
Л. ЛЕБЕДИНСКИЙ

УЗУН-КЮЙ — БАШКИРСКАЯ НАРОДНАЯ МУЗЫКАЛЬНО- ПОЭТИЧЕСКАЯ КЛАССИКА

Ни один из традиционных жанров башкирской народной песни не подымался в прошлом до такой силы обобщения национального характера башкирского народа и яркости воплощения его образов, как узун-кюй¹. Узун-кюй глубоко связаны с историей башкирского народа. В течение веков, не имея возможности запечатлеть в письменных документах свою многовековую, насыщенную богатыми событиями историю, башкиры частично отобразили ее в узун-кюй, с которыми органически связаны эпические сказы, так называемые «истории песен», обычно предваряющие исполнение узун-кюй в быту.

Узун-кюй — песни медленного или умеренного темпа. Несколько узун-кюй представляют исключение из общего правила, так как имеют быстрый припев или быструю середину. Народ все же причисляет их к узун-кюй, так как их первые фразы (образы текста которых являются ведущими) всегда медленнее.

Количество слогов в стихотворной строке узун-кюй, как правило, 10 (1-я и 3-я строки) и 9 (2-я и 4-я строки). В отдельных случаях можно наблюдать увеличение этого количества (никогда, однако, не превышающего 14 слогов) или же уменьшение (до 8 слогов). Форма напева узун-кюй в подавляющем большинстве случаев — мелодический период, складывающийся из двух связанных со стихотворными строками полупериодов, в свою очередь четко расчленяющихся на фразы. Исполняется узун-кюй либо певцом, либо искусным народным инструменталистом на курае (реже на скрипке, гармонии или баяне), либо, наконец, дуэтом певца и кураиста в стиле гетерофонного одноголосья.

Сказы и легенды, связанные с узун-кюй, объясняют многое недосказанное в поэтических текстах песен. Они дают более развернутую характеристику образа действующего лица или воссоздают некоторые факты (или же черты) бытовой, а иногда конкретно-исторической обстановки его деятельности и обычно заканчиваются словами: «при этом он (она) запел (запела)» или «и он попросил сложить об этом песню», или «и об этом сложили песню». Сказы-легенды не только разъясняют и существенно детализируют содержание узун-кюй, но и эмоционально готовят слушателей, как бы вводя их в круг настроения песни. Благодаря этому песня, исполняемая вслед за сказом, воспринимается слушателями гораздо более глубоко и ярко. Узун-кюй, как жанр, нельзя рассматривать, абстрагируясь от эпических сказов: сама образность и выразительные средства, характер мелоса и поэзия узун-кюй неразрывно связаны с предпосылаемыми им сказами-легендами.

¹ Узун — длинный, долгий, кюй — напев.

Приведем в сокращенном изложении несколько образцов сказов-легенд, обычно предпосылаемых исполнению узун-кюй в быту².

Таштугай (Жаменный луг). Жил катаец Кутюра³. Некогда он служил в дружине степного батыря Акмамбета, сражавшегося с ордой казахского хана Абулхаира. У Кутюра была дочь — красавица Кюнхля. Кутюр выдал свою дочь за богача из дальнего рода Усерган. Алыми — муж Кюнхли — неумный, рохля, ни на что не способный человек, жил в степной местности Таштугай, по реке Сакмар. Здесь и пришлось ей жить и много работать. Она тосковала по родным горам и по своему милому Байгубеку, который остался в родном ауле. Много горьких песен спела девушка, тоскуя по родине. Иногда она ездила с мужем к своим родным. Однажды, приехав к родителям, она узнала, что ее отец, Кутюр, убил Байгубека. Ночью вместе с другом Байгубека прокралась она в поле, вырыла труп милого и схоронила у родника, под черноталом, там, где Байгубек и Кюнхля встречались. Уезжая обратно с мужем в Таштугай, она взяла с собой горстку земли с могилы Байгубека. Но она не могла дольше жить, зная, что ее друг умер, и бросилась в реку. Ее печальные песни слышали многие в Таштугае и запомнили их. Одна из них распространилась по всей Башкирии и передается из поколения в поколение.

Гильмияза. Девочка Гильмияза была украдена у родителей и продана. Через некоторое время она попадает в русскую деревню, где ее и воспитывают. Гильмияза тоскует без родной речи, без родителей. Она помнит башкирские песни и продолжает их петь. В русскую деревню случайно попадает башкирин. Он слышит пение Гильмиязы. Девочка узнает своего земляка, который спешит домой сообщить обо всем родителям Гильмиязы. Узнав, где их дочь, они едут за ней. Наконец, Гильмияза попадает в свою родную деревню. Ее песня становится народной.

Бейеш. Вместе со своими родителями юноша Бейеш жил и работал у бая. Ему жилось трудно, голодно. Бейеш убежал в лес и начал жить один. Он становится разбойником, но грабит только богатых. Бай отправляет родителей Бейеша в Сибирь, на каторгу. Бейеш в ярости наводит ужас на богачей. Никто не может справиться с ним: он был очень сильным. Все же его проследили и захватили в пещере сонного. Он умер на каторге. Перед смертью Бейеш сочинил песню, названную его именем и ставшую популярной в народе.

В работах, посвященных быту, а также устному поэтическому творчеству башкир, неоднократно указывалось на их склонность к импровизации. Однако самый анализ этих импровизаций отсутствовал: содержание устного народного творчества башкир, принцип подбора в нем определенных художественных образов, характер поэтических ассоциаций — все это игнорировалось и не подвергалось научному рассмотрению. «Едет башкирин мимо леса — поет про лес, мимо горы — поет про гору, мимо реки — про реку. Дерево он сравнивает с красавицей, полевые цветы — с ее глазами и т. д.», — писал о склонности башкир к импровизации автор известной работы о Салавате Юлаеве Р. Г. Игнатьев⁴.

Между тем дело обстояло не так просто.

