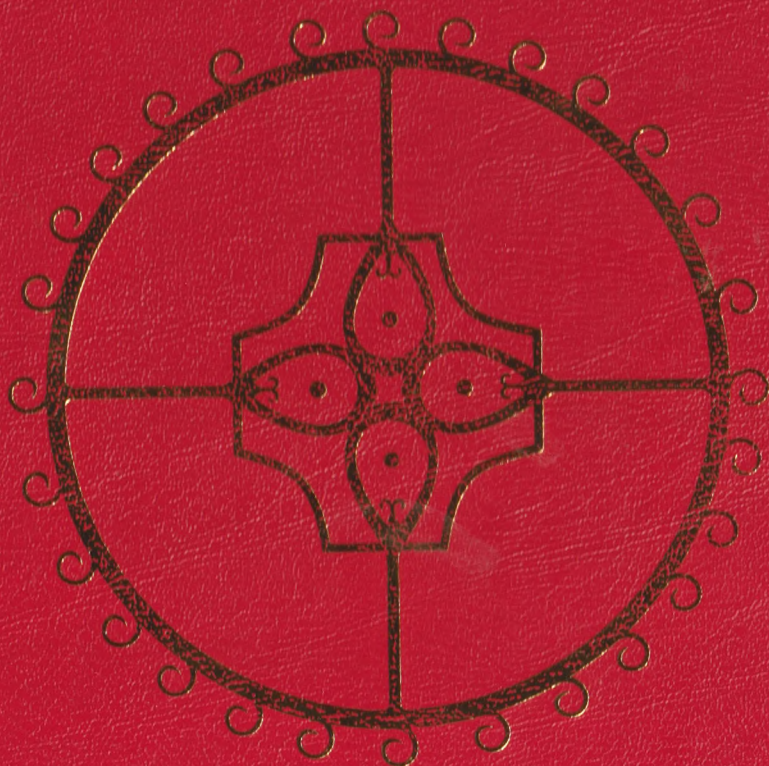


ГУЛЬЗАДА ОМАРОВА

КАЗАХСКИЙ КЮЙ:
КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ
И РЕГИОНАЛЬНЫЕ СТИЛИ



ГУЛЬЗАДА ОМАРОВА

УДК 72
ББК 85.901.02
72.01

КАЗАХСКИЙ КЮЙ:
КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ
И РЕГИОНАЛЬНЫЕ СТИЛИ

Алматы
2018

УДК 78
ББК 85.31
О 57

Книга издана в ходе выполнения Проекта, реализуемого в рамках грантового финансирования КН МОН РК (ИРН проекта: AP05130613 «Комплексное изучение и перевод историко-культурного наследия (традиционной музыки) в сферу общественного знания, массовой культуры и информации»).

Свидетельство об авторском праве №1811 от 7 июня 2018 года, выданного МЮ РК.

Омарова Г.Н.

О 57 Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили: Монография. – Алматы, 2018. - 372 с.

ISBN 978-601-7458-79-9

В монографии казахская традиционная музыка рассматривается как феномен и порождение кочевой культуры и цивилизации. Связанная с историей народа, этническими процессами, *шежіре*, традиционными верованиями, системой обычаев, обрядов, этических и эстетических норм, музыка демонстрирует «в снятом виде» не только весь социо-культурный опыт кочевого общества, но и сам дух, ментальность, архетипы и коды казахской культуры. Автор показывает, что своеобразие музыкального языка кюев и региональных стилей казахской музыки – это результат, с одной стороны, собственной пространственно-временной континуации, с другой, – длительного взаимодействия с тюрко-монгольским и тюрко-иранским культурными мирами Центральной Азии.

Книга предназначена для этномузыкологов, музыковедов, носителей музыкальных традиций, этнологов, культурологов, преподавателей и студентов гуманитарных вузов, а также для широкого круга читателей.

УДК 78
ББК 85.31

ISBN 978-601-7458-79-9

© Омарова Г.Н., 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА.....	4
ВВЕДЕНИЕ.....	6
ГЛАВА 1. ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ КОЧЕВОЙ КУЛЬТУРЫ И ЭТНИЧЕСКОЙ ИСТОРИИ КАЗАХОВ	
1.1 Цивилизационные основы кочевой культуры степных зон Центральной Азии.....	17
1.2 Этно-генетические и этно-исторические процессы на территории Казахстана.....	33
1.2.1 Вопросы этногенеза казахов и этно-исторические процессы в Западном Казахстане («Батыс»).....	33
1.2.2 Этно-исторические процессы в Восточном Казахстане («Шығыс»).....	52
ГЛАВА 2. КАЗАХСКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА КАК ФЕНОМЕН КОЧЕВОЙ КУЛЬТУРЫ И ЦИВИЛИЗАЦИИ. РЕГИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ	
2.1 Отражение черт кочевой культуры в функционировании, видах и жанрах казахской традиционной музыки.....	70
2.2 Отражение древних верований тюрко-монгольских кочевников в кюях-легендах.....	87
2.3 Инструментальные традиции восточных и западных регионов Казахстана.....	107
ГЛАВА 3. МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ РЕГИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ И СТИЛЕЙ. КЮИ ВОСТОЧНЫХ РЕГИОНОВ КАЗАХСТАНА	
3.1 Квинтовые кюи восточных регионов (бурдонное двухголосие в сыбызговых, домбровых и кобызовых кюях).....	141
3.2 Квартовые домбровые кюи смешанных структур (древние кюи+шертпе, шертпе+токпе).....	154
3.3 Квартовые кюи <i>шертпе</i> и кобызовые кюи (аркинской традиции).....	164
ГЛАВА 4. КЮИ ЗАПАДНЫХ РЕГИОНОВ КАЗАХСТАНА	
4.1 Квинтовые кюи западных регионов.....	185
4.2 Квартовые кюи <i>токпе</i>	195
4.3 Кобызовые кюи коркутовской (шаманской) ветви.....	224
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	236
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	249
ПРИЛОЖЕНИЕ I (таблицы).....	299
ПРИЛОЖЕНИЕ II (нотные примеры).....	303

ОТ АВТОРА

Основу настоящей монографии составила одноименная диссертация, защищенная в 2012 году¹. Она явилась итогом изучения нами казахской традиционной музыки как в целом, так и той части, которая связана с уникальной формой музыкально-инструментального творчества (мышления) кочевников Центральной Азии, называемого күй (күй).

Как обобщение собственного опыта исследования инструментальной музыки казахов (примерно 1990-2010 гг.) данная работа подводит некую черту под осмыслением важных внутренних закономерностей феномена күй и, одновременно, – реальных предпосылок исторического и культурно-типологического изучения традиционной музыки народов Центральной Азии. Поэтому это исследование является для нас той научной базой (платформой), на которой возможно дальнейшее продвижение по пути *сравнительного исследования* инструментальной, как, впрочем, и других областей традиционной музыки тюркских и, шире, – центральноазиатских народов. Данный (сравнительный, кросскультурный и этномузыкологический) ракурс изучения музыки всегда привлекал внимание исследователей-музыковедов своей перспективностью и, надо признать, с самого начала находился в орбите и наших научных интересов. Однако для нас это не самоцель, а возможность определить место казахской традиционной (и в т.ч., музыкальной) культуры в ряду других культур, которые и составляют, по нашему мнению, неповторимый облик ирано-тюрко-монгольской мегакультуры, сформировавшейся на территории Центральной Азии.

Именно потому, что по своему содержанию диссертационное исследование стало *этапным*, и не только в нашем научном творчестве, но и, по признанию экспертов, в казахском кюеведении, мы при издании оставили его основной текст (включая ссылки на литературу) почти в неизменном виде. Наши дальнейшие научные изыскания, как и музыковедческие труды других авторов, изданные в последние 5-7 лет, остались, таким образом, за рамками настоящей публикации.

¹ Омарова Г.Н. Казахский күй: культурно-исторический контекст и региональные стили: Автореф. дис. ...доктора искусствоведения. – Ташкент, 2012.

