

Тувинский рок в контексте мировой популярной музыки *

Сайдана Хертек

Ключевые слова: вокально-инструментальный ансамбль (ВИА), бит-рок, рифф, рок-композиция, рок-музыка, саунд, сплав, стиль, хоомей.

После Второй мировой войны различные музыкальные направления, стили и жанры вторглись в жизнь людей всех поколений, национальностей, слоёв общества. Музыканты ощутили тесную связь со слушателями, для них стало важным выразить идеи и мировоззрение своего поколения, этнической или социальной среды, иногда — конкретных политических и религиозных движений. Они стремились к единению с аудиторией, часто провоцировали её на непосредственную реакцию и, ставя слушателя в условия живого диалога с музыкой, смогли реализовать способность своего искусства объединять людей, умело создавали у гигантской аудитории мощные эмоциональные порывы — как созидательные, так и разрушительные. Ведущее значение в этом процессе заняла рок-музыка в силу свойственного ей психологического и эмоционального воздействия¹.

Рок-музыка — яркое и динамичное явление, оставившее глубокий след в американско-европейской музыкальной традиции. Одни исследователи оценивают его позитивно, другие — негативно, третьи вообще выводят в сферу социологии и культурологии; но равнодушным не остается никто.

Сайдана Семёновна Хертек, начальник отдела в Министерстве культуры и информационной политики Республики Тыва, Кызыл, аспирант кафедры теории и практики культуры Российской академии государственной службы при Президенте РФ, участник региональной Школы молодого автора в Туве в 2006 году.

* Статья представляет собой переработанный вариант материала, 18 мая 2007 года размещённого под тем же названием на сайте Общественно-творческой организации «Устуу-Хурээ» (<http://ustuhure.ru>).

За четыре десятилетия своего существования рок-музыка значительно усложнилась, породив внутри себя самостоятельные направления, а также дав жизнь ряду смежных, синтетических, жанров и стилей, таких, как джаз-рок, рок-опера, симфо-рок, фьюжн, техно-рок и другие. Вместе с тем современный рок настолько многообразен, что границы между разновидностями рок-музыки можно проводить лишь условно, так как творчество многих групп несёт в себе черты смежных направлений.

В СССР бытование популярной музыки имело большую специфику из-за идеологического давления со стороны государства. Так, если на Западе стилистический переход от этапа «бит» к этапу «рок» был объективным следствием постепенно накапливавшихся изменений, обернувшихся в конце концов своего рода качественным скачком, в СССР этот переход принял форму снятия тотального идеологического запрета и частичного официального «разрешения» рок-музыки в 1980 году.

В мою задачу не входит рассказ о бит-роке в Советском Союзе. Здесь я хотела бы напомнить только об одном эпизоде в его истории, имеющем прямое отношение к основному содержанию статьи. Имеются в виду попытки соединения стиля рок-музыки с элементами национальных культур народов СССР.

В естественном стилевом росте западного рока отчетливо проявились его этнические корни: негритянский блюз, с одной стороны, англо-саксонское «кантри», с другой. Эта музыка могла быть только англоязычной. Попытки играть и петь рок на иных языках выглядели неубедительно, а звучали порой просто смешно. Ансамбли неанглоязычных стран очень быстро отказались от пения на своих языках и перешли на английский. Только после этого им стали доступны верхние места в хит-парадах. Советские музыканты не пошли по этому пути, и на то были две причины. Первая: они ощущали себя наследниками богатейшей культуры, от достижений которой не хотели отказываться, кроме того, в «героический» период протестного рока они хотели быть понятными своим соотечественникам. Вторая причина была более прозаической: пребывание за «железным занавесом» не позволяло даже помышлять о хит-парадах.

Однако эксперименты советских вокально-инструментальных ансамблей по «фольклоризации» рока оказались в конечном счёте неубедительными. Даже у такого признанного во всем мире коллектива, как «Песняры» (рук. В. Мулявин), по признанию самих белорусов — носителей того фольклора, который обрабатывал ансамбль,

обработки эти трудно назвать органичными. В них мало чего осталось от натуральной народной песни. Да и посетители концертов «Песняров» — и у нас в стране, и за рубежом — с удовольствием слушали их музыку именно как рок-музыку². Более успешным было использование для рок-композиций текстов национальных поэтов. Через прикосновение к полноценной национальной поэзии была сделана «прививка» рока к национальной культуре там, где фольклор не позволял обрабатывать себя «впрямую». И это было настоящей инновацией: ведь ни английские, ни американские рок-музыканты не обращались к поэзии Шекспира или, скажем, Эдгара По, свои тексты всегда сочиняли сами...

В настоящее время для рок-музыкантов в республиках России задача поиска общих черт стиля рок-музыки и элементов национальной культуры вновь актуализировалась. Здесь уже достигнуты очень интересные результаты, и едва ли не самые впечатляющие они у тувинских рок-музыкантов. Об этом свидетельствует факт мирового признания тувинских рок-музыкантов: их альбомы выпущены самыми престижными западными фирмами. Но по-настоящему высочайшие достижения тувинских музыкантов в сфере популярной музыки могут быть поняты лишь в национально-музыкальном контексте.

Тувинский контекст

Специфика жизни в Туве определяется географией — размещением республики в пространстве и её ландшафтом. Тува словно спрятана в самой сердцевине огромного азиатского континентального массива, словно заперта хребтами Саян, отгорожена от внешнего мира, с которым её связывает фактически только шоссе Абакан — Кызыл. И за исключением Кызыла (да и то не безусловным), в республике нет крупных городов с развитой культурной инфраструктурой. В ситуации относительной изоляции и слабой урбанизации у тувинцев всё ещё сохраняются собственные древние культурные традиции, что не могло не повлиять, притом существенным образом, на развитие в Туве рок-музыки.

Тувинцы — буддисты, но у них по-прежнему влиятельна одна из древнейших форм религии человечества — шаманизм, с его представлениями о различных духах, от которых всецело зависит жизнь человека. В шаманизме большое значение всегда придавалось природным акустическим эффектам, как проявлению сверхъестествен-

ных сил. В этой связи примечательно, что наиболее характерной формой традиционной музыки тувинцев был и остается *хоомей* — горловое пение, получившее сейчас мировое признание.

Вообще говоря, хоомей — феномен культуры сразу нескольких народов Центральной Азии, и своим бытованием на большом пространстве он лишний раз подтверждает давность и многосторонность этнокультурных связей между ними. Но наибольшего успеха в развитии и распространении этого искусства добился именно тувинский народ. Хоомей представляет собой своеобразное, самобытное музыкально-песенное творчество. В хоомее соединяются песенная мелодия и текст, но он не является разновидностью песни в привычном смысле слова. Как особый жанр народного музицирования, он в общей системе культурных ценностей тувинцев выступает довольно автономным и весьма специфическим явлением.