Действительность, в течение веков окружавшая башкирский народ, породила сильное тяготение его протяжной песни к темам народного горя и человеческого страдания; при этом лирика узун-кюй, обычно всегда связанная с созерцанием жизни и природы, несла в себе некоторые черты эпичности.

Часто один лишь взгляд на любимую уральскую природу вызывал у певца-импровизатора определенного типа ассоциации и обобщения. Их мы находим, например, в узун-кюй «Урал»:

Утром встав, кругом смотрел, кругом смотрел,
(Ах)⁵ взор мой, (ах) взор мой, (ах) пал на желтые цветы!

² Взято из неопубликованных записей на башкирском языке Г. Сулейманова. Аналогичные сказы-легенды предпосылаются башкирами исполнению народной программной инструментальной музыки, а также некоторым скорым песням, так называемым «ксса-кюй».

³ Катайцы — один из башкирских родов.

⁴ Р. Г. Игнатьев, Башкир Салават Юлаев, пугачевский бригадир, певец и импровизатор, Казань, 1894.

⁵ В скобки взяты импровизационные привнесения исполнителя. Это в дальнейшем оговариваться не будет.

Взглянул (ах, я) на богача, взглянул на бедняка,
У бедного и жизнь и труд, (ах) жизнь и труд, (ах) тяжелы⁶.

Интересную и на первый взгляд кажущуюся совершенно неожиданной ассоциацию с философскими образами мы находим также и в узун-кюй «Гали Хасянов», записанной С. Г. Рыбаковым:

Плывущая вверх по Белой
Красноперая, сизая рыба
Наводит на раздумье многих⁷,
А люди все играют и смеются⁸.

У Рыбакова же мы находим яркий пример привнесения мотивов бедности и разорения, столь характерных для дореволюционного быта башкири, в самое существо образного сравнения:

Бедная голова его пропала,
Как вещь, отданная в заклад⁹.

В узун-кюй «Урал» мы встречаемся также с одним из самых обобщенных эпических образов «Родины — страны отцов», связанным с видом синеющей в облаках уральской горы. Характерно, что этот образ вызывает воспоминание о многочисленных жертвах, принесенных народом:

Издалека видна вся в облаках гора,
Урал (мой), родной (мой), отцов (моих) и предков страна!
В борьбе за Урал (ах) свой, его луга, леса,
Они (ах, они, ах) пали, на кости их взирают небеса¹⁰.

Любовь к родине всегда была одной из самых ярких тем башкирских народных песен. До революции она представляла в песне чаще всего в качестве «тоскующей любви» к родине:

Хочу вернуться на родину:
Если устанут ноги идти —
Поползу на четвереньках!
.....
Когда живешь на чужбине,
Дни кажутся годами¹¹.

Во многих узун-кюй воплощены образы угнетателей народа. В песне «Тяфтеляу» поется о жестокости царского чиновника Тефкелева (Тэфкеля):

На камнях скал, в долине Ак-идель¹²
Народ сжигал полковник злой Тефкель,
Башкир живых он жарил на кострах.
Блестело золото на его плечах.

Из поколения в поколение передавалась страшная молва о царском сатрапе — жестоком Колые:

Колый кантон¹³ — богат и силен, о — ой!
Жестокой властью упиваясь, ой — хай!

⁶ Несколько интересных вариантов, приближающихся к записанному нами и публикуемому в нашем переводе вышеприведенному четверостишию из песни «Урал», мы находим у С. Г. Рыбакова в целом ряде записанных им песен («Музыка и песни уральских мусульман», СПб., 1894, стр. 156, 182, 187).

⁷ Намек на то, что рыбе уготован крючок и что людям тоже нужно думать об ожидающей их участи.

⁸ С. Г. Рыбаков, Указ. соч., стр. 170.

⁹ Там же, стр. 173.

¹⁰ Из собирательского архива автора настоящей работы (и в его переводе); в дальнейшем этот источник оговариваться не будет.

¹¹ Из узун-кюй «Гильмияза».

¹² Ак-идель — р. Белая.

¹³ В конце XVIII в. Башкирия была разделена на кантоны, во главе которых были поставлены начальники кантонов («кантонные») из среды самих башкир.

Кровавый суд, да суд, свершает он,
О, как жесток, злодей кантон!

В узун-кюй прошлого века часто фигурируют образы людей, скрывающихся в лесах и горах, прячущихся от царских жандармов, пишущих послания народу из тюрем, из Сибири, тоскующих по родине:

Лето провел я здесь, но где же мне перезимовать?¹⁴

Сибирь, Сибирь! постыла мне она,
Вернуться в горы так хочу я,
И цепь с себя сорвав, домой бежать,
Где я найду друзей, родную мать!¹⁵

Подобные же образы мы находим в песне «Бараков».

Я возвратился бы на свою родину,
Но впереди и позади караулы!¹⁶

Одна из самых популярных узун-кюй — «Буранбай» — повидимому, повествует о деятеле национально-освободительного движения, продолжавшем писать письма из далекой сибирской ссылки:

Листы, листы, еще раз белый лист —
Бура(ха)нбай, ах, письма написал, нам письма написал.
Бура(ха)нбая мы слова когда прочли —
Рыдал народ и в горе тосковал, и в горе тосковал.
Бура(ха)нбая мы послания прочли,
Они — листы, опавшие листы, опавшие листы.
Бура(ха)нбай — в Сибирь, в тюрьму попал,
Детей, детей его не отстраняйте вы, не отстраняйте вы.

Немало башкирских песен, в которых звучит предостережение против предательства и измены. Они возникали в отравленной общественной атмосфере, наступавшей в Башкирии всякий раз после подавления царским правительством народных восстаний. Таково, видимо, происхождение образа коварных волков, часто встречающегося в башкирских народных песнях, в том числе в узун-кюй «Пройденное долголетие»:

Встречал ли ты волков среди степи?
Добычи ждут они, скрываясь.
Не верьте многим из друзей в любви:
Солгут, любовью прикрываясь!¹⁷

Мотив предостережения звучит в обоих вариантах узун-кюй «Абдраман», записанных Рыбаковым:

Не надейся, кантонный, на друга отца:
Пострадаешь и через друга отца!
Кантонный, поверил ты, что есть у тебя друг отца:
Друг отца добрался до твоей головы!¹⁸

¹⁴ Из песни «Бейеш».