Мы сочли уместным в конце монографии дать также отзывы ведущих ученых из Казахстана и Средней Азии, которые на разных стадиях обсуждения диссертации, как и на самой защите, вместе с оценкой результатов исследования смогли рельефно и, главное, с разных точек зрения высветить поднятые в работе проблемы изучения казахской традиционной музыки. Поэтому приводим здесь полностью: Экспертное заключение доктора искусствоведения, профессора Мухамбетовой А.И. (Казахстан), Отзыв доктора искусствоведения, профессора Янов-Яновской Н.С. на предзащите (Ученый Совет Института искусствознания АН Республики Узбекистан), Отзыв официального оппонента, доктора искусствоведения, профессора Гуллыева Ш.Г. (Туркменистан, Казахстан), Отзыв первоначально назначенной Ведущей организации – КНК им.Курмангазы, написанной доктором искусствоведения, профессором Б.И.Каракуловым и кандидатом искусствоведения, доцентом И.К.Кожобековым².

В заключении данного предисловия хочу выразить огромную благодарность творческим и научным сообществам двух стран – Казахстана и Узбекистана, всем ученым и музыкантам-исполнителям, принимавшим участие в обсуждении и продвижении работы. Первым же ее читателем и самым строгим судьей стала *Асия Ибадуллаевна Мухамбетова* – мой Учитель и Наставник, чья творческая энергия, а самое главное, – безграничная любовь к казахской музыке и культуре всегда вдохновляет и нас, ее учеников, так же горячо и беззаветно служить делу изучения и пропаганды традиционного музыкального наследия. Не устану также благодарить своих близких и, особенно, моего спутника по жизни – супруга Омарова Нурлана Тлеуказыулы – за столь счастливую возможность заниматься наукой и глубокое понимание важности моей профессиональной (этномузыковедческой, педагогической, пропагандистской) деятельности.

² К сожалению, из-за причин субъективного характера Казахская Национальная консерватория так и не стала Ведущей организацией на защите (ею стала Ташкентская Государственная консерватория).

ВВЕДЕНИЕ

Сегодня, в эпоху государственной независимости Казахстана, всестороннее и углубленное исследование с новых методологических позиций различных аспектов этнической истории, национальной культуры и искусства во взаимосвязи, обусловившей их системную целостность, – важнейшая задача отечественной науки.

Традиционная музыка в этнокультурном контексте всегда привлекала внимание ученых в связи с осознанием *синкретизма* как неотъемлемой черты и музыкальных жанров, и самой культуры. Именно комплексные научные изыскания в области музыковедения, искусствоведения, фольклористики и культурологии привели в последней четверти XX века к новому витку осмысления казахской традиционной культуры – в ракурсе *номадизма* как решающего фактора в определении своеобразия ее мировоззренческой и функциональной основы. Разработка же в современных гуманитарных науках нового, цивилиграфического, направления дает в свою очередь ощутимый толчок для постижения культурного контекста традиционной музыки, с которым связаны многие существенные стороны ее истории и теории. В этом смысле *казахский кюй* является одним из самых ярких культурно-исторических и музыкальных феноменов центральноазиатской кочевой цивилизации.

В плоскости настоящего исследования лежит также вопрос об истоках стилового своеобразия, в частности, региональных инструментальных традиций западных (*Батыс* – западноказахстанская, мангышлакская, сырдарьинская) и восточных (*Шығыс* – восточноказахстанская, аркинская, жетисуйская и каратауская) областей Казахстана. В соответствии с общей типологией культур и делением их на «западные» и «восточные», в отношении тюркских (шире – центральноазиатских) музыкальных культур также правомерна дифференциация по тому же (географическому) принципу³. По мнению автора, Казахстан занимает по музыкальному языку некое промежуточное положение: западные регионы примыкают к западнотюркской (тюрко-иранской)

³ Во вводимых автором условных терминах «западнотюркские» и «восточнотюркские» музыкальные культуры имеются в виду и те важные классификационно-типологические параметры, которые характеризуют эти культуры как, соответственно, «оседло-земледельческие» и «кочевые».

ветви культуры, восточные – к восточнотюркской (тюрко-монгольской). В казахском этномузыкознании еще не проводились сравнительные исследования в данном направлении, как и не ставился вопрос о конкретных исторических истоках формирования региональных традиций и стилей. Между тем, системный сравнительный анализ западноказахстанских думбровых кюев *төкпе* и восточноказахстанских *шертпе* как в синхронном, так и диахронном срезе представляет большой научный интерес и в плане реального исследования путей развития казахской традиционной музыки.

Сложившаяся к началу XX века система музыкальных жанров есть результат длительного исторического развития, этапы которого можно, вероятно, реконструировать через многоуровневый анализ сохранившихся пластов фольклора и устно-профессионального творчества. Пока же в основу истории казахской музыки положены, главным образом, синхронно-структурные исследования ученых-музыковедов, что заставляет признать неразработанность диахронного аспекта в музыкознании. Существующая здесь периодизация опирается на самую общую периодизацию истории и культуры народа [5.4], а зарождение и развитие музыкального искусства рассматривается в тесной связи с историческими этапами культуры тюркских (центральноазиатских) народов в целом [5.5]. Однако в связи со сложением в более поздние эпохи и собственного *национального музыкального стиля* (мышления), в казахском музыкознании необходимо выработать те направления историко-теоретических исследований, которые, хотя бы, в самом общем виде отразили бы процессы его (стиля) формирования.

Благодатным материалом для историко-теоретических исследований являются кюи разных регионов, которые возможно через анализ структуры музыкального языка (лад, метроритм, формообразование и пр.) систематизировать в условной «исторической» перспективе, причем, как внутри самих региональных традиций, так и в рамках культуры народа, а также – и смежных культур. Именно такую возможность дает сравнительно-исторический и синхронно-диахронный подход к казахской инструментальной традиции. При этом необходимость изучения региональных традиций инструментальной музыки связывается

также с задачами сохранения и бытования классического музыкального наследия казахов в современной культуре Казахстана.

Сравнительные исследования в музыкальной культуре даже одного народа могут пролить свет на некоторые исторические процессы в развитии инструментальной музыки всего центральноазиатского региона. Задача будущего – найти в музыке народов Центральной Азии те параллели, на основании которых возможно сделать выводы: а) о реальном сохранении в восточноказахстанских и восточнотюркских традициях древних, типологически значимых элементов музыкального мышления тюрко-монгольских народов; б) об отражении эволюционного пути и взаимовлияния тюрко-монгольской и тюрко-иранской музыкальных систем в западноказахстанских и западнотюркских традициях; в) о едином комплексе ирано-тюрко-монгольской культуры (А.Акишев) на территории Центральной Азии, породившей и особую систему музыкального мышления центральноазиатских народов.

Проблема изучения казахской инструментальной музыки в целом и региональных ее стилей в культурно-историческом контексте – в частности, ставится впервые и требует обращения в первую очередь к методологии системного анализа. В Казахстане системный подход в этнологии был актуализирован в конце 90-х гг. прошлого столетия Е.Абилем в его работе «Этногенез казахов. Опыт системного подхода» [1.4]. Но еще ранее прочные основания для системного изучения этноса заложил А.Х.Маргулан, научная деятельность которого характеризуется огромной широтой интересов и комплексными исследованиями в области археологии, этнической истории и истории культуры [1.10]. В области историографии методологию системного исследования истории центральноазиатских народов начал разрабатывать В.П.Юдин [1.95; 1.100].

Выявление учеными цивилизационных параметров кочевой культуры народов Центральной Азии позволяет говорить о сложении в настоящее время цивилиграфического направления в общественно-гуманитарных науках Казахстана. «Цивилизационные аспекты мировой истории сейчас подвергаются столь интенсивному обсуждению, что с каждым днем становится все более очевидным, что без и вне цивилизационного контекста осмысление истоков кочевого общества ... заранее обречено на неудачу», – писали историки еще в 1996 г. [1.3, с.6]. Большим вкладом в формирование

цивилюграфического направления явилась монография А.Оразбаевой «Цивилизация кочевников евразийских степей» [1.77].

В исследовании этнических процессов на территории Казахстана автор монографии опирается на академическое издание 5-томной «Истории Казахстана» [1.46; 1.47] и те немногочисленные труды отечественных ученых (М.Тынышпаева [1.92], С.Аманжолова [1.11], В.В.Вострова и М.С.Муканова [1.22; 1.71-73], В.П.Юдина [1.100], Б.Е.Кумекова [1.60], С.М.Ахинжанова [1.16], Е.Абиля [1.4], С.Кондыбая [1.63-65], З.Кинаятулы [1.61-62] и др.), в которых проблемы этногенеза казахов освещались специально.

