

**АКУСТИЧЕСКАЯ СРЕДА И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ФОРМИРОВАНИЕ  
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ЭТНОСА  
(на примере татарской музыкальной культуры)**

Свист соловья, стрекотание кузнечика, шум дождя, звон разбившейся чашки, бой часов, гул самолета, летящего в небе, звуки оркестра – хорошо различая звуки, мы, порой, не прислушиваемся к ним, воспринимая их как часть мира, независимо от того созданы они самой природой или человеком.

Все это многообразие выражено в одном слове – звук, которое скрывает за собой жизнь огромного пространства – от глубин океана и недр земли до бесконечности космоса.

Иногда кажется каким-то чудом, когда множество звуков то сливаясь, то следуя друг за другом «выстраивают» красивейшие мелодии (чаще всего не без помощи человека).

С точки зрения физики, звук – это воспринимаемое слухом физическое явление, вызываемое колебательными движениями частиц воздуха или другой среды.

А теперь максимально напрягите свое воображение: вы в поле в жаркий летний полдень или в центре города в морозный зимний день – и почувствуйте, как вас «окутывают» со всех сторон невидимые волны и как сильно «колеблется» воздух.

Жизнь природы и жизнь города – два полюса, два характера, два темпа жизни. Как окружающая среда влияет на восприятие звука, как формируется эстетика звука – попытаемся ответить на эти вопросы.

Звук – одно из природных явлений, которое мы не можем ни увидеть, ни почувствовать, оно рассчитано только на слуховое восприятие, являющееся главным проводником человека в мир музыки. Путь к современной музыке проходит через тысячелетия, привычные нашему слуху звуки, звучания, интонации, музыкальные и ритмические обороты, тембры, приемы движения музыкальной мысли складывались веками и передавались от поколения к поколению сначала из уст в уста, затем через ноты.

У каждого человека свое восприятие звука, у каждой культуры своя эстетика звука. Что же общего между культурой и звуком?

Этот вопрос начал интересовать музыковедов не так давно. Одна из работ, посвященных этой проблеме – «Музыкальные традиции Южной и Юго-Восточной Азии (к проблеме диалога традиционных культур в период древности и средневековья) А.С.Алпатовой. В ней автор объясняет явления названных культур с точки зрения их географического (климатического) расположения, влияния природной среды на восприятие звука и, как следствие этого, формирование определенного музыкального языка и специфической музыкальной терминологии.

В культурологии же давно существует точка зрения, что природная среда, в которой «вырастает» народ и совершает свою историю, определяет

его (народа) лицо. Культура выступает в данном случае как средство адаптации человека к природным условиям. Бесспорно, как пишет Г.Гачев, «тело земли: лес, горы, пустыня, тундра, вечная мерзлота или джунгли, климат умеренный или с катастрофическими изломами, животный мир, растительность – определяет и последующий род труда и образ мира» этноса. (Гачев, с.47).

Следовательно, любой этнос выбирает из природы звуки, накапливая свои звуковые впечатления. По наблюдениям биологов, «каждый однородный в географическом плане уголок планеты имеет свои акустические приметы и по ним вполне узнаваем. Отсюда можно предположить, что устойчивые звуковые образы, предлагаемые средой, например, характерные природно-тембровые краски, и являются тем питательным слоем, который мог когда-то преобразоваться, расслаиваясь, в специфические фонемы речи или, более того, в необычные и, в сущностном, сходные с речевыми музыкальные «привычки» (Имамудинова, с.18).

Таким образом, для понимания особенностей развития культуры, в том числе и музыкальной (звукового и музыкального мышления), как на региональном, так и на историко-культурном уровнях, необходимо учитывать все составляющие сложного и неразделимого целого, каким является взаимоотношение культуры и экологии, человека и природы (Алпатова, с.32).

Общеизвестно, что татарская культура испытала на себе влияние не одной культуры, а значит, и впитала в себя звуковые образы других культур и этносов: тюркской (со времени зарождения болгар как этноса), исламской (арабо-персидской, со времени принятия ислама булгарами), русской (со времени присоединения Казанского Ханства к России). Влияние каждой из этих культур не замкнуто, не ограничено во времени. В определенную эпоху было заметно преобладание одной культуры над другой, но ни одна из последующих не вытеснила предыдущую, сохранявшую одновременно с новшествами глубоко в сознании вновь приобретенную материальную и духовную культуру.