Слово «хоомей» произошло от омонима, переводимого как «настрой», «настройка инструмента», «настроение»³. Физиологический механизм хоомея подробно рассмотрен тувинскими музыковедами. Вот что пишет, например, З. К. Кыргыз⁴:

«При пении и речи голосовые связки сомкнуты, на пути выдыхаемого воздуха сформирована фоноционная преграда. Вестибулярные (“ложные”) складки обычно в фонации участия не принимают. Но при исполнении хоректээра⁵ ложные голосовые связки задействованы, и по мнению В. Т. Маслова и Б. П. Чернова, именно они и образуют свистковое отверстие, которое формирует высоту свисткового тона».

В. Ю. Сузукей утверждает, что «при технике звукоизвлечения ложные голосовые связки находятся в жестко зафиксированном состоянии в сильно зажатом горле (т. е. на уровне “призмы”). И обусловлено это общей задачей всего голосового аппарата, направленной на “расщепление” основного звука»⁶.

Бытуют три основных стиля горлового пения, различающиеся техникой звукоизвлечения: *сыгыт*, *хоомей*, *каргыраа*.

Сыгыт. При этом стиле высокие обертоны звучат резким свистящим тембром, напоминающим флейту пикколо. Опорно-остинатный звук⁷ из числа срединных ступеней малой октавы передвигается на протяжении одной песни от *ля* первой октавы до *ля* третьей. Гласные не артикулируются, и звуки в отличие от других стилей извлекаются при предельном напряжении дыхательных путей. Корень языка продвинут вперед, опорный тон в основном создаётся за счет

вибрации язычка и его приближения к мягкому нёбу. В стиле сыгыт язычок для певца — главный орган, управляющий воздушной струей. Двухголосие обычно реализуется в низком и высоком регистрах одновременно. Обертоновые призвуки превращаются в тремолирование на двух звуках, что отличает сыгыт от других стилей.

Хоомей. Этот стиль можно рассматривать как исходный или базовый. Опорно-остинатный звук более глубокий, чем в стиле сыгыт, и имеет более выраженную обертоновую основу. Звук при хоомее извлекается в положении губ, сомкнутых как при произношении согласного звука *в*. В героических сказаниях хоомей предстаёт как обычное, прочно вошедшее в жизнь музыкальное явление. Например, «богатырь певец исполняет хоомей, подобно тысяче человек, от его пения содрогаются земля и небо, рушатся вершины гор»⁸ — образ хотя и гиперболизированный, но сила звукоизвлечения передана сказителем весьма выразительно.

Каргыраа. Данный стиль сами народные исполнители выделяют, исходя из тембра и высоты. Более высокие, светлые, мягкие по звучанию, исполняемые в умеренном движении мелодии носят название *хову каргыраазы* (степное каргыраа), более низкие, густые — *кожагар каргыраазы* (горное, пещерное каргыраа). Основной формой стиля каргыраа является пение с четкой смысловой связью звуков, строящееся на орнаментированных мелодиях широкого дыхания. Опорно-остинатный звук извлекается в полукрытом положении рта. Обертоны и гласные чередуются в напеве параллельно. Каждому обертону соответствует одна из гласных: *а, э, о, у*. Отдельные субстили выделяются также по признаку тембровых и регистровых отличий⁹.

Все стили хоомея, но особенно каргыраа, необычайно созвучны эмоциональному строю рок-музыки, её стилистике и даже манере пения западных рокеров. Нельзя не сказать также о совпадении другого рода: и при исполнении рок-композиции, и в момент пения каргыраа происходит энергетическое взаимодействие исполнителей и слушателей, становящихся **участниками ритуала**. Рок-музыке особенно близко сохранившееся в фольклорной традиции понимание музыки не как развлечения, а как таинства. Древнейший слой музыкальной культуры — это обрядовая, ритуальная музыка. Её целью было создание особого эмоционального состояния (экстаза, транса) для общения с добрыми духами высшего мира и тёмными силами мира низшего. Рок-музыка конца XX века в поисках утраченной энергетики вынуждена была обратиться к истокам синкретического

музыкального искусства. Оказалось, что фольклор виртуозно владеет тончайшими средствами воздействия на человека, даже теми, которые не всегда успешно пытался найти психоделический рок. Благодаря этому элементы тувинской народной музыки и само синкретическое мышление тувинцев-музыкантов, унаследованное ими от предков, влились естественным образом в уже сложившийся стиль рок-музыки.

Краткая история тувинского рока

Тувинский рок возник в 70-е — 80-е годы XX века как своеобразная местная реакция на общий для всего СССР социально-политический «застой» и по-своему заполнял вакуум духовной жизни. Исходя из хронологии появления различных рок-групп, а также музыкально-стилистических изменений в их творчестве, историю тувинского рока можно условно разделить на четыре этапа: 1) предэтап (конец 1970 — начало 1980-х годов); 2) начальная пора существования собственно рок-музыки (с середины до конца 1980-х годов); 3) этап активной фольклоризации рок-музыки (с конца 1980-х — до середины 1990-х годов); 4) с середины 1990-х — период формирования «индивидуального лица» тувинского рока.

Относительно первых шагов рок-музыки в Туве можно сказать, что тогда у музыкантов не было собственного репертуара: они в основном «снимали» композиции из репертуара зарубежных и советских рок-групп. Ещё не были достигнуты ни то звучание, ни тот сплав тувинского национального фольклора, а именно горлового пения, со стилистикой рок-музыки, которые характерны для последующего развития тувинского рока. Но уже на данном этапе тувинские музыканты смело играли рок-музыку, чувствуя её соответствие духу времени. Это совпадало с общей тенденцией интереса молодежи к року.

В перестроечное время в тувинском роке проявляется интерес к менеджерской и продюсерской деятельности самих музыкантов. Начинается осознанная «раскрутка» хитов, организуются насыщенные гастрольные поездки. В связи с этим неудивителен необычайный рост количества новых групп, отсюда и расцвет *уличного* и *стадионного* рока. В те годы во всех селах при клубах существовали ВИА, по сути, — рок-группы. Также в это время происходит приобщение к авангардным формам музыки, до того неизвестным в Туве.

В сравнении с начальным этапом рок-движения, тувинский перестроечный рок отличался поиском оригинального звучания, интуитивно нащупывая будущий стилистический поворот к фольклорным истокам.