Обозначая некоторые современные аспекты этноисторических исследований в области традиционной музыки, необходимо помнить о двойственной, в известном смысле, дуальной природе самой музыки: с одной стороны, она нематериальна, ее язык в чистом виде невербален и, в то же время, музыка (имеется в виду музыка устной традиции) обладает поразительной устойчивостью, безошибочно «маркирующей» этническую ее принадлежность. Об этом емко и выразительно сказал в свое время И.И. Земцовский: «Эта устойчивость составляет фундаментальное свойство музыки устной традиции, тем более поразительное, чем неуловимее, подвижнее, «летучее» кажется сам ее материал – музыкальный звук» [2.26, с.16].

Первое свойство музыки (нематериальность) безусловно, затрудняет исторические изыскания в области этномузыкальных культур. То есть, если, например, генезис и развитие прикладного или художественно-изобразительного искусства (в т.ч. архитектурных форм), мифо-ритуальных и религиозных систем можно изучать не только по этнографическим, но и археологическим материалам, то мир звуков – безмолвен, даже если найдены некие музыкальные орудия, их изображения [1.23, 1.80, 1.81] или вербальные и даже музыкально-теоретические описания инструментов и самой музыки (средневековые восточные рукописи – аль Фараби, Ибн Сина, аль Хорезми, Мараги, Урмави, Бинои, Дарвиша Али и др.) [3.7, 3.19]. Второе же свойство устной музыки – ее устойчивость и стабильность, типичность и формульность – это залог не только «полнокровного существования этноса» (И.Земцовский), но и, по нашему мнению, – непосредственного участия музыки в воссоздании модели самой системной целостности под названием «этнос».

Отсюда, несмотря на синхронное (структурное) изучение в XX веке устно-музыкальных образцов – фольклора и профессиональных

жанров, авторы которых творили, в основном, в XIX и начале XX в.в., по музыке и некоторым структурным свойствам не только фольклорного, но и устно-профессионального пласта, возможно «сверять» те или иные выводы исторических и, шире, этнологических дисциплин. Интересно в этом плане, например, исследование генезиса многоголосия как важного *исторического источника* в исследовании этногенеза, расогенеза, глоттогенеза и даже антропогенеза (Жордания И.).

Такие же, весьма перспективные выводы возможно, наверное, сделать и в результате комплексного изучения феномена горлового пения тюркских народов, происхождение и природа которого рождает пока самые разные мнения и гипотезы, касающиеся также не только музыки (Ихтисамов Х., Чернов Б., Татаринцев Б., Сузукей В. и др.). Превосходный материал для изучения человеческой культуры вообще представляет, как показал И.В.Мациевский, мир музыкальных инструментов [1.68]. В Казахстане мощный прорыв на экстрамузыкальный уровень сделан А.Мухамбетовой: разработка жанровой системы в музыке повлекла за собой исследование 12-летнего животного, т.н. «восточного», календаря, который на самом деле, как убедительно доказано исследователем, является тенгрианским календарем или *календарем культуры кочевников Евразии* [2.54].

В казахском этномузыкознании разработан на сегодня ряд важнейших исторических и теоретических проблем *казахской традиционной инструментальной музыки*. Ученые, заложившие фундамент музыковедческой науки Казахстана – А.Затаевич [4.12, 4.13], А.Жубанов [1.37-39], А.Алексеев [2.1], С.Зарухова [2.25, 3.12], П.Аравин [2.8, 2.9, 1.13, 1.14], Н.Тифтикиди [2.71, 3.31], Б.Ерзакович [1.34, 1.35, 2.22], Т.Бекхожина [4.4, 4.5, 1.19] и др. – изучали кюи и их языковые особенности с точки зрения европейского музыкознания.

Дальнейшие научные изыскания (70-е – начало 90-х г.г.) в области традиционной инструментальной музыки связаны с именами Б.Сарыбаева [1.82, 2.67], Б.Аманова [2.5, 2.6], А.Мухамбетовой [2.49, 2.50, 3.21], Б.Байкадамовой [3.3], П.Шегебаева [3.37], С.Утегалиевой [3.33], Л.Халтаевой [3.35], С. Раимбергеновой [3.27], Г.Омаровой [3.26] и др., в работах которых сложилась методология, «синтезирующая основы европейской науки с традиционным знанием казахов» [2.53, с.112].

Этот период характеризуется также формированием методологии диахронных (исторических, историко-типологических и сравнительно-исторических) исследований музыки. *Комплексный подход* к явлениям фольклора и устно-профессиональной музыки позволил начать изучение большого круга проблем, связанных с историческим и функциональным контекстом казахских инструментов и инструментальной музыки (Б.Сарыбаев), генезисом и программностью кюев (А. Мухамбетова), народной терминологией и композиционным строением домбровых кюев Западного Казахстана (Б. Аманов), формообразованием в кюях токпе и функциональным контекстом мышления домбристов (Б.Байкдамова, П.Шегебаев, С.Утегалиева и др.), семантикой древних домбровых и кобызовых кюев в связи с традиционными верованиями и культурно-историческими условиями бытования музыкальных традиций (С. Раимбергенова, Г. Омарова), генезисом бурдонного многоголосия в контексте культуры тюркских и монгольских народов (Л.Халтаева). В целом данная методология открыла дорогу для дальнейшего совершенствования способов познания и музыкально-теоретического анализа казахской музыки, являющейся продуктом не только восточной устно-профессиональной музыкальной культуры, но и весьма специфической среди восточных – *кочевой культуры*.

Региональные и локальные песенные традиции в рамках ладовой организации казахского мелоса были выдвинуты впервые как специальный объект изучения в 70-е гг. прошлого века Б.Каракуловым [3.16]. Эта работа важна в первую очередь с точки зрения методологических основ изучения локальных традиций: “причинами, обусловившими локальные музыкальные особенности, помимо музыкальных закономерностей развития, были также общественно-исторические явления, среди которых этногенетические процессы играли ведущую роль” [3.16, с.8]. Помимо выводов относительно локальных ладовых систем в песнях некоторых западных и северо-восточных областей, в работе Б.Каракулова выдвигались задачи будущих исследований, среди которых важнейшая – составление музыкально-диалектологической карты Казахстана и, шире, – тюркских народов евразийского континента [2.31, 2.32]. В начале 80-х гг. вопросы региональной специализации в эпической традиции казахов были подняты А.Кунанбаевой [3.18].

Нужно отметить в данный период и активную собирательскую деятельность исполнителей-инструменталистов, продолживших дело

А.Жубанова [4.6, 4.21] и издавших ряд ценнейших нотномызыкальных (музыкально-этнографических) сборников. В их числе Т.Мергалиев [4.22], У.Бекенов [4.33, 4.16], Ж.Иманалиев и М.Айткалиев [4.18], А.Раимбергенов [4.17], М.Жаркынбеков [4.19] и др. Огромный вклад в изучение творческого пути казахских кюйши внес писатель-этнограф А.Сейдимбек, монография которого, изданная уже позже, является своего рода антологией кюйши [1.83].

Весьма примечательно то, что к этому времени относится и окончательное сложение консерваторского курса “домбрового сольфеджио” – комплексного историко-теоретического и практического курса (называемого в настоящее время “этносольфеджио”), в Программе которого [5.3] была, практически, обобщена вся научно-теоретическая информация о казахской инструментальной музыке. Здесь впервые изучение индивидуальных стилей кюйши связано с определением *региональных традиций и школ*: в Западном Казахстане, кроме школ Курмангазы, Даулеткерей, Казангапа выделена как отдельная локальная – традиция Мангыстау; в Восточном Казахстане – аркинская (школа Таттимбета), каратауская (школа Сугира) и семиречинская традиции.

Следующий этап (примерно с сер. 90-х гг.) характеризуется притоком в музыковедение самих исполнителей традиционной музыки и написанием научных, научно-популярных работ (аннотированные нотномызыкальные сборники) на казахском языке. Так, в казахском музыкознании наряду с музыковедами-“теоретиками” молодого поколения – С.Калиевым [3.14], Гамарник М. [3.6], Р.Несипбай [3.24], Д.Бахтигалиевой [3.4] и др., выдвинулась плеяда музыкантов-“народников”, которые, будучи исполнителями, начали активно заниматься и исследовательской деятельностью. Это явилось закономерным этапом музыкальной науки, выдвигаемой вместе с разработкой музыкально-теоретических проблем также и проблем музыкального исполнительства, практики, региональных традиций и школ инструментальной, песенной и эпической традиций казахского народа. Именно такой ракурс исследований отмечается в рефератах, дипломных работах, статьях, нотномызыкальных сборниках и диссертационных работах исполнителей-народников [3.25, 4.25, 3.11, 3.9, 4.1, 4.32, 3.34, 4.27], первые шаги собирательской и исследовательской деятельности которых были сделаны в благоприятной научной среде 80-90-х годов в Алматинской консерватории.