¹⁵ Из песни «Пояс».

¹⁶ Второе название этой песни — «Шагибарак» (С. Г. Рыбаков, Указ. соч., стр. 163).

¹⁷ Вариант этой песни мы находим у С. Г. Рыбакова: «В степных местах много волков с сивым хребтом. Полагаясь на то, что много друзей, не открывай секретов! Многие из друзей окажутся настоящими волками!» (Указ. соч., стр. 194).

¹⁸ С. Г. Рыбаков, Указ. соч., стр. 168—169.

О тяжелой доле башкирской женщины в прошлом поется в узун-кюй «Таштугай», «Гильмияза», «Зюльхизя», «Шаура», «Залифа» и других. В песне «Зюльхизя» дан яркий образ тоскующей, плачущей молодой девушки, жизнь которой «пропадает зря». Поэтические образы этой песни отличаются изысканной тонкостью и в то же время преисполнены глубокой нежности и ласки:

Со степи идет, со степи спешит
Молодой олень, о, Зюльхизя!
Напрямик пройдет через ложину он,
Промелькнет, как тень, о, Зюльхизя!
Ночью темною плачет девушка:
Ведь одна она, о, Зюльхизя!
Вся-то жизнь моя, говорит она,
Пропадает зря, о, Зюльхизя!

Узун-кюй «Ашказар» посвящена горю женщины, потерявшей мужа:

Мой милый, любимый, ушел (эй) на охоту (ай)
В Ашказара долины, да за кунницей.
(Ах), он за кунницей ушел и там милый мой умер,
И вот теперь надо мной все смеются.

Печаль, тоска по родине — лейтмотив многих башкирских узун-кюй, посвященных службе в царской армии. Интересны песни (видимо, возникшие среди башкир-воинов), в которых фигурирует конь — верный друг и товарищ джигита. В песне «Хабай кашка» («Кавалерийский конь со звездочкой на лбу») джигит обращается к коню с просьбой:

Кавалерийский конь со звездочкой на лбу,
Не оступись, летя чрез рвы, в реке найди ко дну!

Обращение к коню мы находим также в песне «Ерен кашка» («Рыжий конь со звездочкой на лбу»):

Рыжий конь мой со звездочкой на лбу,
Головой качает, все понимает...
Когда овса нет мосму коню —
Сердце болит, слезы льются по лицу!
Рыжий конь мой со звездочкой на лбу,
Ветры прочесывают гриву твою,
Раненого джигита, оседлавшего тебя,
Не оставь среди боя, вынеси из огня!

Среди башкирских узун-кюй немало таких, в текстах которых фигурирует песня: народ понимает важное значение песни в жизни людей и в песне же излагает свои мысли о ней. Так, например, в узун-кюй «Былые времена» говорится, что «песня возникает из желания излить свое горе»:

Если курант не нашел в лесу курая,
Он не может ничего сыграть.
Если нет огорченья и печали в сердце,
Певцы не могут петь.

Песня, как средство излить горе, как плач, — мотив, часто звучащий у народных певцов. Подобный образ мы находим в одном из вариантов песни «Таштугай»:

Пою я не от охоты,
А от множества дум и горя¹⁹.

¹⁹ С. Г. Рыбаков, Указ. соч., стр. 159.

С тем же мы встречаемся в узун-кюй «Абдрахман»:

Плачь же, плачь, напев, волнуйся²⁰.

Особый интерес в этом отношении представляет узун-кюй «Мал»²¹. По содержанию это песня о народной бедности; в ней контрастно сопоставлены красота природы и неприглядность жизни, богатство души народа и его материальная нищета. Напев и вся песня в целом исполнены красоты и изящества. Каждое четверостишие заканчивается горьким и в то же время ироническим восклицанием: «Богатство! Богатство! («Мал! Мал!»), — говоря так, плачет милый мой!» В предпоследнем куплете на вопрос: «Что есть в вашей стране?», следует ответ: «В нашей стране есть цветы!», после чего поется вышеупомянутый рефрен и, наконец, в последнем четверостишии подводятся итог всему содержанию песни:

Ты спрашиваешь, что у нас есть?

У нас есть песни, захватывающие в плен душу.

Мал! Мал! (богатство! богатство!), —

Говоря так, плачет милый мой.

«Единственное богатство, оставшееся у нас, — цветы и песни», — вот о чем пел народ в песне «Мал».

Наша характеристика башкирских узун-кюй была бы неполной, если бы мы прошли мимо целой группы лирически просветленных песен. Центральное место в их поэтических образах почти всегда занимает созерцание красоты человека (в частности, любование его качествами джигита — ловкостью, силой, храбростью, осанкой), а также красот уральского пейзажа. На лирике этих песен лежит печать поэтической мечтательности, и она оказывается связанной с житейско-философскими размышлениями.

В известной узун-кюй «Хандугас» («Соловей») мы находим живое и тонкое ощущение красок, звуков и ароматов. В ней проходят красочные картины природы, мысли о любимом человеке и жизни. Вся песня в целом объединена повторением (в третьей строке) вопроса «Где поет соловей?», на который всякий раз следуют различные ответы, подчас с тонкими поэтическими образами:

В красной долине — желтые листья осины.

Не осина это, а цветы.

Где поет соловей?

Он поет среди цветов.

Если даже ты не будешь моей никогда,

Напиши мне письмо, когда соскучишься.

Где поет соловей?

В долине красивой реки.

Как серый ястреб, расправив грудь,

Проходит девушка за водой к колодцу.

Где поет соловей?

В объятиях согнутой черемухи!

Когда у героя случается беда,

То иной раз он, как лев, опускает голову.

Где же поет соловей?

Где цветы, там он и поет!

Этот прием усиления образа путем вопроса и последующего на него ответа очень распространен в башкирской народной песне. Мы встречаемся

²⁰ С. Г. Рыбаков, Указ. соч., стр. 167.