Рубеж 1980–1990-х годов отмечен появлением новой волны в тувинской культуре. Просыпается огромный интерес к традиционной музыке, к фольклору. По решению Министерства культуры республики создается фольклорный ансамбль «Тыва», художественным руководителем которого была исследователь тувинского музыкального фольклора Зоя Кыргыз, вскоре возглавившая созданный Международный научный центр «Хоомей». Эти обстоятельства определили направленность ансамбля, который должен был, по замыслу руководителя, служить делу сохранений народных традиций исполнительства. Первый состав включал в себя таких ныне именитых «фолкеров», как Кайгал-оол Ховалыг, Конгар-оол Ондар, Анатолий Куулар, Альберт Кувезин, Владимир Соян, Сергей Ондар и др. Участники ансамбля, вскоре собравшие собственные коллективы уже не «чисто» фольклорной направленности, и определили лицо современной тувинской рок-музыки.

В 1990-е годы создается фольклорная группа «Кунгуртуг» с солистом Альбертом Кувезиным. Под этим названием группа приняла участие в конкурсе «Голос Азии», прошедшем в Казахстане в 1990 году. Годом позже «Кунгуртуг» меняет название на «Хун-Хурту» («Солнцеворот»); её руководителем и солистом становится Кайгал-оол Ховалыг, Кувезин же начинает свой проект под названием «Ят-Ха». Причиной этого стали расхождения в творческих принципах и стилевых ориентирах двух музыкантов при некоторой внешней схожести направления. Если Кайгал-оол Ховалыг принципиально отвергал любое профессиональное вмешательство в сферу «чистого» фольклора, то Кувезина интересовала как раз возможность сочетания традиционных черт музыки тувинцев с приёмами, сложившимися в современной западной музыке. Я не считаю себя вправе осуждать или поддерживать чью-то позицию в этом споре. Проекты обоих музыкантов дали интересные результаты. В подтверждение сошлёмся на вышедший в Амстердаме интернациональный альбом «Вершки да корешки», в записи которого принимал участие Кайгал-оол. И тогда, и сейчас Кайгал-оол записывал и записывает только «чистый», неадаптированный и не интерпретированный фольклорный материал, собранный в полевых экспедициях.

«Ят-Ха»

Наиболее яркой тувинской группой, соединившей стиль рок-музыки с элементами национального тувинского фольклора, я считаю группу «Ят-ха». Именно она в конце 1990-х годов получила международное признание и выпустила ряд дисков за рубежом, прославивших на весь мир тувинскую музыку. *Ят-ха* — струнно-щипковый инструмент с ладовой, обычно пентатонной настройкой, возникший в Китае, но распространённый также в Корее и Монголии. Тувинцы также играют на этом инструменте, группа поначалу использовала его постоянно, и его название закрепилось за группой с 1992 года после выхода одноимённого альбома. Впрочем, есть и другая версия происхождения названия группы. Её создатель Альберт Кувезин даёт такое объяснение¹⁰:

«Название группы “yat-kha”... берёт корни из старого тувинского слова “yadyu kha”, которое означает “бедный младший брат”. Почему так? Долгое время наша история пересекалась с Большими Странами, такими как Монголия, Китай, Россия, затем СССР и затем вновь Россия. Тува всегда была младшим братом и зависела от своих старших братьев. Самоирония и юмор неизменно были частью стиля нашей группы, этим и объясняется наше название».

Альберт Кувезин закончил Кызылское музыкальное училище по классу гитары, работал в ансамблях «Аян» и «Саяны». Создатель, вдохновитель и движущая сила команды «Ят-ха», он не сразу пришёл к реализации проекта в том виде, который тот принял на сегодняшний день. На подступах к «Ят-ха» был совместный проект Кувезина и Ивана Соколовского. Большой опыт рок-музыканта Кувезин приобрёл, когда работал с цирковой группой «Чалыы-назын» в Свердловске, одновременно участвуя в различных мероприятиях местного рок-клуба. Там же в Свердловске он презентовал свой первый альбом «Ят-ха», получивший высокую оценку уральских музыкантов. То была попытка воссоздания колорита шаманского действия с применением средств современной электроники. Альберт Кувезин пел, исполнял каргыраа и играл на *хомусе* (варган) и ят-хе. Его специфический каргыраа отлично сочетался с жестким звучанием рок-стиля. Вместе с ним в этом проекте участвовал Евгений Ткачев — изображал шамана и играл на *дунгуре* (бубен). Общий колорит звучания с применением электроники создавал Соколовский, он же был