Культурологический аспект традиционной инструментальной музыки начал разрабатываться этномузыковедами Казахстана, как уже говорилось, в 70-80 гг. Фундаментальным трудом последних десятилетий является докторская диссертация А.Мухамбетовой «Тенгрианский календарь и традиционная музыкальная культура казахов» [3.22], которая представляет собой наиболее крупное исследование в области традиционной культуры и, в частности, *кюеведения*. А.Мухамбетова и Б.Аманов в своих трудах впервые раскрывают высочайший статус жанра *кюй* в культуре казахов, определяют в нем суть синкретиза музыки и слова, его ярчайшую культурно-историческую и эстетико-философскую сущность. Заметный вклад в этноинструментоведение не только Казахстана, но и всей Центральной Азии вносит С.Утегалиева, обобщая опыт исследования хордофонов данного региона [1.94], а также взаимодействия звука/слуха и музыкального инструмента у тюркоязычных народов [2.74, 2.75].

Интерес к проблеме изучения региональных и локальных традиций возник в непосредственной связи с тем, что на рубеже 80 – 90-х гг. были изданы, наряду со сборниками кюев *төкпе* западных регионов, и сборники кюев *иертпе* восточных регионов [4.16, 4.25, 4.30, 4.15, 4.2], что послужило толчком для исследования форм функционирования, жанров, музыкально-языковых особенностей, а также творчества представителей этой традиции [3.14; 3.6; 3.17; 3.34; 3.23]. Вторая пол. 90-х и последующие годы характеризуются интенсивным выходом в свет как нотномызыкальных сборников, так и аудио и CD-дисков казахских кюев (домбровых, кобызовых, сыбызговых), которые явились благодатным материалом для изучения региональных инструментальных традиций. Большим сводным сборником кюев разных регионов является выпущенная сравнительно недавно коллективом авторов-исполнителей книга «Қазақ күйінің тарихы» [4.24]. Здесь даны ценные материалы относительно легенд, историй созданий кюев, но «историческая» раскладка кюев по эпохам, данная авторами [4.24, с.79-80], представляется, все же, ненаучной.

Естественно, в нашей работе не ставилась цель исследовать в сравнительном плане *все* уровни музыкальной структуры кюев. Это, во-первых, не под силу одному исследователю; во-вторых, для постижения синтеза всех элементов в музыкальных образцах требуется предварительное их «расчленение» – раздельный

специальный анализ каждой из сторон как органической сущности целого. В казахском музыковедении наиболее интенсивно разрабатывались вопросы тематизма и формы кюев *токпе* [2.5, 2.6, 3.21, 3.3, 3.37, 3.33, 3.27, 3.24, 2.60, 2.61, 3.4 и др.], в меньшей степени – вопросы ладовой организации *токпе* и *шертпе* [3.37, 3.35, 3.14, 2.61, 3.23 и др.], и, можно сказать, до сих пор на начальной стадии изучения находятся в настоящее время вопросы метроритмической организации кюев [2.71, 2.29, 3.23].

Говоря о целях и задачах нашего исследования, скажем, что главным вопросом, который побудил предпринять данное исследование, стал вопрос *«почему в рамках музыкальной культуры одного народа и в рамках одной (в частности, домбровой) инструментальной традиции имеются весьма существенные стилистические различия»*. Исследование этого вопроса, естественно, с музыковедческих позиций, привело нас к выводу о том, что корни разных музыкальных стилей, за которыми стоят разные музыкальные подсистемы, нужно искать в первую очередь в этногенезе, истории, культуре, культурных контактах и взаимовлияниях в разные периоды истории различных племен и народностей региона Центральной Азии. Для полноты изучения и обоснования этого вывода нужны данные как социально-антропологических наук (истории, этнографии, социологии, культурологи, этимологии, фольклористики и др.), так и собственно этномузыкологии не только Казахстана, но и всех центрально-азиатских стран, имеющих по многим параметрам очевидные параллели (вследствие истоков этногенеза, типологических или контактных связей) в историко-культурном развитии.

В данном исследовании мы ограничиваемся лишь постановкой данного вопроса, сосредоточив основное внимание на раскрытии тезиса о том, что *сравнительные исследования в рамках даже одной казахской музыкальной культуры могут пролить свет на исторические процессы в развитии музыкального языка*.

Таким образом, нами ставится **цель** рассмотреть традиционную музыку казахов в широком культурно-историческом контексте, включающем в себя цивилизационные параметры кочевой культуры и этнические процессы на территории Казахстана; выявить *истоки своеобразия* различных видов, жанров, форм инструментальной музыки и ее региональных стилей, раскрывающихся на уровне ладотонального и композиционного строения кюев.

В связи с этим нами выдвигались следующие исследовательские задачи:

1. Опираясь на новейшие современные исследования культурологов и историков Казахстана, осветить тип и цивилизационные параметры кочевой культуры центральноазиатских народов для обоснования новых научных парадигм в изучении казахской традиционной музыки.

2. Привлекая как проверенные временем, так и новые научные изыскания по этногенезу и этнической истории казахов, дать представление об исторических процессах, повлиявших на сложение как казахского этноса в целом, так и его составляющих (этнические общности), субкультуры которых породили большое разнообразие стилей традиционной инструментальной музыки казахов.

3. Через общую характеристику традиционной музыки, ее видов, форм и жанров, выстроенных в классификационной (структурной) версии и исторической перспективе выявить те типологические черты, которые предстают как цивилизационные «маркеры» кочевой культуры, и описать множественность региональных стилей и школ инструментальной музыки (домбра, кобыз, сыбызгы).

4. В соответствии с выявленными региональными инструментальными традициями (домбра, кобыз) Запада и Востока Казахстана показать особенности ладо-композиционной структуры кюев, которые наиболее ярко репрезентируют особенности музыкального языка (подсистемы) западно-казахстанских и восточно-казахстанских инструментальных традиций.

Эти задачи обусловили соответствующую структуру исследования:

1-ая глава «Вопросы изучения кочевой культуры и этнической истории казахов» состоит из двух параграфов (1.1 Цивилизационные основы кочевой культуры степных зон Центральной Азии, 1.2 Этно-генетические и этно-исторические процессы на территории Казахстана).

2-ая глава «Казахская традиционная музыка как феномен кочевой культуры и цивилизации. Региональные традиции инструментальной музыки» состоит из параграфов (2.1 Отражение черт кочевой культуры в функционировании, видах и жанрах традиционной музыки, 2.2 Отражение древних верований тюрко-монгольских кочевников в кюях-легендах, 2.3 Инструментальные традиции восточных и западных регионов Казахстана).

3-я глава «Музыкально-теоретические проблемы изучения региональных традиций и стилей. Кюи восточных регионов Казахстана» (3.1 Квинтовые кюи восточных регионов (бурдонное двухголосие в сыбызговых, домбровых и кобызовых кюях), 3.2 Квартовые домбровые кюи смешанных структур (древние кюи+шертпе, шертпе+токпе), 3.3 Квартовые кюи *шертпе* и кобызовые кюи (аркинской традиции)).

4-я глава «Кюи западных регионов Казахстана» (4.1 Квинтовые кюи западных регионов, 4.2 Квартовые кюи *токпе*, 4.3. Кобызовые кюи коркутовской (шаманской) ветви)).