²¹ Слово «мал» (буквально — скот), часто употребляется в смысле состоятельности, довольства, богатства. Именно в этом последнем качестве оно употреблено в приведенной песне.

с ним также и в песне «Река Белая»:

Где течет река Белая?
Ай, среди лугов!²²

Часто встречается в лирических узун-кюй также прямая и простая ассоциация, как это имеет место в песне «Соловей и ласточка»:

Соловей бывает желтый,
Ласточка бывает с черной шейкой;
Ты — соловей, я — ласточка:
Попоем, когда станем парой²³.

Не только прирожденные поэты, но и тонкие художники, башкиры часто воспевают в песне красоту пейзажа, особенно ярко данного в песне «Круглое озеро»:

Сверкает озеро, как светлый круг,
Оно прекрасно ночью, при луне!
Резвятся птицы в камышах вокруг,
И видят в нем себя, в серебряной волне.

В песне «Камелек», как и вообще в башкирской лирической песне, пейзаж часто оживлен человеком:

Берега реки Камелек все в камышах,
В камышах слышится чей-то голос,
Э-гей! — это голос моего друга!

К этой же группе лирически просветленных песен должна быть отнесена и «Агакайым» («Братишка»), в которой выражено в высшей степени интересное и, возможно, единственное в башкирской узун-кюй отношение к песне, как к искусству активного душевного подъема:

Нам нашу песню петь,
Не молитву слагать,
Песня мало-помалу
Поднимает наш дух, братишка мой,
Сердце мало-помалу, сердце бодрит (да) мое!

В некоторых узун-кюй встречаются четверостишия, целиком посвященные мудрым изречениям-пословицам:

Сосна растет не для украшения.
Пчелы летают из-за меда.
Жадный умрет из-за богатства.
Мужчина-джигит умрет из-за славы²⁴.

С четверостишием подобного же типа мы встречаемся в уже упоминавшейся нами узун-кюй «Пройденное долголетие»:

Золотой ли этот мир,
Серебряный ли этот мир,
Для героя, знающего цену жизни,
Не цветущая ли роша этот мир?

Узун-кюй о Салавате лирически преломляет образ сподвижника Пугачева и вождя восставшего башкирского народа конца XVIII в. В ней образ Салавата как бы слит с воспоминанием о народном горе, связанном с поражением восстания и трагической судьбой самого Салавата.

²² Башкирские народные песни, Уфа, 1954, стр. 88.

²³ Там же, стр. 168.

²⁴ Это четверостишие встречается в различных узун-кюй. Мы слышали его варианты в песнях «Аслаев» и «Тяфтеляу».

Песня начинается с обращения к Салавату:

Салават, сколько лет тебе?
Шапка старшины на голове!
Бригадиром был ты, Салават,
В двадцатидвухлетней поре.

В песне о Кахым-тура — народном герое совершенно другой исторической эпохи, связанном с совершенно другими историческими событиями²⁵, проведен тот же принцип лирической характеристики:

Кахым(а)-тура — в седле, под ним — скакун,
На лбу его коня звезда — урай²⁶.
Кахым(а)-тура с народом говорит
И держит он в руке свой курай.

В настоящее время в башкирской народной песне завершается (но далеко еще полностью не завершился) процесс закрепления текстов за определенными напевами.

Приступая к характеристике музыкальной стороны узун-кюй, прежде всего отметим чрезвычайно широкий диапазон большинства напевов: произведенный нами обмер напевов 80 выборочно взятых узун-кюй приводит к выводу, что примерно только у 20% напевов узун-кюй диапазон средний (в пределах октавы, ноты, децимы), диапазон же остальных более широкий (от дуодецимы до двух октав и выше). Большинство напевов узун-кюй начинается в высоком, напряженном регистре (часто даже с самого высокого звука данного напева) и затем, после ясно ощущаемого стремления удержаться в этом регистре, спускается вниз. Другая часть, хотя и начинается в среднем регистре, но затем все же подымается в верхний и стремится в нем закрепиться, а затем спускается в низкий. Что же касается напевов, начинающихся в низком регистре (но затем всегда, путем скачка или постепенно, переходящих в верхний и, наконец, спускающихся вниз), то количество их невелико. Напевы, совершенно лишённые верхнего, напряженно звучащего регистра, иначе — ограничивающиеся регистрами средним и низким, встречаются крайне редко. В подавляющем большинстве случаев (примерно в 75% напевов) последний звук одновременно является самым низким. У остальных 25% напевов последний звук является вторым, третьим и иногда четвертым снизу, считая от наиболее низкого. Как правило, он берется непосредственно после самого низкого или после одного-двух рядом лежащих низких звуков.

Переход мелодий из верхнего регистра в нижний происходит большей частью путем более или менее резкого падения; однако число напевов, в которых эта резкость сглажена некоторой задержкой в среднем регистре опускающейся вниз мелодии, также велико.

Таким образом, в напевах узун-кюй обычно налицо две контрастные зоны — верхняя и нижняя (как правило, четко сопоставляемые). Если же звуковысотных зон три — верхняя, средняя и нижняя, то крайние зоны (верхняя и нижняя) либо открывают и завершают напев, охватывая среднюю, либо обе следуют после открывающей напев средней звуковысотной зоны (в последовательности: средняя, верхняя, нижняя).

С контрастными звуковысотными зонами связано наличие в значительной группе напевов крупных интервальных шагов мелодии. По нашим наблюдениям, число узун-кюй, в напевах которых встречаются лишь небольшие интервалы, иначе — в которых полностью отсутствуют не только большие, но и средние интервалы (больше терции), невелико.

²⁵ Кахым-тура — начальник одного из башкирских воинских соединений, участвовавших в борьбе с Наполеоном в Отечественной войне 1812 г.

²⁶ Урай — звезда; в данном случае — место на лбу коня, где шерсть, завихряясь, образует центр. Часто у лошадей в этом месте бывает пятно другой окраски. Такая лошадь пользуется у башкир особой любовью и называется «кашка».