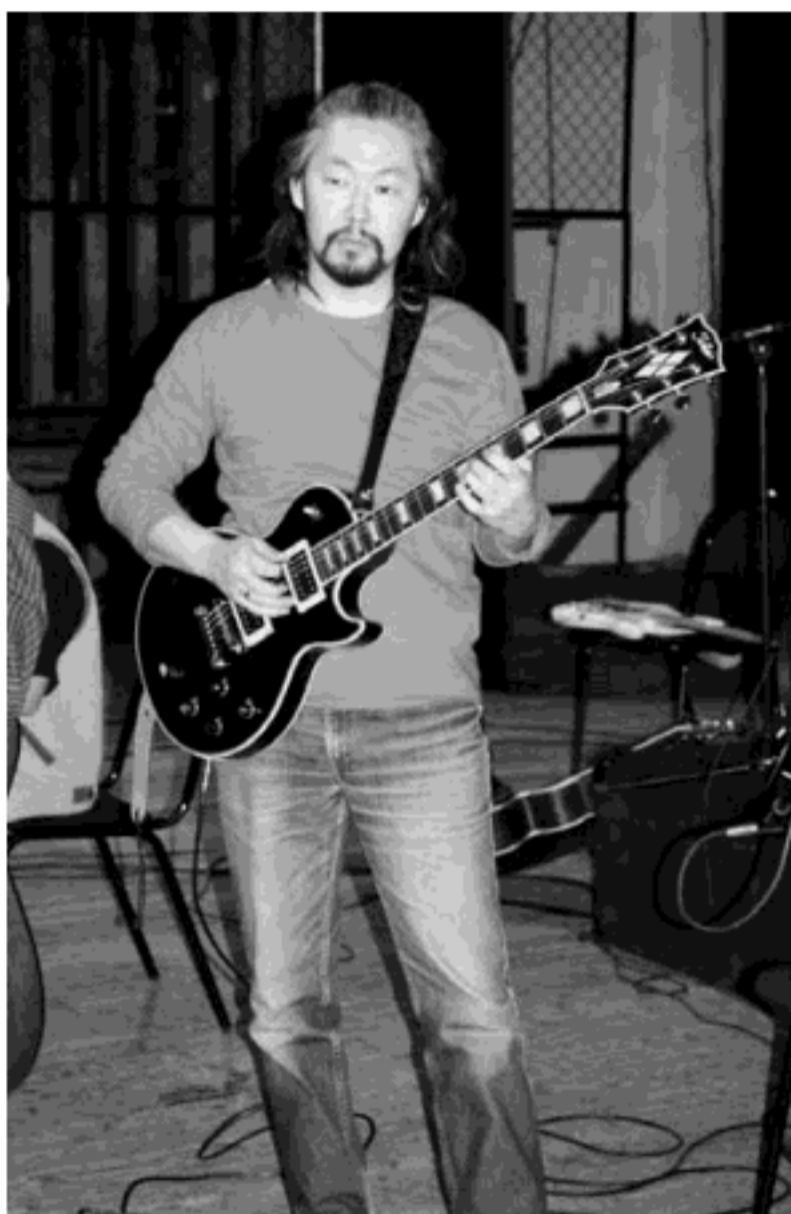


Рис. 1. Альберт Кувезин на концерте в Клубе живой музыки 17 марта 2007 года. Клуб, концерты в котором устраиваются ежемесячно, начиная с февраля 2007 года, создан по инициативе Игоря Дулуша. Фото Ольги Сморжевской.



Рис. 2. Альберт Кувезин перед концертом в Клубе живой музыки 18 апреля 2007 года. Фото Ольги Сморжевской.

продюсером первого альбома этой группы. Затем последовал ряд концептуально неповторимых альбомов «Антропофагия», «Енисейпанк», «Далай-Белдири» («Слияние океанов»), «Алдын Дашка» («Золотая Чаша»), «In Europe live», «Tuva.Rock», «Re-Covers».

Разговор о композициях Кувезина и его товарищей по группе «Ят-Ха» следует начать с анализа риффов, которые мы обнаруживаем в их композициях. *Рифф* — элемент, перенесённый в рок-музыку из джаза. В джазе риффом называют краткую интонацию, которая проходит в средних этажах партитуры и многократно повторяется, сопровождая изложение темы, или звучит контрапунктом к импровизации. Но если в джазе рифф был малоприметным элементом, в роке его роль неизмеримо возросла. По сути, рифф в рок-композиции стал её «лицом», и по способности сочинить яркий, броский, запоминающийся рифф оценивается одарённость рок-музыканта как автора музыки (в рок-ансамблях музыканты за редким исключением играют собственные композиции).

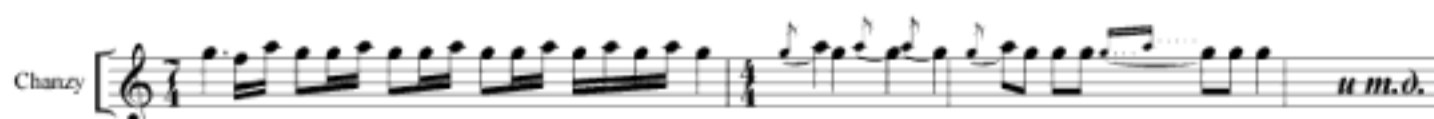
Риффы используются и в авторских композициях, и в обработках народных песен, сделанных в рок-манере. Для риффов рок-композиций, которые мы находим в альбомах английских и американских рок-музыкантов, характерны несколько стандартных черт: интонационная лаконичность, структурная краткость (один-два такта, иногда вообще всего пять-шесть звуков), пентатонная ладовая основа. Несомненна генетическая связь стилевых черт рока со стилем джаза. Так называемый «блюзовый лад» в основе пентатонный, а добавленная к нему третья, пятая и седьмая низкие ступени могут трактоваться как ладовые варианты. Традиция использовать пентатонные интонации в построении риффов сохранилась даже в 1990-е годы, когда рок-музыка достаточно далеко отошла в своем развитии от американских истоков, стала весьма изощрённой и гармонически, и ритмически. Риффы из лучших образцов западной и российской рок-музыки 1970-х и 1980-х годов демонстрирует нам их необычайную интонационную близость, несмотря на то, что сочинили их музыканты разных национальностей и в разные периоды истории рок-музыки («Deep Purple», «Black Sabbath», «Scorpions», «Крузиз», «Рок-Ателье» и др.). Причина названного факта, думается, заключается в аппликатурных особенностях гитарного исполнительства. На гитаре с классическим испанским строем — а рок-гитара всегда имеет только испанский строй — такие «ходы» очень удобны. Они как бы «лежат под пальцами». Возможно, именно в этом причина такой живучести пентатонных интонаций у рокеров.

У тувинских рок-музыкантов, воспринявших рок-музыку как сложившийся стиль, вновь произошло совпадение. Пентатоника, один из характерных для тувинской музыки ладов, зазвучала на рок-гитаре как в своей родной стихии. Можно посмотреть риффы Альберта Кувезина, сочинённые им для своих оригинальных композиций и для фактуры обработок тувинских песен. Возникающая при этом органика звучания оказывается столь естественной, что ни у кого из тех, кто знаком со стилем рок-музыки, кто приходит на рок-концерты группы «Ят-Ха» в России и за рубежом, не возникает сомнения в принадлежности этой музыки к рок-стилю. Однако при более детальном анализе с неизбежностью обнаруживается национальная тувинская природа интонаций этих риффов. Рассмотрим рифф композиции Кувезина «Coming Buddha Maitreya» (фрагмент 1):



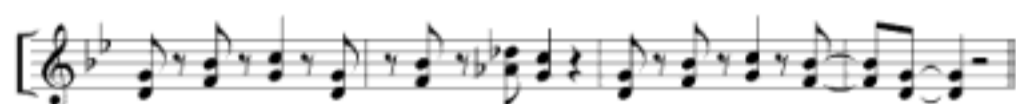
Фрагмент 1

Этот рифф вполне мог бы звучать в какой-нибудь композиции «Deep Purple» или «Black Sabbath». Он, как и многие риффы названных групп, строится на интонационном обыгрывании седьмой натуральной, первой и третьей ступеней минора. «Роковый колорит» подчеркивается добавлением кварты *ре-соль*. Рифф звучит в параллельном изложении гитары и бас-гитары. У бас-гитары есть интонационный вариант — вместо указанной кварты звучит звук *си*, что тоже вполне в традициях западной рок-музыки. Вместе с тем в риффе есть одна малоприметная деталь: при повторе в третьей доле происходит ритмическое дробление: восьмая разбивается на две шестнадцатых. Ритмическое дробление при сохранении «прямого» ритма — приём, типичный для традиционного инструментального тувинского музицирования. Чтобы убедиться в этом, можно посмотреть образцы инструментальных наигрышей тувинской традиционной музыки (фрагмент 2).