ГЛАВА 1. ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ КОЧЕВОЙ КУЛЬТУРЫ И ЭТНИЧЕСКОЙ ИСТОРИИ КАЗАХОВ

1.1 Цивилизационные основы кочевой культуры степных зон Центральной Азии

Этническая история народов Центральной Азии свидетельствует о том, что как современные исторические общности (т.е. нации) они сформировались в результате прямых смешений, длительных исторических и культурных контактов, взаимовлияний и взаимодействий разных этнических сообществ и разных хозяйственно-культурных типов. Несомненна роль этнических сообществ в исторических судьбах народов, проживающих ныне и в смежных с Центральной Азией территориях. Так, процесс активных энергетических толчков и перемещений из региона Центральной Азии как некоего эпицентра шел на протяжении тысячелетий во все стороны евразийского континента: Ближний и Средний Восток (в т.ч. Кавказ), Север и Северо-Запад – Русь, Восточную и Западную Европу, Восток – Китай, Юг – Афганистан и Индию. В результате мы имеем интереснейшие страницы мировой истории и культуры, в лице, например, истории и культуры древних государств Междуречья (Шумер) и Малой Азии, ариев и индоариев, феноменов Великой Китайской стены и Великого переселения народов, взаимоотношений Турана и Ирана, Руси и Великой степи, неповторимых культур времен Кушанской империи и Великих моголов в Индии, Танской империи в Китае... В целом, как отмечают историки, этнокультурные процессы в Центральной Азии сыграли «чрезвычайно важную роль в общеконтинентальных процессах этногенеза, в формировании языков, многих древних, средневековых и современных народов Евразии» [1.49, с.6]⁴.

Вместе с тем, все еще много «белых пятен» в этногенезе, истории и культуре самих народов Центральной Азии, в частности, народов зоны Великих степей. То есть этническая история и, тем более, история культуры этих народов пока, можно сказать, не написана; ощущение обрывочности, дискретности возникает,

⁴ Интереснейший материал в отношении этнических, историко-культурных процессов, а также влияния кочевников на сложение государственности многих народов евразийского континента представлен в книге Ж.Байжумина [1.18].

несмотря на изобилие исторических фактов, которые, составляя хронологию и основные этапы *политической* истории народов, все же, не дают целостную картину их культуры и цивилизации. В рамках нашей работы мы можем лишь перечислить те главные причины, по которым объективно сложно отследить формирование и развитие этносов, их культур на территории от Черного моря до Амура и от предгорий Тянь-Шаня до Сибири:

1. Эта часть Центральной Азии – некий трансрегиональный коридор, через который с древнейших времен и вплоть до середины прошлого тысячелетия проходили миграционные пути. Эта большая «проходимость», которая усиливала интенсивность этнических процессов в этой зоне, ни в коей мере не исключает, в то же время, преимущества этих процессов, как и автохтонности древних и более поздних насельников степи, составивших субстрат позднесредневековых, то есть уже современных народностей. Тем не менее, *фактор транзитности* этой территории, расположенной в центре между океанами не только на Западе и Востоке, но и Севере и Юге, сыграл свою роль в сложности этногенеза и истории.

2. Начавшееся еще на рубеже 3-го и 2-го тысячелетий до н.э. усыхание степной и лесостепной зоны привели к упадку зарождающейся здесь цивилизации с комплексным хозяйством (скотоводство, сочетающееся с земледелием) и протогородами, которые еще в 3 тысячелетии до н.э. стали центрами добычи и плавки металлов (вспомним Аркаим и большой ряд подобных городищ, открытых археологами за последние десятилетия). Однако цивилизация, «основанная на оседлом хозяйстве в условиях аридной зоны ... оказалась исторически бесперспективной. В регионах, где подобные изменения смягчались близостью моря (Китай, Египет, Средиземноморье, Мезоамерика), цивилизация пошла по генеральному пути развития, резко континентальный климат Центральной Азии обусловил появление альтернативной линии развития общества в рамках *кочевого скотоводства*, появившегося в конце II – начале I тысячелетия до н.э.» [1.59, с.30]

3. Вследствие скотоводческого хозяйственно-культурного типа, кочевого и полукочевого образа жизни складывается совершенно иная, отличная от оседло-земледельческой, цивилизация, в которой, несмотря на естественные контакты с соседями, образуется, соответственно, *другой цивилизационный комплекс*. В этом комплексе такие знаковые для оседлых культур (и Запада, и Востока)

реалии как города, ремесла, торговля, письменность, государственность с классами и развитым аппаратом управления и соответствующими институтами, наконец, система искусств, в которой активно развиваются визуально-пространственные виды искусства, не становятся основами цивилизационной парадигмы. В данный момент для нас важно то, что отсутствие в этой парадигме наряду со многим другим традиций письменной истории (историографии) имеет своим результатом неполноту, отрывочность исторических сведений, почерпнутых из письменных источников оседлых народов (европейских, китайских, персо- и арабоязычных), которые лишь фрагментарно, а иногда и субъективно отражают те или иные события истории и культуры конно-кочевой цивилизации.

4. Несмотря на то, что все этапы кочевой цивилизации, начиная с древнего периода, отмечены письменными памятниками (или артефактами), свидетельствующими об уровне «культурного развития» и «цивилизационности» этнических сообществ на территории Центральной Азии (сакское письмо, древнетюркская руника, тюркские памятники литературы Средневековья), все же, органическая и, можно сказать, тотальная устность кочевых культур, не привязанных к материальным объектам, оставляет немного шансов для научной реконструкции прошлого этих культур. Ауезхан Кодар, который впервые в казахстанской культурологии и философии анализирует феномен Степного знания, приходит к выводу о том, что это «в первую очередь, знание, не оторвавшееся от своих носителей. Во-вторых, передаваемое изустно из поколения в поколение, в-третьих, это знание, неизбежно трансформирующееся в зависимости от своих передатчиков и встречающихся на пути явлений. Всем этим, в-четвертых, обусловлена катастрофическая фрагментарность Степного Знания, насчитывающей порой лакуны в несколько столетий» [1.56, с.151].

Казахстан в силу обширности своей территории (2717 кв.км) и особого географического положения является отдельным регионом Центральной Азии. На западе и севере он граничит с Россией, юго-западе и юге – со странами Средней Азии (Узбекистан, Туркменистан, Кыргызстан), на юго-востоке – с Китаем, на востоке – с регионом Южной Сибири (Горно-Алтайский автономный округ Российской Федерации). Как уже говорилось, территория Казахстана долгие тысячелетия была «естественным мостом между Востоком и Западом, а ее коренные насельники были в самом центре

миграционных путей Евразии» [1.48, с.123]. Сказанное в большей мере относится к тюркскому периоду истории Казахстана (как территориальной целостности), который начинается с хуннского периода, т.е. с начала I тыс. н.э., знаменующего эпохальный момент евразийской истории – Великое переселение народов. В связи с этим в современной исторической науке существует два взгляда на этнические процессы и этногенез казахского народа.

Сторонниками первого [1.43, 1.49] придается очень большое значение как раз срединности, транзитности зоны евразийских степей и отрицается эволюционное развитие этноса (в частности, казахского): т.е. кочевой образ жизни и постоянные миграции различных племен почти во всех регионах Казахстана, начиная с эпохи древности до позднего Средневековья (XVII в.), естественным образом, как считают приверженцы данного воззрения, предопределили здесь дискретность как исторических, так и этногенетических процессов. «С V по XVI в. в благословенной земле Жетісу пребывали, оседали, смешивались, уходили, исчезали следующие народы: огузы, тюрки, тюргеши, карлуки, чигилы, ягма, кара-китай, найманы, монголы, могулы», – пишет исследователь, критикуя довольно-таки устоявшееся положение о преемственности (тождестве) древних усуней и уйсун – одного из родов Старшего жуза, исконной территорией которого и является Жетісу (Семиречье) [1.43, с.18].

Сторонники же второго взгляда на историю постулируют положение об автохтонности населения Казахстана, которая позволяет говорить о преемственности этнической истории и этногенеза казахов: «Известно, что этнический состав казахов представляет собой чрезвычайно сложный клубок племен и народов, в основном древнего и средневекового происхождения. Никто не отрицает того, что в составе казахов имеются осколки древнейших степных народов Евразии. Но никто не может отрицать и того факта, что в большинстве они имели автохтонное происхождение, т.е. испокон веков жили на территории Казахстана» [1.15, с.263]. В принципе, на этой же позиции стоят авторы официальной «Истории Казахстана» [1.46, 1.47].