Как правило, в напевах обязательно встречаются один, иногда несколько не только из числа средних, но и из числа больших интервалов, в том числе — сексты, септимы, октавы и даже пошы и децимы²⁷.

В связи с общей направленностью напевов узун-кюй сверху вниз, та же направленность характерна для большей части интервалов. Однако естественно, что число широких интервалов с обратной направленностью (снизу вверх) также значительно, причем выразительная роль этих последних интервалов своеобразна. Мы уже указывали на то, что при общей направленности напевов узун-кюй сверху вниз во многих из них заметна тенденция задержаться, закрепиться в высоком регистре. В связи с этим широкий шаг мелодии в верхний регистр из среднего, иначе скачок вверх, часто наблюдается либо в самом начале напева, либо в середине (как желание вернуть мелодию в высокий регистр, после среднего), либо, наконец, уже после спуска мелодии в нижний регистр (как стремление к своеобразной коде, после которой вновь происходит спад мелодии вниз). В этом последнем случае мы часто встречаемся со скачком мелодии вверх (на сексту, септиму, октаву и даже нону и дециму), следуемым после общей цензуры. Широкие интервалы придают мелодии характер суровой простоты и безискусственности.

Таким образом, в башкирских узун-кюй большей частью налицо стремление сразу же выразить в песне сильное, как бы долго сдерживаемое и, наконец, прорвавшееся, чувство. Почти всегда неизменно следующее затем падение напева из высокого регистра в низкий психологически связано с состоянием, полярно противоположным.

Характеризуя ладовую природу башкирских узун-кюй, прежде всего отметим то обстоятельство, что приблизительно половина напевов относится к диатоническим ладам, к ладам, расчленивающимся на трех-, четырех- и пятизвучные ячейки (большой частью объединенным различными способами сцепления), а также к семизвучиям, перерастающим в развитую диатонику. Для другой половины напевов характерны разнообразные бесполутоновые, пятиступенные (пентатонические) лады, многие из которых также перерастают в диатонические. Таким образом, в башкирской народной музыке налицо ладовое разнообразие с общей диатонической тенденцией развития всей музыкально-песенной культуры.

Архитектонику напевов узун-кюй характеризует всегда законченный мелодический период, либо симметричный и квадратный, либо симметричный и не квадратный, либо, наконец, асимметричный. Это структурное разнообразие вполне соответствует непосредственной, свободной лирической импровизационности одних узун-кюй и состоянию мудрого, уравновешенного спокойствия других.

Уже указывалось на наличие узун-кюй с припевами. Добавим, что припевы бывают как медленные (например, «Абдрахман»), так и быстрые («Кагарман-кантон») и что есть такие, в напевах которых после быстрой второй части идет небольшое репризное возвращение к материалу первой, медленной («Ерен-кашка»). Появление припевов указывает на то, что узун-кюй — жанр, исторически развивавшийся, претерпевавший на пути своего развития различные изменения.

Среди узун-кюй различаются напевы виртуозно-орнаментированного стиля, распетые на широком дыхании, и напевы мало или совсем не орнаментированного мелодического стиля.

Что же такое мелодический орнамент и какова его художественно-стилевая выразительная роль?

Отделить орнамент от напева в песнях виртуозного характера практически чрезвычайно трудно. Это можно сделать, только разрушив самый напев, как живое, художественно-музыкальное целое, ибо большей частью он сам орнаментален. Однако в целях установления в мелодическом

²⁷ Встречается последовательность двух кварт, а также кварты и затем квинты в одном направлении.

башкирском орнаменте некоторых закономерностей и изучения этих закономерностей вполне допустимо выделить отдельные орнаментальные попевки, отдельные фигуры орнаментального узора, его сгустки. На примере узун-кюй «Зюльхизя»²⁸ отчетливо видно, как распеваются отдельные слоги слов (чаще — последние, ударные) и вместе с ними длительно тянущиеся звуки и как весь напев в целом прославивается орнаментирующими попевками.

Типы орнаментирующих попевок вырабатывались в течение многих веков и носят достаточно устойчивый характер. Однако они все же свободно варьируются и даже одним и тем же певцом в пределах одной песни. Поучительно в этом отношении сравнение непосредственно идущих друг за другом двух двустихий песни «Ашкадар»²⁹, напетых одним и тем же певцом.

Узоры мелодического орнамента имеют разное назначение. Чаще всего они:

- 1) опевают, окружают протяжные, устойчивые звуки напева;
- 2) гаммообразными взлетами и спусками соединяют следующие друг за другом, но далеко отстоящие один от другого звуки напева;
- 3) возникая между двумя соседними звуками при движении от одного к другому, броском вниз или вверх и затем уже движением к намеченному звуку увеличивают протяженность мелодической «линии» и быстротой своего движения вносят известное разнообразие в неизменно медленное движение напева, а главное — придают «скрытый» характер прямолинейности мелодического движения по пятиступенному звукоряду. Таково происхождение, в частности, некоторых видов мелодических трезвучий в башкирских напевах: если мелодия должна спуститься на кварту вниз, то зачастую она вначале двигается на секунду вверх и оттуда по терциям (образуя, таким образом, трезвучие) спускается к намеченному звуку.

Среди орнаментирующих попевок много соединяющих противоположные движения: например, вниз и затем вверх или наоборот. В орнаментальных попевках наиболее часты интервалы секунды и терции, появляющиеся от простого движения по бесполутоновому звукоряду; встречаются также и скачки на кварты, которые обычно (но не всегда) уравниваются затем движением на терцию или секунду в обратном направлении. Интересно отметить, что в орнаментальных попевках часто происходит расширение бесполутонового ладового строя полутонами, что демонстрируют приведенные выше примеры узун-кюй «Зюльхизя» и «Ашкадар». Эти полутоны порой мало ощутимы на слух — они слегка, как бы мимоходом, «задеваются», однако это явление принципиально важно. Случаи, когда появляющийся полутон несет функцию вводного тона и идет вверх — единичны: большей частью у него обратная направленность.