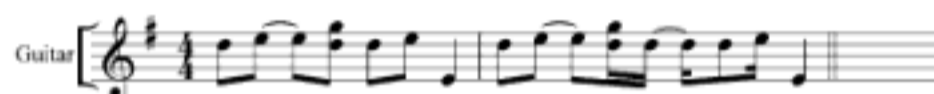
Фрагмент 2

Возвращаясь к риффам западных рок-музыкантов, обратим внимание на неперенное присутствие в них синкопированных интонаций, то пронизывающих рифф с самого начала, то возникающих как ритмический вариант при повторе. Как пример, можно привести известный рифф из композиции Р. Блэкмора «Smoke on the water» (фрагмент 3):



Фрагмент 3

Теперь представим, что рифф для композиции «Coming Buddha Maitreya» сочинял бы американский или английский музыкант. В этом случае он мог бы выглядеть так (фрагмент 4):



Фрагмент 4

В риффе же, сочиненном Кувезиным, нет ни одной синкопы, основная пульсационная доля в ритме композиции — восьмая. Именно эта, не приметная на первый взгляд деталь, — отсутствие синкопировки — выдает в сочинителе риффа этой композиции тувинского музыканта.

Интонационный состав гитарных импровизаций Кувезина в ещё большей степени ориентирован на приемы традиционного исполнительства. Приведенные ниже фрагменты гитарных импровизаций из композиций «Tuva.Rock» и «Coming Buddha Maitreya» даже на глаз очень похоже на наигрыши на *игиле* ¹¹ или другом тувинском инструменте (см. фрагменты 5 и 6):

Обращает внимание почти полное отсутствие «блюзовых тонов» (они возникают крайне редко, как проходящие звуки или как гитарные «подтяжки») и ритмическое варьирование, в котором почти нет синкопированного ритма. Вместе с тем, слушая эту музыку, мы чувствуем мощный «роковый драйв», ощущаем себя присутствующими на рок-концерте — и это вне всяких сомнений. В чём тут причина? Рамки статьи не позволяют глубоко и всесторонне осветить эту проблему, но и оставить её без внимания нельзя. Я попытаюсь не столько ответить на вопрос, сколько наметить путь, на котором можно найти ответ.

Вспомним: в своё время большинство бит-рок-музыкантов России и союзных республик отказались от идеи обрабатывать фольк-

Tuva.Rock

Guitar Solo Improvisation

A. Kuvezin

Фрагмент 5

Coming Buddha-Maitreya

Guitar Solo Improvisation

A. Kuvezin

Фрагмент 6

лор, поскольку он не допускал прямого вторжения стиля, ему чуждого. Причина такой «несовместимости» видится в том, что для обработки брали фольклор, далеко ушедший от своих синкретических истоков, от древнейших ритуалов «взаимодействия с духами». Фольклор белорусский, русский, узбекский, грузинский и т. д. давно существует либо вообще вне какого-либо ритуала, либо ритуальное начало в нём присутствует как остаточный, атавистический компонент. Рок-музыка как наследница американского джаза, созданного потомками африканцев, имеет сильно выраженное «энергетическое» начало, и оно оказалось близким и знакомым тувинцам, в религиозно-ритуальном быте которых по сей день живы шаманские ритуалы. На генетическую связь с ними рок-музыки обратили вни-

мание многие исследователи. Вот, например, что можно прочесть в книге Г. Д. Забродина и Б. А. Александрова¹²:

«... “Шаман взял бубен, провёл по нему рукой — и тотчас раздались едва слышные звуки звенящей под пальцами туго натянутой кожи. Под их аккомпанемент, постепенно усиливающийся, он запел, сначала медленно и вполголоса, гортанными звуками, затем всё быстрее, пока пение и гудение барабана не слились в сплошной гул, из которого вырывались отдельные слова, словно вопли... Руки с бубном были подняты над шапкой и находились в непрерывном движении; бубен вертелся, качался, плясал, издавая громкий гул”. Описываемая сцена взята нами из романа известного советского ученого В. А. Обручева “Земля Санникова”. В нем, напомним, рассказывается, как в начале нынешнего столетия группа русских исследователей сталкивается с людьми, живущими ещё в каменном веке. И сразу же становится свидетельницей камлания шамана. Действия его с точки зрения этнографа описаны весьма точно. Но как же они напоминают нынешний рок! Говорим об этом на полном серьёзе и без малейшего желания обидеть рокеров таким сравнением. Да и какая тут может быть обида, если один из кумиров рока Мик Джаггер утверждал: “Наши усилия направлены к тому, чтобы управлять мыслью и волей людей, большая часть групп занимается тем же”. А разве не ту же цель преследовал... шаман? И средства для её достижения похожи: четко ритмизованная музыка с ведущими ударными инструментами... Главное — эмоциональное воздействие, причем прямое, как бы хлещущее по слушателям... Прибавим сюда и “шаманистый” стиль сценического поведения: пританцовывание, подёргивание, манипуляции с микрофоном... Пожалуй, нынче все исследователи рока сходятся на том, что истоки его надо искать в религиозных песнопениях американских негров. Чернокожие рабы, плывя в трюмах кораблей на плантации Нового Света, везли с собой не только воспоминания о покинутой родине. С ними мигрировал целый пласт первобытнообщинной культуры, в том числе и ритуалы, связанные с верованиями. Вот там и надобно искать те истоки, из которых столетия спустя потекла по белу свету река рока».

Следует отдать должное авторам книги: будучи немусыковедом (один из них — психолог, другой — журналист), они сделали очень точные наблюдения. Хотя сама их книга достаточно тенденциозна, поскольку, как видно уже из названия, её основная цель состояла в том, чтобы скомпрометировать рок-музыку и рок-движение.

Вернёмся к тувинским рок-музыкантам и к их музыке. Ко всем уже обозначенным чертам близости тувинской рок-музыки к традиционному фольклору и, одновременно, к стилю музыки, исполняемой западными рок-музыкантами, следует добавить ещё одну —

использование горлового пения, в частности, певческого стиля каргыраа. Рок-вокал, как известно, дошёл в своём развитии до аномальных форм звукоизвлечения, до пения на крике — вспомним хотя бы легендарного вокалиста группы «Deer Purple» Яна Гиллана. Голос, трактуемый в роке как музыкальный инструмент, часто звучал в предельном «эмоциональном регистре». Выразительное само по себе пение каргыраа, при котором голос звучит октавой ниже обычного мужского диапазона, оказалось близким рок-стилю своей «аномальностью». Можно даже сказать, что народное тувинское пение в стиле каргыраа — готовое «рокерское» пение. На это обращают внимание все, кто на рок-фестивалях в России и за рубежом слышит выступления тувинских рок-музыкантов групп «Ят-Ха», «Gendos» и др.