Промежуточное положение между Европой и Азией отразилось и в антропологическом облике казахов, который окончательно сформировался в XIV-XV в.в. на основе сложного взаимодействия европеоидной (автохтонной – в период древности) и монголоидной

(привнесенной – начиная с эпохи хуннов и далее – в тюркское и «монгольское» время). Смешанность наблюдается и в типах хозяйствования, обусловленных природно-климатическими условиями жизни. Так, в Казахстане основной формой жизнеобеспечения на протяжении тысячелетий было кочевое скотоводство, присущее степным регионам Центральной Азии в целом. Вместе с тем в ряде областей (юг, восток, северо-восток) большое место в общей структуре хозяйства издавна занимало земледелие, которое позволяет говорить и об оседлом образе жизни некоторой части населения. Фактор оседлости, а также – множество караванных дорог и караван-сараяв по Великому шелковому пути обусловили рост городов на территории Казахстана в эпоху раннего и позднего Средневековья. Огромные миграционные процессы и магистральная линия соединения Запада и Востока в данном регионе способствовали проникновению в Казахстан в разные периоды его истории многих (в том числе, и главных мировых) религий – буддизма, зороастризма, христианства (несторианского толка), манихейства, ислама.

Однако отмеченная нами пограничность историко-географического положения Казахстана отнюдь не означает эклектического, мозаичного соединения здесь разных типов культур, в частности, – западной и восточной. Напротив, сложность этногенетических и исторических процессов на пути становления и развития нации породили своеобразие ее культуры.

Типологическая общность казахской культуры с культурами других народов Евразии определяется тем, что она является частью центрально-азиатской кочевой культуры, которая в свою очередь является частью культуры Азии, и шире, – Востока. В то же время ряд современных исследователей-культурологов Казахстана отмечает, что по важнейшим мировоззренческим характеристикам и жизненным параметрам культура кочевников антагонистична как западным, так и восточным культурам [2.10, 2.57]. Этот антагонизм выражается в первую очередь кардинальным отличием конно-кочевой цивилизации и оседло-земледельческой. Казахстанские же просторы несмотря на вышеуказанную “серединность” своего положения как “эпицентра” важнейших процессов в истории многих племен и народностей Евразии, прежде всего в силу своих природно-климатических условий являются, по единодушному мнению многих исследователей (и не только казахских), “колыбелью” кочевой

культуры, страной классического кочевья, сохранившегося здесь вплоть до начала 20 века.

В попытках формирования цивилизационной теории кочевых культур этнологи (культурологи, философы, и не только казахстанские) абстрагируются от теорий, противопоставляющих понятия *культура* («жизнь», «расцвет») и *цивилизация* («смерть», «упадок») [1.98], как и от теорий, провозглашающих цивилизацию венцом историко-культурного развития человеческих обществ [1.97, 1.99].

В целом исследования казахстанских ученых сознательно (или бессознательно) базируются на понимании цивилизации как «сложной системы (совокупность компонентов), предусматривающих связь с населением пространством (природой), предполагающих осознание принадлежности к данной цивилизационной общности при противопоставлении другим общностям, сходство базовых черт в социально-политической организации, экономике, культуре, образе жизни, идейных установках (религии), психологии и ментальности людей» [1.77, с. 85].

Такой вывод делается в результате ознакомления с работами ученых разных специальностей, так или иначе касающихся проблем цивилизационной основы кочевой культуры и оперирующих терминами «кочевая цивилизация», «степная цивилизация», «конно-кочевая цивилизация», «тюркская цивилизация», «евразийская цивилизация», «казахская цивилизация» и др. Можно также указать на вышедшие относительно недавно специальные сборники по материалам международных конференций, посвященных данной проблематике [1.21, 1.78, 1.31, 1.58, 1.53 и др.]. Как уже говорилось выше, цивилизационным особенностям социокультурного развития традиционного казахского общества посвящено специальное монографическое исследование А.Оразбаевой [1.77], в котором впервые в казахстанской историографии осуществлен научный анализ проблем, связанных с цивилизационной парадигмой культурной системы (суперсистемы) кочевников Евразии в контексте сравнительной теории цивилизаций. Так как эта работа имеет весьма важное значение с точки зрения обоснования методологии нашего исследования, остановимся вкратце на основных ее положениях.

Определяя методологические предпосылки цивилизационной теории как исторической проблемы, исследователь делает следующие выводы:

- «Объектом исследования цивилизационной методологии является общество, возникшее на определенном этапе эволюции природы, и его последовательная трансформация в цивилизацию. Превосходство цивилизационной методологии заключается в возможности комплексного изучения всех сфер и структур общества.

- Главный критерий цивилизационной методологии – человек и «человеческое измерение истории», ее субъективная сторона, связанная с ролью в ней человека, его духовного мира. Место, роль, положение человека рассматривается как главный показатель качественной определенности общества.

- Цивилизационная методология дает трехмерное, всеобъемлющее видение исторического процесса: во времени, в пространстве, и по вертикали общества, что позволяет рассматривать историю каждой эпохи через призму ментальности, раскрывающуюся как способ восприятия, как совокупность представлений, традиций, стереотипов, определяющих поведение и деятельность людей» [1.77, с. 100].

Вместе с тем автор со ссылкой на источник (Сравнительное изучение цивилизаций. Хрестоматия. М.: Аспект-Пресс, 2001. С.47) отмечает, что «согласно самой теории цивилизаций, под цивилизацией подразумеваются «культурные суперсистемы... они не совпадают с государством, нацией или любой другой социальной группой. Обычно границы этой культурной сущности перекрывают географические границы национальных, политических или религиозных единиц» [1.77, с.75-76]. Понятие «культурные суперсистемы» («культурно-исторические типы» по Н.Данилевскому, «высокие культуры» по О.Шпенглеру, «суперэтноты» по Л.Гумилеву) легло в основу теории т.н. *локальных цивилизаций*, в рамках которой отражаются именно индивидуальные особенности каждой из региональных цивилизаций.

Излагая выработанные в западной цивилиографии концепции о локальных цивилизациях (и отмечая, что в целом «цивиографическая наука не располагает четкими универсальными критериями выделения цивилизаций» [1.77, с.89]), исследовательница выделяет те их черты, которые не вызывают сомнений: «Локальная цивилизация... обладает собственной территорией, состоящей из

одного или нескольких «регионов-носителей», существует длительное время, имеет относительно устойчивые пространственные границы, определенную пространственную структуру, вырабатывает специфические формы экономической, социально-политической и духовной жизни и осуществляет свой, индивидуальный путь исторического развития» [1.77, с.86-87].

Всем этим цивилизационным характеристикам соответствует тип культуры кочевников центральноазиатских степей, который можно охарактеризовать как самостоятельный и самодостаточный. Определяя данный культурно-исторический тип кочевой цивилизации как классический, исследователи характеризуют ее (цивилизацию) следующим образом: «... расположенная на стыке Европы и Азии... она по праву может считаться первоначальным очагом зарождения и расцвета цивилизации Великой степи, в течение последующих нескольких веков превратившейся в цивилизацию нового типа, которой были свойственны все более или менее значимые характеристики первоначального цивилизационного ареала: зачатки определенной экономической основы, хозяйственно-культурные районы, раннегосударственные формы этногенеза, городской культуры и т.д. Именно она в последующем стала центром сначала скифо-сакской, потом тюрко-казахской, а затем казахской государственности» [1.3, с.90].

Отмечая те или иные недостатки существующих в отечественной истории терминологических обозначений цивилизации кочевников, Оразбаева А. в своей монографии формулирует наиболее оптимальный, на ее взгляд, термин «цивилизация кочевников евразийских степей» (ЦКЕС), который совмещает в себе как «первые типы» общности (экономический, религиозно-идеологический, национальный факторы), так и «вторые» (географическое положение, природная среда, структура государственно-политических институтов) [1.77, с.76].

Опираясь на античные письменные источники, результаты археологических раскопок и выводы антропологов о «непрерывности генетической преемственности» [1.45] в изучаемом регионе, исследователь говорит о ЦКЕС как *целостном организме* – несмотря на полиэтничность состава насельников евразийских степей (индоевропейские и монгольские расово-генетические компоненты): «Происходившие на ее территории историко-этнологические, миграционно-метисационные, демографические и прочие процессы,

коренным образом не изменили ее облика, а соответственно, и типологию, так как была сохранена самобытность кочевого образа жизни, под которым следует понимать культуру не только хозяйственной деятельности, но и жизнеобеспечения, соционормативную и духовную культуру (выделено нами – Г.О.)»⁵ [1.77, с. 173]. В этом смысле структура ЦКЕС полностью соответствует структуре локальных цивилизаций, предстающих в виде систем с четырьмя главными подсистемами: биосоциальной, экономической, политической и культурно-психологической.