Возвращаясь к географической теории подхода к звуку, звучанию следует сказать, что культура болгар формировалась и развивалась в умеренном климате с преобладанием равнинного рельефа. Когда-то болгары, как и множество тюркских племен, вели кочевой образ жизни, и большая ее часть проходила в степи. А эта среда «предлагала» свои звуковые образы и формировала особые звуковые впечатления. В отличие от акустического пространства (леса и гор), где «звук дробится, многократно отражаясь и отталкиваясь от естественных препятствий – гор, холмов, деревьев или, огибая их, в условиях равнины, степи или пустыни звук рассеивается, распространяется на значительные расстояния равномерно по окружности от своего источника» (Алпатова, с.51). Поэтому важным критерием подхода к звуковому пространству в тюркской и восточной культурах становится не «что», а «как» звучит, акцент переносится на звук, и сфера операций с ним почти ничем не ограничена. По мнению Алпатовой, «относительная бедность (в сравнении со звуковой на-

сыщенностью, например, лесной зоны) природных звучаний и материала для изготовления инструментов определяют область приоритетов в звучаниях и музыке человека и людей: на первый план выходит человеческий голос во всем богатстве и многообразии своих качеств и оттенков» (Алпатова, с.50-51).

Вследствие этого формируется некий темброво-звуковой «идеал» (термин И.И.Земцовского) этноса, который этноса, который ообразно через фонетику его языка, а также особенности устных музыкальных традиций (фольклорных, культовых) (Имамутдинова, с.18). Здесь уже на уровне отдельного тона вырабатывается "уникальный ряд физико-акустических и этико-эстетических норм звука", заставляющих "звучать" по-своему каждый этнос, каждую цивилизацию. (Волкова,с.69)

Вероятно, таким темброво-звуковым «идеалом» для тюркских народов стала *ангемитонная пентатоника*, наверное, наиболее ярко воплотившая в себе акустические представления тюрков о звучании окружающего мира.

Одним из доказательств "природного, естественного" происхождения пентатоники может служить тот факт, что в китайской музыке (которая также относится к территории распространения пентатоники) один из трех терминов, имеющих значение "звук" – *шэн*<sup>1</sup> - используется именно в значении звука, производимого человеком или порожденного природной средой, а также применяется для обозначения пентатонной шкалы (Волкова,с.70 ).

Одновременно западные музыковеды склонны рассматривать пентатонику как наиболее раннюю стадию музыкального мышления (Христов, Кодай), которая на сегодняшний день служит своеобразным "кодом", "стилевым знаком" и намеком на этнический признак (Хрущев,с.21).

Особое значение человеческого голоса породило в тюркской и восточной культурах такой институт профессионального народного исполнительства, равных которому не было в западной культуре. Татарские и башкирские *чичаны (сэсэнны)*, узбекские и туркменские *бахши*, киргизские *манасчи*, казахские *акыны*, монгольские *тульчи* – все они играли особую роль в культуре своего времени. Именно эти народные поэты, сказители, барды были главными «носителями» профессионализма, совмещая в себе одновременно поэта, музыканта-композитора и исполнителя. Умения импровизировать и остро словить составляли успех певца-поэта. Под аккомпанемент домбры или кубыза рождались их песни и дастаны.

О необыкновенной важности звуковых впечатлений говорит и тот факт, что многие музыкальные термины (по всей вероятности, тюркского происхождения) образовались от звукоподражания, так как именно звук-звучание в первую очередь было выделено человеческим сознанием не только в качестве явления, но и понятийно-терминологически. «Возникновение данного пласта может быть связано, по мнению Алпатовой, с самыми ранни-

---

<sup>1</sup> В древнем китайском словаре Шовэнь (I в. до н.э.) иероглиф шэн использовался для обозначения категории "пять звуков" – ушэн. (Волкова)

ми историческими периодами, временем становления первых государственных образований, а развитие его продолжается и в наши дни... В этот период способность к терминотворчеству проявляется (возможно, почти исключительно) на биогенетическом уровне. И в этой связи звукоподражание является одной из первичных форм термина, а точнее как бы «пра термина», «прототермина»... Звукоподражание – один из основных источников понятийного аппарата (едва ли не речевого аппарата вообще). Об этом свидетельствует тот факт, что в форме звукоподражания находит характерное выражение первичное отношение человека к звучащему миру: предмет называется так или иначе постольку, поскольку он обладает звучанием или характеризуется им» (Алпатова, с.156-157).