Увлечение тембрами низкого регистра вместе с использованием повышенной громкости — одна из характернейших черт стиля рок-музыки. Громкое звучание в низком регистре вызывает инфраколебания окружающей среды — потолка, стен и т. д. Они могут оказывать сильное психическое воздействие на человека, в чём и кроется одна из причин сильного возбуждающего эффекта рок-музыки. Рок-музыканты эмпирическим путем обнаружили, какое сильное действие оказывает низкий регистр. Современные рокеры часто используют специальные электронные приспособления для усиления звучания низкого регистра, например, так называемый «делитель». Звук бас-гитары, звучащий в контроктаве, пропускается через это приспособление, и его частота делится пополам. Скажем, *ля* контроктавы имеет частоту 55 Гц, а «поделённый» сигнал будет иметь частоту 27,5 Гц, и этот звук добавляется к основному сигналу как октавный призывк вниз. Его реальное звучание оказывается в субконтроктаве и уже почти неразличимо по высоте, но проходя через усилитель и динамик, этот звук, который уже сам по себе близок по диапазону инфраколебаниям, вызывает сильные резонансные инфраколебания среды. Использованием такой приставки для бас-гитары очень увлекались музыканты «новой волны» и «хэви-метал». Каргыраа же — это пение, будто пропущенное через «делитель».

Стилистика тувинского рока

Свои рассуждения о современном тувинском роке я хочу проиллюстрировать тремя композициями группы «Ят-Ха» из альбома «Tuva.Rock», записанного в 2003 году в Москве. Дизайн для него

делали друзья группы в Великобритании, выпущен был он фирмой «Plane» в Германии. В альбоме 14 композиций: роковые обработки тувинских народных песен и оригинальные композиции Кувезина. Это последний альбом оригинальных композиций, и пожалуй, наиболее зрелый из всего сделанного «Ят-Ха». В «Tuva.Rock» нет ни одной композиции, исполненной на русском языке. В основном они звучат на английском и тувинском языках, в композиции «Voyager» один из куплетов спет на французском, а мантра в «Coming Buddha Maitreya» произносится на тибетском.

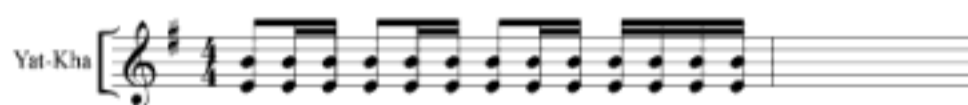
Первая из трёх композиций, названная так же, как и весь альбом, состоит из трёх куплетов и гитарной импровизации Кувезина между вторым и третьим куплетами. Завершает композицию небольшая кода — в ней несколько раз повторяется последняя музыкальная фраза. Вокальную партию в этой и других анализируемых композициях исполняет сам Кувезин в манере каргыраа. В форме композиции нет структурно выделенного припева, его функцию выполняет музыкальный эпизод, заканчивающий куплет. Другими словами, словесная фраза «Эй, кочевники! Давайте играть рок! Тувинский рок!», выделенная в поэтической структуре текста как припев, не оформлена в самостоятельную музыкальную структуру. Отчасти структурную функцию припева выполняет четырёхтактовое вступление, повторяющееся после каждого куплета. Такая форма очень распространена в рок-музыке. «Лицо» композиции — рифф, звучащий во вступлении. Это сложный рифф, составленный из двух простых, исполняемых гитарой и бас-гитарой. Вместе они составляют единое целое. На ритмически более разработанный рифф бас-гитары накладывается выдержанная кварта гитары. В ритмоинтонационном сочетании двух инструментов обнаруживается комплементарность. Движение восьмыми и шестнадцатыми у бас-гитары останавливается на четвертой доле, а гитара в этот момент, после выдержанной кварты, играет две восьмые на другой кварте. В целом музыкальную ткань фактуры образуют пять линий: две партии гитары — одна сольная, другая исполняющая рифф (они записаны наложением в студии), партия бас-гитары, партия игила и линия ударных инструментов, сплетающаяся из сочетания барабанов ударной установки и тамбурина (также записаны наложением). Партия сольной гитары — до собственно соло — выполняет простую ритмическую функцию. Несложная, но очень выразительная партия игила добавляет к рок-звучанию ритм-секции характерный тувинский колорит, с первых тактов погружающий нас в атмосферу именно тувинского рока.

Сами же интонации игила, с «завывающими» форшлагами и глиссандирующими перемещениями от звука к звуку, придают настроению музыки щемящий оттенок. Это точно найденная тембровая деталь хорошо иллюстрирует содержание композиции, выраженное в тексте, — ностальгический взгляд современного тувинца на историю своего народа, в которой он видит немало безрадостных эпизодов. Некогда великий народ пережил времена унижения и вряд ли может быть назван счастливым сегодня:

«Наши предки дошли до морей и стран,
Завоеывая сотни племён безликих,
Но наш путь сейчас — лишь Кызыл — Абакан
И нынешние “феодалы” вместо ханов великих...»

Развернутая гитарная импровизация, содержащая много приёмов народного инструментального музицирования, как бы продолжает пение солиста. Кстати, хочется обратить внимание ещё на одну деталь: у музыкантов «Ят-Ха» не разведены амплуа, как это принято в современных рок-ансамблях, Кувезин, как настоящий тувинский *хоомейжи*¹³, является одновременно солистом-вокалистом и солистом-инструменталистом.

Фактура композиции «Coming Buddha Maitreya» складывается из четырех линий: гитары, бас-гитары, ят-хи и ударных. В число последних, помимо ударной установки, включён колористический инструмент, напоминающий китайский гонг. Именно его ударом начинается композиция. За ним следует глиссандо на ят-хе, и лишь потом вступает ритм-секция ансамбля, исполняющая рифф. Интонационные особенности гитарного риффа композиции были описаны выше, здесь же отметим смену функций ят-хи. В момент звучания риффа у этого инструмента очень скромная функция ритмического аккомпанемента, чем подчеркивается смысловая важность риффа. Вместе с тем обращает на себя внимание ритмическая фигура, на которой ят-ха исполняет свою квинту (фрагмент 7):



Фрагмент 7

Эта фигура очень характерна для тувинских инструментальных наигрышей. При вступлении солиста-вокалиста рифф смолкает.