Рассматривая категорию «цивилизация» в качестве метода сравнительного анализа общественных систем «Восток – Запад», автор в результате анализа культурной типологии Запада и Востока и четырех основных разрядов человеческой деятельности (по Данилевскому – религиозная, культурная в узком смысле, политическая, общественно-экономическая) заключает, что, согласно теории цивилизаций, есть принципиальные различия восточного и западного путей развития, и поэтому в контексте этой теории правомерно употреблять понятие «Восток-Запад», «восточные культуры» и «западные культуры», которые, взаимодействуя, образуют единую мировую цивилизацию.

В таком же примерно соотношении стоят формационное и цивилизационное измерения исторического процесса: если теория общественных формаций (ТОФ) определяет *форму* исторического процесса, то теория цивилизаций – *содержание*: «Поэтому обе теории могут выступать в качестве критериев измерений многогранности и многосторонности исторического процесса... Но при этом если первая, формационная относится к числу однолинейных теорий развития и эволюции человеческой истории, то вторая, цивилизационная, – к числу многолинейных, исключающих понимание единой мировой истории» [1.77, с.135].

Существенно, однако, то, что ни формационная триада, разъясняющая западноевропейскую историю, ни «азиатский способ производства», отражающий особенности развития стран Востока, по большому счету, неадекватны в применении к истории кочевых

⁵ Вместе с тем, исследовательница отмечает, что ЦКЕС в своем *трансплантированном* (перенесенном) виде повлияла на другие цивилизации (империя гуннов в Восточной Европе и Передней Азии, государство мамлюков на Ближнем Востоке), а в *амальгамном* (смешанном) виде предстает в настоящее время, когда сама испытывает на себе влияние современной европейской цивилизации [1.77, с.174].

обществ. Это является следствием того, что свой «цивилизационный ресурс» кочевое общество черпало не из технологии обработки земли, а из технологии самоприспособления социального организма к природным условиям: «Именно благодаря различиям в экономической ментальности имело место первоначальное расхождение культуры кочевников с земледельческими культурами (как Запада, так и Востока)», – пишет А.Оразбаева [1.77, с.130].

Действительно, вся история кочевничества (как образа жизни) представляет собой историю не преобразования человеком природы (западная цивилизация), а *взаимоотношения* человека и природы, которое предполагало плавное и естественное, то есть эволюционное развитие человеческого общества и культуры. Взаимоотношение это было, по мнению многих современных исследователей, гармоничным, прежде всего в том смысле, что жизнедеятельность человека соответствовала природным условиям самой жизни: смена этих условий (климата, ландшафта, экологии) в разные периоды истории кочевых племен Центральной Азии порождало соответствующие изменения и в типах хозяйственной деятельности человека. Так, на территории Казахстана историками и археологами отмечается разнообразие типов и форм хозяйствования (в соответствии с природно-географическими условиями), и не только в разных областях, но и отдельно взятых – в разные периоды их истории. Эти периоды характеризуются соответствующими изменениями в образе жизни: от кочевого к полукочевому, от полуседлого к оседлому – вплоть до постройки развитых ирригационных систем или городов [1.6].

Максимальная приспособляемость кочевников к природным условиям, к реалиям конкретного пространственного ландшафта («Кочевник берет произведенное природой от нее в дар» – Б.Нуржанов [2.57]) породило уникальную культуру с системой «безотходного производства», в которой каждый предмет – творение человеческих рук было предельно *функциональным*: жилище, орудия труда, предметы утвари и одежды, оружия и т.д. Определенная «встроенность» в систему естественного природного бытия породил и соответствующий феномен познания окружающей действительности. Он выражался в передаваемом из поколения в поколение опыте жизни, который складывался из тысячелетних познаний законов природы и своего в ней существования. Эта стройная система эмпирических знаний, которая никогда не

употреблялась в ущерб природе и себе, состоит из познаний в области географии, астрономии, биологии, медицины, экологии, экономики, военного дела, права, философии, мифологии, искусства и т.д.

Эволюционность развития кочевых обществ, отсутствие здесь резких революционных скачков характеризуется в истории и культурологии выражениями «законсервированность», «застойность». Тотальный консерватизм кочевого общества объясняется именно плавным переходом из одной «формации» в другую, когда черты прошлого еще долго сохраняются в настоящем и даже будущем, одна модель общества постепенно трансформируется в другую, создавая недискретное, сквозное, циклическое развитие. Ученые констатируют, что в целом образ жизни, скажем, ранних кочевников – их жилище, пища, формы социальной жизни, правовые институты и т.д., засвидетельствованные в западных и восточных древнеписьменных источниках, – мало чем отличаются от образа жизни кочевников нового времени: «Система генетически тождественна себе...» [2.3, с.40]. Эпоха, отделяющая «ранних» кочевников казахских степей в древности (саки, усунь, хунны, массагеты) от средневековых «классических» (древнетюркские, тюркские и монгольские племена VI-XIV в.в.) и «поздних» (казахские ханства XV-XVII в.в.) – это как бы одна спираль с обозначенными историями «витками», стремительно развернутая и сжатая (к началу XX века) в космическом времени-пространстве.

По-видимому, именно поэтому культурам кочевых народов присуща удивительная внутренняя целостность, предопределенная в первую очередь пространственно-хронологической *преемственностью* материальной и духовной культуры [2.3]. Причем, данная «историко-культурная преемственность», соединяющая древних с позднейшими поколениями, является результатом не только лишь единства социально-экономической основы кочевых обществ, близости материальной культуры, но и образа мышления, социальных институтов, идеологии, религиозных представлений» [2.3, с.41]. Кочевой хозяйственно-культурный тип как и образ жизни, породивший особую социально-экономическую систему и модель культуры, просуществовал, как видим, на протяжении довольно длительного исторического времени.

Однако всякая цивилизация имеет свое существование во времени, свой «ритм» и циклы (жизнь цивилизаций может составить

не один цикл «возникновение-расцвет-увядание», а за «гибелью» цивилизации может последовать ее «возрождение», и т.д.). Поэтому, выделяя ЦКЕС в качестве локальной (региональной) цивилизации, территориально охватывающей пояс Великой степи и приграничные зоны, Оразбаева А. помещает ее в центр следующей системно-иерархической триады: *кочевая цивилизация* → ЦКЕС → *субцивилизация казахов* [1.77, с.161]. То есть, стоящая в ряду других кочевых цивилизаций локальная цивилизация ЦКЕС, у которой есть свое начало, порождает субцивилизацию, представленную периодом традиционного казахского общества XV-XVIII вв.

Собственно генезис кочевничества (начало, зарождение, предцивилизация) как достойный ответ на «вызов» природы (А.Тойнби), как результат приспособления к новым условиям жизни (аридизация климата), датируется исследователями еще эпохой бронзы (II тыс. до н.э. – нач.I тыс. до н.э.). Период возникновения и развития ранней степной цивилизации приходится на скифо-сакскую эпоху, которая, по единодушному мнению ученых, заложила мощную основу для дальнейшей эволюции человеческих сообществ в срединной Евразии: «изменение облика этой цивилизации с II в. до н.э., т.е. с начала великого переселения народов – перерастание локальных цивилизаций скифского образца в региональную цивилизацию степной Евразии»⁶ [2.45, с.292].

Весь этот длительный период истории срединной зоны Евразии, фазу ее жизненного цикла от эпохи бронзы до эпохи гуннов Оразбаева А. называет, в контексте своего исследования, периодом *генезиса кочевничества и его оформления в отдельную цивилизацию*. Далее, считает автор, в продолжении данной периодизации, необходимо выделить «совпадающие с историческими циклами ее развития также *сако-гуннский, тюркский и казахский этапы* (выделено курсивом нами, Г.О.), в конечном итоге отражающие «три уровня цивилизационного процесса» [1.77, с.175]. Им соответствуют взаимообусловленные и взаимосвязанные между собой структуры: *генетическая* (сако-гуннский период), *функциональная* (тюркский период) и *трансформированная* (собственно казахский период), причем, в последней, по мнению исследователя, содержатся «атрибуты» и генетической, и функциональной структур. Поэтому, несмотря на волнообразную смену в зоне степей разных по

⁶ Как видим, у А.Мартынова понятие «локальной цивилизации» шире «региональной».