Вот некоторые из музыкальных терминов, возникшие, по нашему мнению, из звукоподражания:

**Гыжак** (от «чесаться, зудеть, саднить») – по мнению лингвиста Севортяна, название этого струнного инструмента имеет звукоподражательное происхождение, передающее характерный призыв при трении смычка о струну<sup>2</sup>;

**Домбра**, название которой, возможно, происходит, от древнего названия бубна (Макаров) – *донгер, домбырый* – в свою очередь имитирующего глухой удар (например, о дерево)<sup>3</sup>;

**Дудук, тутук** – название духового инструмента, чье название в переводе означает «губы»;

**Кынгырау, конра, чан** – возможно, эти названия колокольчика, колокола, гонга имеют также звукоподражательную природу, имитирующую удар по какому-либо металлическому предмету;

**Такмак** - одна из версий происхождения термина (в частности, его корня *так*) – возникло как звукоподражание в процессе труда. Это могло быть битье цепом по зерну, битье колотушками полотна и т.д. (Исхакова-Вамба, с.33).

**Чен** – в татарской культуре этот термин имеет два значения: первое – древнеперсидский струнный инструмент по типу угловой арфы, второе – *песня-плач* (в татарском и башкирском фольклоре, *песня-повествование* – у мордвы-каратаев и кряшен). В этом значении он возник, вероятно, самостоятельно, в подражание звукам плача, и от него образовались более распространенный в современном языке слова *ченляу* (тат.), *сенляу* (башк.) (*жалобно плакать, скулить*) – *причитание невесты*.

**Ык (ых, окча)** – смычок. Две версии происхождения термина: 1) от древнего звукоподражательного слова *ык* – *стон, вздох, икота, всхлипывание* (в татарском и башкирском языках - *ык-мык* – *запинаться*) и его производные: *iqsa* – *скрипеть (о двери и т.п.)*, *ikliq, ык-лыг* – скрипка от значения скрип (Севортян, 625); 2) от *ык, ок* – *лук, оружие*, представляющее собой согнутый в дугу стебель и натянутую между концами тетиву.

<sup>2</sup> Сравните в русском языке термин "скрипка"

<sup>3</sup> В монгольском языке название шаманского бубна *дунгер* (от монг. *гул, гудение*) возникло как производное от слова *дуу* – *звук*. (Каратыгина, с.123)

Подобные звукоподражательные термины существуют и в других культурах. В арабо-персидской музыкальной культуре (в частности, в иранской, таджикской и узбекской) название ударного инструмента *накара* (тат. литер. яз – *нэкэрэ, нэгэрэ*) происходит от арабского "*стучать, бить*"; имя ударного инструмента *тумбак*, широко распространенного в Иране в XVII-XVIII вв. возникло из сочетания слогов *бум* (*тум*) и *бак*, которые в музыкальной практике используются для запоминания усулей и обозначения места на мембране инструмента, откуда должен извлекаться звук (центр, ободок или промежуточная часто мембраны) (Малькеева, с.110-111).

В китайской музыкальной культуре, как отмечает музыковед Волкова, много терминов, подражающих звучанию природы. Так, иероглиф *цянциян* используется с различной семантикой – звон металла, колокольчика, камней, пение птиц (Феникса), второй его вид – *цун-цун* – журчание воды, звон металла, музыкальный звук. Название, заимствованной китайцами арфы *кункоу* происходит от сочетания *кун* – "*пустой, воздушное пространство*" и *хоу* – одно из значений "*прекрасный*", "*красивый*". (Вокова, с.77,86)

Переход болгар на оседлый образ жизни оказал, скорее всего, влияние и на их звуковые впечатления. Бескрайние равнины постепенно сменились лесом и рекой. А с лесом связано необычайное разнообразие звуков и звучаний и специфический тип звукоакустической среды, в которой звук может отражаться, отталкиваться, уклоняться, дробиться и т.д. Возможно, тогда же особое значение приобретает в болгаро-татарской культуре звучание курая, способного подражать пению певчих птиц, которых так много в наших лесах.

Большое количество синонимов самого слова *звук* (в тюркском – **тавыш, тауш, тавыс, ун**) привнесла в болгаро-татарскую арабо-персидская культура, пришедшая в Поволжье с исламом, **аваз, аһэн, лэхн, нагмэ, сада, таранэ, навэ.**

Уже в более позднее время (XVII-XIX в.в.) после долгого затишья в татарской культуре начинается возрождаться и одновременно формироваться новый звуковой «идеал» - **мон** (дословно – *печаль, тоска*, имеющий в музыке особое значение *мелодичности* и *певучести*). Этот «исполнительский феномен» (Сайдашева) не объясним. Его не раз пытались расшифровать музыковеды.