Происхождение мелодической орнаментики в башкирской народной музыке еще недостаточно выяснено. Ни в коей мере не ставя своей задачей исчерпать или разрешить в настоящей статье проблему в целом, ограничимся постановкой вопросов, разработка которых, как нам кажется, может быть научно-плодотворной.

Видимо, есть известная связь между отсутствием у башкир в прошлом в течение веков хоров, оркестров и вообще ансамблей, между ритмически свободным стилем значительной части башкирских узун-кюй и их орнаментальностью, возникшей в данном случае в качестве естественной составной части сольно-виртуозного стиля. В свою очередь орнаментальность и импровизационность стали значительным препятствием на пути

²⁸ «Зюльхизя» — узун-кюй с широким диапазоном напева, виртуозно-орнаментированного стиля, но без широких интервалов. Запись, нотация и перевод автора настоящей работы (см. соответствующий пример в конце статьи).

²⁹ Запись, нотация и перевод автора настоящей работы (см. пример в конце статьи).

многоголосного или хотя бы группового, унисонного исполнения этих узункой.

В развитии стиля башкирской музыки большую роль сыграли народные певцы и кураисты, о которых так часто упоминается как в самих народных песнях, так и в историях песен. Можно утверждать наверняка, что среди народных певцов рано возникло стремление к некоторой профессионализации. Древняя племенная и межплеменная организация башкир, так называемая «джина» еще на очень ранних исторических стадиях должна была поддерживать выдающихся народных певцов и кураистов. Во время племенных и межплеменных народных собраний устраивалась «байга» с обязательным выступлением акробатов, силачей, борцов, танцоров, певцов и кураистов. Как правило, между ними происходили традиционные соревнования, к которым заблаговременно готовились. Естественно, что джина должна была поддерживать народных музыкантов в их стремлении заранее подготовиться к соревнованию. В среде профессионализирующихся народных музыкантов, постоянно готовившихся к участию в соревнованиях, естественно, должно было зародиться стремление к развитию и укреплению виртуозности. Позднее, в период кантонного устройства башкир, развитие и укрепление этой виртуозности должно было продолжаться, причем байско-феодалная верхушка и начальники кантонов не могли не заботиться о поддержании на достаточно высоком уровне искусства отдельных выдающихся народных певцов и кураистов.

Получив в виртуозности профессионализирующихся народных певцов и кураистов стимул развития, мелодический орнамент стал постепенно входить в народный стиль исполнения, вначале — при исполнении только некоторых узункой, прежде всего тех, которые были уже распеты выдающимися народными мастерами. Одновременно с распространением в народе орнаментированных узункой продолжали жить и развиваться узункой не виртуозного стиля исполнения, мало или совсем не орнаментированные («Салават», «Хабай-кашка», «Караван-харай», «Калды» и др.). Впрочем, если в народной музыкальной практике, например, те же песни о Салавате всегда исполняются без орнаментации, то некоторые узункой исполняются все же двояко: без орнаментации (или с небольшой орнаментацией) и с богатой орнаментацией. В данном случае многое определяет исполнитель, т. е. певец или кураист, его склонность к определенному стилю исполнения. С этой стороны представляет интерес сравнение двух зачинов узункой «Кахым-тура», записанных у разных исполнителей³⁰.

Среди орнаментированных узункой выделяется группа песен, посвященных теме народного горя («Буранбай», «Сибай», «Армия», «Тяфтелям», «Колый» и др.). Содержание этих песен находит свое выражение как в длительных, берущихся на большом дыхании напряженных звуках, исторгаемых из груди исполнителя подобно крику, стону, плачу, так и в контрастном сопоставлении звуков высокого и низкого регистров, о чем мы уже упоминали. В этом плане особый интерес представляет узункой «Буранбай», диапазон которой достигает огромной для народной песни ширины в две октавы с лишним³¹.

Возвращаясь к вопросу об известной связи, существующей между мелодическим орнаментом большой группы узункой и их ладовой сущностью, укажем на то, что многовековая застойность экономики, общественных отношений и быта башкир обусловили в прошлом застойность также и идеологической сферы, в том числе и искусства, в котором постепенно начала сильно проявлять себя, а затем и культивироваться лирическая созерцательность. Образы созерцательной лирики, естественно, привлекли к себе адекватный мелос, и прежде всего такой, в котором

³⁰ См. пример в конце статьи.

³¹ См. пример в конце статьи

отсутствуют острые динамические средства. Именно в ладах бесполутонового строя, которые лежат в основе многих башкирских народных песен, отсутствует играющий столь важную роль в европейских мажорных и минорных ладах интервал увеличенной кварты (или уменьшенной квинты), создающий тяготение, в частности, к основным звукам тонического трезвучия. Звуки бесполутоновых ладов разделяются на устойчивые и неустойчивые в гораздо менее резкой форме, нежели это имеет место в мажорных и минорных ладах европейской музыки. В бесполутоновых ладах нет контрастного сопоставления вводного и основного тона. Переход от устоя к неустою и обратно совершается в них с меньшим напряжением, чем в тоно-полутоновых. Мажор и минор гораздо более динамичны, нежели лады бесполутонового строя, отдельные звуки которых не сопряжены между собой в такой мере, как это имеет место, скажем, в мажоре и миноре. Именно поэтому выразительные возможности мелоса, развивающегося на бесполутоновой основе, несколько ограничены по сравнению с диатоническими ладами, с мажорными и минорными ладами русской музыки (и возможностями их дальнейшего развития). Между таким суженным по сравнению с европейскими ладами диапазоном выразительности, с одной стороны, и высокой развитостью орнаментики в мелодике известной части узун-кюй, базирующихся на бесполутоновой основе,— с другой, также есть известная внутренняя связь. В данном случае функция орнамента заключается в том, чтобы изукрасить мелким, быстро и в разнообразных направлениях развертывающимся узором медленное движение мелодии по долго тянущимся звукам лада, лишенного динамической остроты; этим достигается некоторое внешнее оживление и разнообразие мелодического движения. Образы поэзии созерцательной лирики и ограниченный в своих выразительных возможностях мелос, базирующийся на ладах, лишенных острой динамики, хорошо сливаются друг с другом, а также с мелодическим орнаментом, одновременно и украшающим напев и лирически нивелирующим его образность.