Гитара и бас-гитара исполняют ритмизованный аккомпанемент: у гитары в варьированном ритме повторяется одна кварта, меняющаяся со сменой гармонии, а у бас-гитары ровными остинатными восьмыми звучит один звук в течение одного или двух тактов. Ят-ха же в этот момент исполняет контрапункт — однотоковые мелодические фразы. Возникающее в целом звучание представляет собой органичный синтез чисто «азиатских» тембров и интонаций и характерных «роковых». Вновь хочется подчеркнуть, что такой колорит точно соответствует содержанию текста. Идея композиции возникла у Кувезина ещё в его «свердловский период», но именно в этом альбоме обрела свою завершённую форму. К кому ещё может взывать о помощи потерявший надежду азиат, как не к Будде Майтрейе? Об этом повествуется в тексте композиции, и каждый её куплет заканчивается мантрой «Ом мани падме хум», по её значению в буддизме сопоставимой с христианским «Отче наш».

Композиция состоит из трех куплетов и следующего за каждым из них припева, который выделен структурно, однако музыка в нём звучит практически та же, что и в куплете. После припева непременно повторяется четырехтактовый эпизод вступления — рифф, после второго куплета звучит импровизация гитары. Завершается композиция небольшой кодой. В целом по форме она очень похожа на композицию «Tuva.Rock», к структурным её особенностям следует отнести продление последнего припева: мантра повторяется уже не два, а четыре раза. Интересно оформлен переход к импровизации: после звучания в крайне низком регистре (каргыраа) голос певца вдруг взлетает вверх, в высокий фальцетный регистр. Это воспринимается как своеобразный вопль взывания к Высшим силам. В гитарной импровизации, на мой взгляд, присутствует ещё больше элементов народных инструментальных наигрышей. В ней, в отличие от предыдущей, больше контрастов. Они присутствуют и на тембральном уровне, в сочетании тонких «хрустальных» звучаний ят-хи и «тяжелых» тембров гитар, динамически выверенных в студии, и на интонационном, в сопоставлении эпизодов, в которых звучит рифф, с эпизодами, в которых функции гитар сугубо аккомпанирующие. Этим как бы подчеркивается противоречивость внутреннего состояния автора: тут и тревога, и душевная боль, и желание обрести надежду.

Третья рассматриваемая композиция названа «The Steppe, The City, The Sea». По характеру и структуре она отличается от двух других, рассмотренных выше, обнаруживает жанровые черты песни и может быть условно названа, согласно собственной терминологии

рокеров, «лирической балладой». Её содержание можно определить как рефлексию поэта, ощущающего в своей душе воздействие трёх стихий этого мира: степи, города и моря. Их упоминание становится своеобразным рефреном в конце каждой строфы текста. Весь первый куплет звучит под аккомпанемент «неподзвученной» акустической гитары. В партии певца-солиста можно услышать развитую мелодию, как раз и напоминающую тувинские песни. После второго куплета включается ритм-секция ансамбля, а «чистый» тембр гитары меняется на электронный. Перед вторым куплетом звучит развернутый проигрыш в двенадцать тактов. Первыми четырьмя тактами задаётся общий колорит нового тембрового звучания — звучания рок-ансамбля. В следующих четырех тактах, которые затем повторяются, появляется короткий гитарный рифф, выдержанный в духе инструментальных тувинских наигрышей. В общем звучании партитуры — четыре линии: гитары, бас-гитары, ударных, (ударная установка + гонги) и игила, не участвующего в создании общей микстуры звучания: со своим соло он возникает лишь в проигрыше после второго куплета. Относительная мягкость звучания достигается благодаря, во-первых, неполному составу ансамбля, во-вторых, спокойному характеру исполнения. Проигрыш игила трудно назвать настоящей импровизацией, он построен на многократном повторе одного звука. Сначала это квинтовый тон *ля-минора*, звук *ми*, затем *прима ля*, затем опять *ми* и т. д. По сути, проигрыш игила «вращается» вокруг трех звуков: *ми*, *ля* и иногда появляющегося *до*. Этот проигрыш, как и гитарные импровизации в двух композициях, рассмотренных выше, звучит между вторым и третьим куплетами. На первый взгляд — стандартизация: так делалось много раз и не только «Ят-Ха»; в действительности в данном случае эта структурная расстановка имеет свой особый глубокий смысл. Упоминание о степи, городе и море проходит в тексте песни трижды, всякий раз три стихии перечисляются в одной и той же последовательности и музыканты ансамбля создают своеобразную музыкальную иллюстрацию этого трехчлена. Первый куплет — степь: и мы слышим лишь голос солиста и акустическую гитару. Второй куплет — город, сложный и неоднозначный: и в двенадцатитакте, перед собственно куплетом, есть эпизоды без риффа и с риффом. Третий куплет — море, колышущееся, но всегда одно и то же: проигрыш игила с продолжительными «стояниями» на одном звуке. А вся композиция — это красивая лирическая картина, в которой сочетаются почти зримо осязаемые образы трёх стихий, живущих в душе совре-

менного цивилизованного тувинца: его родины и естественной среды обитания степи; города, ставшего средой обитания, навязанной современной цивилизацией; и моря, как образа далекого, почти недостижимого идеала. В целом «The Steppe, The City, The Sea» ориентирована на стилевой типаж композиций лирического, балладного типа, поэтому в ней и проявились жанровые черты песни. Строго говоря, она не может быть названа риффовой, так как рифф, появляющийся во втором куплете, не становится её интонационным репрезентантом, а в вокальной партии отчётливо слышна песенная мелодика.

Выводы

Пожалуй, самый главный вывод был сделан Альбертом Кувезиным: «Эй, кочевники! Давайте играть рок! Тувинский рок! Сибирский рок!». Действительно, творчество тувинских рок-музыкантов можно назвать настоящим «сибирским роком», музыкой, на мой взгляд, наилучшим образом выразившей мироощущение и настроения современного тувинца и, шире, жителя современной Сибири. Познакомившись с состоянием популярной музыки в других регионах и республиках Сибири, я не могу назвать ни одну группу, получившую такое же признание, как «Ят-Ха».

Направление, в котором сегодня работает группа «Ят-Ха», именуют и этно-роком, и фолк-роком, и рут-роком (от *англ.* root — корень). Почему-то в России «Ят-ха» считают «панками» (видимо из-за названия альбома «Енисей Панк»), хотя исполняемая группой музыка ничего общего с «панком» не имеет. Главное, однако, не в том, как назвать музыку, а в том, что эта музыка несёт, в какой мере она выражает мироощущение музыкантов современной Тувы и оказывается близкой людям всего мира. Лучшим ответом на эти вопросы являются слова признания музыки группы и высокие оценки, данный ей многими музыкальными экспертами и просто слушателями её концертов в России и на Западе. Дважды, в 2002 и 2006 году, музыканты «Ят-ха» получили премию BBC Radio-3 в номинации «мировая музыка» как лучшая группа Азиатско-Тихоокеанского региона. Играя серьёзную музыку, «Ят-ха» прижилась в среде европейского и мирового шоу-бизнеса.