Языковед Ахметьянов пишет о том, что этот термин возник и развивался на основе татаро-башкирского деривата *монлы, монло* (алтайский. - *мунлу*, марийский – *мунло*) – *печальный, заунывный*. Он, сравнивая значение этого слова в татарском языке с ближайшими тюркскими языками, приходит к выводу, что в других языках *мон* используется только в значении "*печаль, тоска, нужда*", но не в значении "*мелодия, мелодичность*" (Ахметьянов, с.72)

В XX в. за производным словом *монсу* закрепилось значение "*минорный*", т.е. в сам термин *мон* изначально (и безусловно) вложен смысл печального, заунывного пения, и соответственно содержания музыкального произведения. И как отмечает Ахметьянов, "в современном татарском и башкир-

ском языках в семантике слова *мон* стал превалировать план выражения над планом содержания (поскольку *мон* – это не сама печаль, а ее выражение)... При этом развитие значения слова *мон* привело к проявлению уже чисто музыкальных значений "*мелодичный, насыщенный мелизмами*", а также "*умеющий петь мелизм*" – "*монлы кой*", "*монлы тавыш*" и др (Ахметьянов, с.73).

С.Габяши в ответах на вопросы анкеты журнала «Яналиф» о специфике татарской музыки объяснял его так: «В татарской и башкирской музыке, кроме основных звуков, составляющих мелодию, имеется множество украшающих ее мелких, дополнительных звуков (мелизмов). Их в татарско-башкирских мелодиях очень много, но представители других национальностей их не слышат или не замечают... С самого начала своего зарождения татарские мелодии обладают своей индивидуальной спецификой, определяемой понятием *мон* – звучанием, которое истинно и полно может передать лишь человек, выросший в среде этого народа» (Габяши, с.57).

Наиболее ярко *мон* находит свое проявление в жанре протяжной песни - **озын кой**, требующего от исполнителя большого профессионализма. Но исполнение его не возможно без *мон*'а. Эта категория определяет выражение содержания песен *озын кой*, а не само содержание. Смысл этого слова раскрывается в умении петь мелодично, с особым настроением, обогащая мелодику искусным орнаментом, мелизмами.

Умение петь таким образом всегда ценилось в народе. Если исполнение не возможно передать (определить, выразить) этой категорией, то оно считается плохим, не выразительным, не затрагивающим душу.

Итак, звук зарождается в природе, звук через человека, обряд, культ обретает свойства и качества слова и мысли, статики и движения, пространства и времени. Звук «очеловечивается» в голосе, «опредмечивается» в музыкальном инструменте, «обобществляется» в ансамбле (Алпатова). Он находится в постоянном движении, развиваясь и достигая необыкновенных вершин. Он участвует в обмене звуковым опытом, впечатлениями, звуковым мышлением. На донесенные в памяти через столетия музыкально-звуковые «привычки» накладываются другие, привнесенные из других культур или соответствующие данным природно-акустическим условиям, темброво-звуковые «идеалы». Формируется эстетика звука.

### Литература:

1. Алпатова А.С. «Музыкальные традиции Южной и Юго-Восточной Азии (к проблеме диалога традиционных культур в период древности и средневековья)». Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1996.
2. Ахметьянов Р.Г. "Семантическая структура и происхождение терминов вокальной музыки в татарском языке"/"Традиционная музыка народов Поволжья и Приуралья". Сб.статей.Казань,1989.С.71-78

3. Волкова С. "Некоторые аспекты отражения особенностей музыкального мышления китайцев в специальной терминологии"/"Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки". Сборник научных трудов. М,1990. С.64-92
4. Габяши Султан. Материалы и исследования. Казань, 2000.
5. Гачев Г.Д. "Национальные образы мира".М.,1988
6. Имамутдинова З.А. «Развитие культуры башкирского народа и его устные музыкальные традиции». Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1997.
7. Каратыгина М., Дорволжингийн Оюунцэцэг "О смысловой многозначности базовых монгольских музыкальных терминов"/"Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки". Сборник научных трудов. М,1990.С.112-136
8. Малькеева А.А. «Музыкальный инструментарий народов Среднего Востока в аспекте музыкально-исторических взаимосвязей». Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Ташкент, 1983.
9. Макаров Г.М. «Формирование древнетюркского инструментария и татарская музыкальная культура (по материалам музыкальной терминологии)»/ «Языки, духовная культура и история тюрков: традиции и современность». Труды международной конференции. Т.2. М., 1997.
- 10.Севортян Э.В. «Этимологический словарь тюркских языков. Общетюркские и межтюркские основы на буквы «В», «Г» и «Д». М., 1980
- 11.Хрущев М.Н. "Пентатоника – одна из универсалий музыкального мышления? (к постановке проблемы)"/"Пентатоника в контексте мировой музыкальной культуры".Сб.статей.Казань,1996.С.20-28