Сильные в прошлом «охранительные» тенденции в отношении всего стиля башкирской музыки (в частности, и мелодического орнамента), а также в отношении ограниченных в своих возможностях ладов, оберегание их от соединения с европейскими ладами, «предохранение» бесполутоновых ладов от развития и обогащения — все это несомненно шло от байско-феодальной верхушки, служителей мусульманской религии, пантюркистов и панисламистов. Эти тенденции были связаны с реакционным стремлением утвердить в народе господство пассивно-созерцательного мировоззрения. Однообразие содержания, культивировавшееся байско-феодальной башкирской верхушкой, а затем начальниками кантонов, застой в развитии форм общественной жизни, стремление превратить пассивно-созерцательную философию в господствующую, определяющую общественно-политическое мировоззрение народа,— вот что усиливало, в частности, тенденцию гипертрофированного развития орнаментальности, стремление вытеснить образно-смысловые функции мелоса и направить развитие мелодического орнамента по определенным канонам, мертвившим живое исполнение узун-кюй. В то же время ислам — одна из наиболее реакционных религий — налагал запрет на групповое пение и групповой ганец, ставил препятствия на пути развития многоголосья и этим содействовал культивированию одноголосья и сольно-виртуозного исполнительского стиля.

Одновременно со всем этим следует помнить также и о том, что до недавнего прошлого наиболее распространенным народным инструментом в Башкирии был только лишь курай — сольный мелодический инструмент с ограниченным звукорядом. Со своей стороны, это также способствовало застойности одноголосной мелодической культуры и в конечном счете также и мелодической орнаментики. В орнаментике вокальных узун-кюй нетрудно заметить много общего с попевками, типичными для виртуозной

манеры игры на курае. Стиль инструментальной виртуозности оказывал влияние на вокальную и закреплялся в манере пения, несмотря на то, что в общем и целом зависимость имеется обратная. Сравнение одной и той же узун-кюй в исполнении кураиста и певца наглядно указывает на характерное в ряде случаев «инструментальное качество» виртуозно-орнаментированного стиля³².

Наконец, орнаментика, как общехудожественный стиль искусства, на некоторых, исторически ранних стадиях всегда связана с высокой народной художественной культурой, всегда сопутствует высокой культуре народных художественных промыслов и ремесел — ковроткачества, вышивки, рисунка по коже, узоров по металлу. Следует помнить, что до таттаро-монгольского нашествия ремесло в Башкирии было относительно высоко развито. То же наблюдалось у соседей башкир, например, у камских булгар, в государство которых башкиры одно время входили, и в Средней Азии, с которой Башкирия вела оживленные торговые связи. Исторические и общекультурные предпосылки для развития башкирской орнаментики, как элемента стиля национального искусства, были налицо уже на сравнительно ранних стадиях общественного развития.

Таким образом, орнаментальный стиль известной части башкирской узун-кюй, так же как и бесполутоновая основа этих песен, имеют глубокие корни в истории быта и культуры самого народа.

Однако характерно, что благодаря целому ряду причин, и в том числе благотворному влиянию русской культуры, развитие в прошлом башкирской народной песни не пошло по линии гипертрофии орнамента, стиравшей и уничтожавшей выразительность напева, его характерный рисунок. Мелодическая орнаментика заняла подчиненное место в напевах башкирской узун-кюй. Это не только «видно» простым глазом (по нотным расшифровкам напевов), не только улавливается слухом, но и находит свое выражение во вкусах народа: в народном быту не ценится певец, у которого виртуозная сторона пения преобладает над всем остальным, не ценится пение, в котором мелодическая орнаментика гипертрофирована и вытеснила все другие средства мелодической выразительности.

Важно отметить, что и в настоящее время среди различных певцов и кураистов, владеющих виртуозным стилем исполнения, существуют два различных подхода к мелодическому орнаменту. У одних орнамент отличается большой свободой, разнообразием, богатством форм и приемов: пентатонные орнаментальные попевки не только различны у них по узору и ритмике, но различны и их художественно-выразительные функции. У других, наоборот, наблюдается сужение приемов и владение всего лишь несколькими мелизматическими фигурами, а иногда даже какой-либо одной. Правда, обычно исполнение этой одной фигуры отличается большой отточенностью и филигранностью. Однако неизбежное при таком отборе злоупотребление одной или несколькими орнаментальными попевками всегда создает впечатление однообразия и бедности орнамента, наличия в нем каких-то мертвящих канонов. Видимо, эти различные подходы исполнителей к мелодическому орнаменту имели место также и в очень отдаленные времена.

С другой стороны, технический момент, играющий большую роль в виртуозном стиле пения и игры на курае, неизбежно вызывал увеличение значения канонов, упрощавших исполнение различных орнаментальных попевок. Овладение канонами в известной мере облегчало, но в то же время зачастую и мертвило исполнение виртуозно-сложных узун-кюй. Певец, соединяющий в своем искусстве содержательность, живую выразительность, вокальную технику и виртуозность (пусть самобытные) — явление редкое, как в народной, так и в профессиональной музыке, во все времена и у всех народов.

³² См. пример «Салимакай» в конце статьи.

Возвращаясь к вопросу об орнаментике, укажем, что тяготение башкирской песни к образам истории в какой-то мере также предохраняло ее от гипертрофии орнаментики, подчиняя мелодическим средствам, несущим большую смысловую и эмоциональную выразительность. В наше время большое значение приобретает интенсивное развитие выразительных средств башкирской народной музыки. В частности, характерные для нее лады не остаются неподвижными, они интенсивно развиваются, перерастая в музыкальные лады с более богатыми возможностями (лады, свойственные русской мелодической культуре). Параллельно с развитием ладовой основы башкирской музыки сложный процесс развития переживает и мелодический орнамент, все более превращаясь из ограниченного украшающего средства в музыкально-смысловое, насыщаясь образно-выразительными музыкально-смысловыми интонациями.