В настоящий момент в Туве наблюдается подъём культурной жизни. Ярче всего он, пожалуй, выразился в музыкальном искусст-

ве, но при этом разные его проявления по их культурному резонансу неравнозначны: создание оркестра национальных тувинских инструментов важно прежде всего для самих тувинских музыкантов; международные симпозиумы по изучению хоомея вызывают интерес к национальному тувинскому искусству у музыковедов всего мира; успех же тувинских рок-музыкантов за пределами Тувы означает внедрение тувинской музыки в мировой культурный обиход.

Сегодня рок-музыка, стилевые и жанровые особенности которой были блестяще усвоены тувинскими музыкантами, — едва ли не самое популярное музыкальное направление на Западе. Для молодежи она стала просто универсальным языком общения. Войдя в эту сферу, тувинские рок-музыканты заняли в ней свою нишу, заставили весь музыкальный мир с интересом взглянуть на маленькую республику в центре Азии. С другой стороны, их творческие достижения необычайно обогатили спектр форм и жанров собственно тувинской музыки, которая до недавнего времени могла похвалиться высокими достижениями лишь в музыкально-академической и фольклорно-этнографической сферах.

К сказанному следует добавить упоминание о важном событии — проведении с 1999 года благотворительного фестиваля «живой» музыки и веры «Устуу-Хурээ». Автором этого проекта является Игорь Дулуш, признанный «человеком года» по результатам опроса общественного мнения, проведенного газетой «Центр Азии» в 2000 году в номинации «Культура». Такую оценку вполне можно считать заслуженной, если иметь в виду необычайную энергию этого человека, обилие идей, рождающихся в его голове, и ту общительность, благодаря которой ему удается привлекать к своим проектам большое число музыкантов и деятелей культуры как в республике, так и за её пределами.

Фестиваль «Устуу-Хурээ» организован для возрождения традиций исполнительства на тувинских музыкальных инструментах и ансамблевого музицирования, но также преследует цель привлечь внимание общественности к проблемам возрождения духовности. Фестиваль призван объединить музыкантов разных национальностей, вероисповеданий и традиций, содействовать более живому и тесному их общению, посредством музыки донести до людей идеи веротерпимости и гуманизма. Такая расстановка акцентов неслучайна. Подъём национального самосознания тувинцев в годы «перестройки» имел и некоторые отрицательные последствия. Обострение национальных отношений привело к тому, что живущие в Туве

представители других национальностей стали ощущать себя некомфортно. По сути, фестиваль, организованный Игорем Дулушем, способствует «смене векторов» во взгляде тувинцев на себя, на «Другого» и на место тувинской культуры в культуре общемировой.

Выступления групп «Gendos», «Амыр-Санаа», «Интернат» и, конечно же, «Ят-Ха» всегда оказываются яркими событиями культурной жизни Тувы и России, а гастроль «Ят-Ха» за границей — не менее яркими событиями фестивальной жизни в разных точках мира. В их гастрольной географии помимо стран Европы можно назвать Тайвань, Малайзию, Турцию, США, Канаду, Бразилию.

Внешне параметры музыкальных событий, происходивших в Туве в последние десятилетия, почти те же, что и в Москве, Санкт-Петербурге, Новосибирске, Екатеринбурге и других российских городах. Однако их внутреннее наполнение всегда имело специфическую тувинскую окраску. Поразительное сходство основных выразительных черт англо-американской рок-музыки с особенностями тувинского национального горлового пения, ладовые совпадения и некоторые другие черты позволили тувинским музыкантам очень быстро найти свой неповторимый путь в мировую рок-музыку и обойти в этом рок-музыкантов многих других неанглоязычных стран. Синтезируя разные музыкальные стили и направления (рок, джаз, фольклор, техно и разные авангардные течения), тувинские рокеры необычайно расширили географический диапазон творческих взаимодействий и в плане живых контактов музыкантов, и в плане музыкального языка. Как следствие, современная тувинская музыка стала органичной составной частью мультижанровой музыкально-звуковой картине музыки мировой.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Современная энциклопедия. Музыка наших дней. М., Аванта, 2002.

² Нестандартные выходы из этой ситуации иногда находили музыканты ансамбля «Ариэль» (рук. В. Ярушин). Например, в их обработке русской песни «Я на камушке сижу» задано как бы два плана: план собственно русской песни, исполнение которой приближено к фольклорному, и рок-план. Они не смешиваются. Рок-план играет роль своеобразного музыкального «задника» и меняется под воздействием тех «событий», которые происходят в песне. Это разведение последовательно выдержано до самого конца, и у песни оказывается два окончания: сначала заканчивается собственно песня, а затем «доигрывает» свою музыку рок-план (диск «Русские картинки», фирма «Мелодия», 1977 год).

³ Существуют разные трактовки понятия «хоомей». Вышеприведенная — лишь одна из них.

⁴ Кыргыз З. К. Тувинское горловое пение. Новосибирск, 2002. С. 26.

⁵ Кыргыз предлагает термин «хоомей» заменить на «хоректээр», что дословно означает «петь с опорой на грудь» (там же).

⁶ Сузукей В. Ю. Бурдонно-обертоновая основа традиционного инструментального музицирования тувинцев. Кызыл, 1993. С. 31.

⁷ Оstinatным (от итал. *ostinato*) называется многократно повторяющийся мелодический или ритмический оборот. См.: <http://www.glossary.ru/cgi-bin/gl-sch2.cgi?RMzn:qgr;t:l>.

⁸ Тувинские народные сказки / Сост. З. Б. Самдан. Новосибирск, Наука, 1994. С. 25

⁹ Подробную типологию стилей и субстилей хомея см. в книге: Кыргыз З. К. Тувинское горловое пение... См. также: <http://khoomei.narod.ru/typologyru.html>.

¹⁰ Разрушая стереотипы // Люди дела. Кызыл, 2004, сентябрь. № 9. С. 39.

¹¹ *Игил* — тувинский традиционный струнный инструмент, имеет две струны, настроен в квинту.

¹² Александров Б. А., Забродин Г. Д. Рок. Искусство или болезнь? М., 1990. С. 16.

¹³ *Хоомейжи* — мастер горлового пения или пения хоомей.