переходами между верхней и нижней.

Мелодия может состоять из фраз и мотивов разной величины и, таким образом, форма кюя образуется из различных по величине блоков, частей или зон. Обычно, границы таких зон малозаметны и не всегда уловимы. Но они имеются и могут «обозначаться» ладовыми устоями или изменением регистра, сменой позиции, темпа и ритма, ладового наклона. Согласно мнению Омаровой: «*Форма шертпе строится по принципу соединения блок-разделов, образующих в шертпе двух-, трёх-, трёх-пятичастные ... композиционные структуры*» [6, 164]. Сложно указать на какую-то одну конкретную форму, которая являясь стереотипной, была бы характерной для кюев шертпе. Этот вопрос требует более глубокого изучения и является предметом для дальнейших исследований.

Таким образом, если рассматривать исполнительскую технику как совокупность аппликатурно-штриховых комплексов, то в результате их воспроизведения проявляются особенности тембра, мелодии, динамики, ритмической организации и так далее. Если штрихи или аппликатурные приёмы свободно комбинируются, то в последующих их проявлениях они становятся уже вполне устойчивыми аппликатурно-штриховыми комплексами, характерными для того или иного стиля. Таким образом, приёмы исполнения следует отнести к категории музыкального стиля наряду с остальными элементами и уровнями музыкального языка.

Изучение домбровых стилей методом, примененным в настоящей работе, осмысление роли слухо-двигательного единства музыкальных образов и представлений в музыкальном мышлении и, исходя из этого, рассмотрение исполнительских приёмов (аппликатурных и штриховых комплексов) как фактора формирования музыкальных стилей несомненно имеет свои перспективы. Процесс становления, развития, бытования и передачи бесписьменной музыки не обходится без самого исполнительства, за счет которого происходит фиксация, запоминание и передача кюя. В этой связи нуждается в переосмыслении общепринятая практика обучения исполнителей на инструменте в виде разучивания нотных записей кюев. Назрело осознание необходимости перехода на методику, построенную на учёте неразрывной связи исполнительской техники, приёмов игры и региональных стилей, а по сути на те методы обучения, которые практиковались в традиции.

Использование различных видов штриховой техники несомненно приводит к фактурному обогащению кюя. В зависимости от того, какие струны задействованы, какие штрихи предпочитает использовать кюйши в том или ином фрагменте, напрямую определяются виды фактуры кюя в его исполнении. Таким образом, это одинаково значимые составляющие стиля, и они неразрывно связаны друг с другом. Исполнительские штрихи и приёмы влияют на фактуру, а от фактуры зависит особенности мелодии, характер ее членения (синтаксис), следовательно, и форма самого кюя. Всё это в совокупности создает характерные для определенной традиции черты стиля в рамках традиции.

Вопрос о том, что же стало ключевым фактором столь значительных различий в мелодике, фактуре, ритме и других сторонах музыкального языка жетысуйской и аркинской традиций, конечно, не имеет однозначного ответа. Стиль – многофакторный

феномен в музыке бесписьменного бытования. Однако среди всей совокупности средств, влияющих на становление стиля, не последнее место занимает сформировавшийся инструментализм, особенности исполнительства, техника игры на инструменте. Сюда включается наработанный комплекс приёмов – устойчивые аппликатурные комбинации и устойчивый «репертуар» штрихов.

Очевидно, что различные типы фактуры тесно связаны с исполнительскими приёмами. Поднятая в данной работе проблема исполнительского искусства как фактора стилеобразования открывает новые перспективы исследования, но одновременно ставит целый ряд сложных вопросов, которые ждут своего разрешения.

Литература

1. 1000 казахских традиционных кюев – Алматы: El production company, Ltd, 2009. – 205 с.
2. Аманов Б. Ж., Мухамбетова А. И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 544 с.
3. Кожобеков И.К. Сохранение музыкальных традиций и обучение музыкантов по специальностям народные инструменты и народное пение как проблема // Материалы республиканской научно-практической конференции «Традиционное искусство: история и современность». – Алматы: РГКП «Алматинский музыкальный колледж имени П.И. Чайковского», 2021. – С. 6 – 10.
4. Муптекеев Б. Домбровая традиция юго-востока Жетысу. – Алматы: Ан-Арыс, 2022. – 304 с.
5. Краинец И. Доменико Скарлатти: через инструментализм к стилю. – М.: Музыка, 1994. – 208 с.
6. Омарова Г.Н. Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили. – Алматы, 2018. – 372 с.
7. Утегалиева С.И. О музыкальной стилистике домбровых кюев шертпе: опыт реконструкции // Вопросы музыкальной культуры и образования: сборник статей, посвященный 20-летию Независимости Казахстана. Вып. 2. – Алматы: КНК им. Курмангазы, 2011. – С. 61–72.
8. Утегалиева С.И. О специфике взаимосвязи слухового и визуального начал у музыкантов-инструменталистов бесписьменной традиции // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч.1. – М.: Музыка, 1987. – С. 116–125.
9. Шегебаев П.Ш. Казахская домбровая музыка: вопросы теории, истории и методологии. – Астана: ТОО «Мастер По», 2017. – 327 с.
10. Шегебаев П.Ш. Кюи-шертпе: стилевые черты // Музыка Казахстана: композитор, произведение и исполнитель. – Астана: ЕГУ им. Л. Н. Гумилева, 2001. – С. 110–116.

Lazzat Suleymanova

The influence of performance technique on the formation of texture types in the dombra traditions of Arka and Zhetysu regions

Abstract. This article explores the relationship between compositional thinking and performance techniques in the Kazakh dombra style shertpe, characteristic of the Arka and Zhetysu regions. To date, most works on dombra traditions have focused on the historical aspect, the study of the life and work of kyushi, as well as the peculiarities of the instrument's structure. However, the elements of compositional thinking and their interaction remain insufficiently studied.

The purpose of the present study is to identify the interrelationships between elements of musical language and performance techniques in a nondescript culture, and to determine the role of performance art in the formation of musical styles. The results show that performance techniques such as strokes and fingering combinations are an integral part of musical styles and influence the structure and performance features of cues. The method based on the auditory-motor unity of musical images reveals the importance of performance art in the formation of styles and emphasizes the need to rethink the existing methods of training performers.

Keywords: Performing art, technique of playing the dombra, regions of Kazakhstan, types of texture, кyu.

***Сведения об авторе:** Сулейманова Лаззат Айдаровна – преподаватель кафедры «Музыковедение и композиция» Казахской национальной консерватории имени Курмангазы (г. Алматы, Казахстан).*

e-mail: mjlazzat@gmail.com

***Information about the author:** Suleimanova Lazzat Aidarovna – teacher of the Department of Musicology and Composition at the Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan).*

e-mail: mjlazzat@gmail.com