* * *

Башкирская народная музыка близка к татарской. Оба народа давно уже живут в непосредственном общении друг с другом, и естественно, что зачастую в живой народной музыкальной практике встает вопрос о национальной принадлежности той или иной узун-кюй. Прямолинейные решения в некоторых случаях оказываются тут неуместными. Хотя башкирская и татарская народные музыкальные культуры — это две различные самостоятельные культуры, каждая из которых имеет свои ярко выраженные национальные особенности и свой песенный репертуар, небольшая часть последнего, в частности, некоторое количество узун-кюй (в том числе такие, как «Тефтяляу», «Уил», «Ак-идель», «Кара-Урман») является продуктом творчества обоих народов. Они одинаково любимы и одинаково распространены как среди башкир, так и среди татар. Отнести ту или иную песню из этой группы узун-кюй к башкирской или татарской народной музыке было бы неверно, а главное — в этом нет ни малейшей необходимости. В районе, где проживают башкиры, скажем, узун-кюй «Тертеляу» звучит как типично башкирская песня, в татарском районе — как татарская. Встает вопрос: может ли быть распространено подобное положение на такую песню, как «Ак-идель» («Река Белая»), само название которой как будто указывает на ее башкирское происхождение? ³³ Следует помнить, что в Башкирии — и местами именно на реке Белой — издавна проживает несколько сот тысяч татар, которые тоже с любовью поют о прекрасной башкирской реке.

При самостоятельности обеих народных музыкальных культур некоторая часть песенного репертуара является у башкир и у татар общей, и нет нужды во что бы то ни стало номенклатурно закреплять обязательно каждую конкретную песню за определенным народом.

Отмеченное чертами яркого национального своеобразия искусство узун-кюй на протяжении веков развивалось как глубоко народное явление, представляющее музыкально-поэтическую культуру Башкирии. Оно развивалось на основе музыкального и поэтического языка человека, находящегося в живом общении с природой, на основе мелодической речи башкирской распевной крестьянской песни. В наше время искусство узун-кюй продолжает совершенствоваться. Все это дает нам право выделить узун-кюй в башкирской народной музыке в качестве народной музыкально-поэтической песенной классики, доскональное изучение которой является одной из главных задач деятелей литературы и искусства и всех творческих работников Башкирии.

³³ Белая протекает на территории Башкирии. Эта исконно башкирская река ни в одном месте не захватывает территорию Татарии.

ЗЮЛЬХИЗЯ

Широко, протяжно, спокойно ♩ = 52



Я (а) - ла - н - да - ги -
Со - сте - пи - ва - е - (he) - р(е) - дёт, со - сте - пи - н(е), кем, бо - ла - н ки - шит мо - ло - дой - лэ - лень, (у), (е) Зю - лхи о, Зюльхи (и) - (и) - зя ! У - й - ны - у за - гы - зя ! На - пря - мик - у про - й - на е - (he) - р(е) - зя н(е) (he) - дёт чрез ло - ши ну (е). он. кем, а - й гу - га про - мельк - вёт, как тип, (е) Зю - л(е) - хи зя (й) ! тень, о, Зю - л (э) - хи зя !

АШКАЗАР

Умеренно $\text{♩} = 72$

I-е дьу-
стияше

Ян - та - й(ы)(ие) я - ныш кит -
Мой ми - лый, лю-би - мый, у -

II-е дьу-
стияше

Ше - шке - лэ - р - (й) - га ки -
Ах, он за ку - ни - цей у -

I

- те(у) (й) э - й, һу - на -
- шёл, э - й, на о -

II

- те - (й)п ва - фа - т(ы) бу - (у) -
- шёл и там ми - лы

I

- рга (а - й) | Аш - ка -
- хо - ту а - й! В' Аш - ка -

II

- лды(ы) - (й). Ва - шкы
мой у - мер. И вот

I

- зар - а - й бу - йы - на й
- за - ра до - ли - ны да

II

- на - йы - м ка - л(ы) - ды ла (у)
те перь на - до мной

I
ша - шке - га (й) (а).
за ку - ни - цей.

II
йә - (а) шке - нә (й).
все сме - ют ся.

I
Эй, А - щ(е) - ка - зар -
Эй, в Аш - ка - за - ра

II
Эй, ба - ш(ы) - кы -
Эй, и вот те -

I
ка - й бу - йы - на(й)
до - ли - ны.

II
на - йым ка - лды ла(у)
перь на - до мной

I
шә - шке - га (й).
за ку - ни - цей.

II
йә - (а) - шке - нә (й).
се сме - ют ся.

КАХЫМ ТУРА

Широко, протяжно ♩ = 132

Запись и нотация

Л.Н. ЛЕБЕДИНСКОГО. 1937 г.

Ка - ны - м(ы)-ту - рэ мен - гэ -
 Ка - хы - м(а)-ту - ра - - храб -
 - (h)эн хор юр - га - ныц ...
 - рец , под ним - ска - кун ...

Запись и нотация

А.С. КЛЮЧАРЕВА. 1935 г.

и т.д.

БУРАНБАЙ

Широко, протяжно ♩ = 138

Та - бак та г(ы)на
 Ли - сты, ли - сты,
 (й) га -
 е -
 - бак а - й,
 - щё раз, а - й,
 ак ка -
 бе лый
 - гыз Бу -
 лист, Бу -
 - ра н(ы)бай
 - ра (хан) -
 - зын, яз - га - н да
 - бай, ах, пись - ма на - пи -
 (у) (э)(he)(he)(he) (he) (й) ха - тта - ры.
 - сал, о - хо - хо - хо - хо - ох, нам письма на - пи - сал.

САЛИМАКАЙ

Широко, протяжно ♩ = 60

Нотация Л. П. ЛЕБЕДИНСКОГО

1952 г.