наименованию кочевых конфедераций (саки – гунны – тюрки – монголы – казахи), «неизменным остается «ядро» ЦКЕС, ... сущность кочевого образа жизни, органично продолжающего процесс совершенствования всех подразделений общества эволюционным путем» [1.77, с.199].

Отмечая, что обозначенные «волны» совпадают с различными «фазами» ЦКЕС, А.Оразбаева пишет: «... если период ранних кочевников... в генезисе ЦКЕС выступил фазой концептуализации кочевого образа жизни, сложения архаического пласта культуры в целом..., то последовавший за ним тюркский период – фазой объективизации ее основных признаков этнической идентичности, духовных архетипов: языка, письменности, идеологии, государственности. В переходном этапе к собственно казахскому... произошла лишь отшлифовка главным образом политической организации ЦКЕС, тогда как неизменным остался ее изначальный социогенетический «код», не утративший свое воздействие и на носителей ее современного типа. Что же касается собственно казахского этапа, то здесь можно констатировать совершенствование всех подсистем ЦКЕС, выполнение своей исторической миссии, которая заключалась, на наш взгляд, в демонстрации изначальной заложенной в нее «программы» органичной коэволюции природы и человеческого общества» [1.77, с.199-200]. По мнению исследователя, поскольку традиционное казахское общество является «носителем изначальной заложенной в кочевую цивилизацию *традиций, стиля, кода, программы, ментальности*» [Там же, с.248], то следует рассматривать это общество не как автономную цивилизацию, а как *субцивилизацию*, особенности которой возможно выявить на уровне социокультурной организации.

С выработкой цивилизационных параметров кочевой культуры, обоснованием автономности и целостности субцивилизации казахов связаны и малоработанные вопросы *этносоциальной структуры* казахского традиционного общества. Эти вопросы имеют непосредственное отношение и к сфере искусства как общественного института, связанного с духовными традициями этого общества. Термин «этносоциальная структура» вводится и обосновывается известным казахстанским историком Ж.Артыкбаевым как альтернативный [1.15, с.191-193] в связи с тем, что кочевые общества не укладываются в параметры известных социально-экономических формаций и, соответственно, типов общества по ТОФ (теории

общественных формаций). По словам ученого, «социальные связи внутри общества (имеется в виду, кочевого – Г.О.) не детерминированы экономическими отношениями», те есть это общество имеет социальную стратификацию не по классовым, а «по сословно-правовым» [Там же, с.214].

Это перекликается и с научно-теоретическими положениями А.Оразбаевой, которая говорит о стабильности в кочевых обществах социальных отношений вследствие неизменности в историческом времени-пространстве экстенсивного скотоводства, что объясняет отсутствие «выраженной классовой дифференциации, а соответственно, и антогонизма классов, как правило, сопровождающегося революционными преобразованиями и социальными взрывами» [1.77, с. 209]. Очень важным для нас является и выведенное ученым положение о *горизонтальной социальной мобильности* в кочевом обществе (переход индивида из одной социальной группы в другую на одном и том же уровне) и открытости, незамкнутости здесь *вертикальной социальной стратификации*. Т.е. в структуре кочевого общества нет ощутимой дифференциации в различных сферах жизни: экономической (имущие и неимущие), политической (управляющие и неуправляющие), профессиональной (межпрофессиональная и внутрипрофессиональная) [1.77, с. 207]. Вследствие этого отсутствует и четкая классовая стратификация общества, что в свою очередь, приводит к тому, «что способ социального взаимодействия индивидов в традиционном казахском обществе детерминируется не столько экономическими и политическими отношениями..., сколько социальными и культурными потребностями» [Там же, с. 210].

С этими историко-теоретическими положениями связан и вопрос о *синкретизме* кочевой культуры, который указывает на тотальное единство всех сторон материально-производственной и духовной жизни общества. Законы природы, социальной жизни и творчества постигались здесь не только через практику, обеспечивающую жизненно важные потребности человека, но и через обряд и мифологию, ритуал и искусство. Синкретизм всех жизненных сфер кочевого общества, как и синкретизм в сознании ее членов, не позволяет отделить реальное от мифологического, материальное от духовного, практически-бытовое от надбытового (искусство), логически-рациональное от чувственно-эмоционального... Поэтому при изучении традиционной культуры сложно дифференцировать

«экономику», «политику», «философию», «религию», «искусство» и др. – в современном их понимании.

В искусствознании нет еще работ по системе искусств кочевого общества (и, в частности, казахской традиционной культуры). Однако истоки всех системных связей в искусстве этого общества, как показывают последние исследования, лежат в традиционной ритуально-магической практике, на которой базируется вся его мировоззренческая основа. Такой вывод напрашивается в результате изучения казахстанскими учеными двух главных областей искусства – декоративно-прикладного и музыкально-поэтического (область фольклора, литературы и музыки) с разнообразием их родов и жанров.

Исследователи художественно-орнаментального искусства говорят о генетической связи казахского орнамента с искусством древних кочевых племен Евразии – саков (скифов), усуней, хуннов, древнетюркских племен. К примеру, зооморфные мотивы в орнаменте представляют собой элементы и стилизацию скифо-сакского «звериного стиля», древние сакральные знаки и образы которого имели ритуальное значение. Об этом свидетельствуют множество археологических памятников древних эпох на территории Казахстана, в том числе, и наскальная живопись [1.51]. Более поздний «полихромный» стиль с его ритуальной символикой цвета также нашел отражение как в настенной живописи (фрески) мавзолеев средневековья, так и в ювелирном и других видах декоративно-прикладного искусства (художественная обработка металла, резьба по дереву и кости, тиснение по коже). Мотивы казахского орнамента чрезвычайно многочисленны и сохраняют черты разных эпох и стилей [1.41].

В формировании декоративно-прикладного искусства определенную роль сыграл ислам с его запретом на изображение живых существ: происходит постепенная стилизация и схематизация образов, вместе с которой усиливаются символические значения этих образов в орнаментальном искусстве. Тем не менее, практически все орнаментальные узоры (космогонические, зооморфные, растительные), которые в свое время определенным образом «читались», были связаны с космогонией, мировоззрением, древними верованиями и обрядами казахов [1.52, 1.87].

В выработке цивилизационной парадигмы центральноазиатской (евразийской) кочевой культуры весьма важным представляются

вопросы, связанные с *календарем культуры*, несущем информацию о времени-пространстве и являющимся «структурно-генетическим кодом культуры» [3.22]. Как и во всякой культуре, имеющей *цивилизационную основу*, в кочевой культуре универсальным системообразующим фактором выступают представления о Времени, складывающиеся на протяжении длительного исторического времени в систему (календарь) и являющиеся «базовым основанием любой цивилизации». В результате своего исследования казахского и, шире, – центральноазиатского календаря, А.Мухамбетова приходит к выводу о том, что 12-летний животный календарь с полным на то основанием возможно назвать *тенгрианским*. На самом деле, название это отражает многие, наиболее общие, культурные универсалии народов Центральной Азии, а главное, – оно маркирует тот этап единства *тюрко-монгольских* народов, который заложил, параллельно с созданием календаря, основы кочевой цивилизации. Поэтому, несмотря на то, что тенгрианство как одна из древних религий, еще изучено недостаточно основательно, А. Мухамбетова дает солидный аргумент в пользу осмысления центральноазиатского кочевничества как еще одной цивилизации в истории человечества – цивилизации *тенгрианского суперэтнуса* (по аналогии с христианским и мусульманским суперэтнсами Л.Гумилева).

В целом работы культурологов, философов, этнографов, религиоведов, филологов-фольклористов, эпосоведов, археологов и искусствоведов помогут в будущем создать теорию кочевой культуры и цивилизации, которая должна занять свое достойное место в истории культуры земной цивилизации.

Выводы по данному параграфу:

1. В связи с изучением различных сторон традиционной культуры казахов, активизировавшимся в последние десятилетия, ученые приходят к необходимости выработки новой научной парадигмы, связанной с *цивилизационным подходом* к изучению кочевых культур, не поддающихся органичному описанию с позиций ТОФ (теории общественных формаций). ЦКЕС (цивилизации кочевников евразийских степей) на стыке двух земледельческих миров Европы и Азии имеет свои исторические корни, «аборигенное» происхождение и развитие.

2. Собственно казахский этап ЦКЕС представляется *субцивилизацией*, сохранившей, хотя и в трансформированном виде, ядро кочевой культуры. Если в сако-гуннском периоде (периоде

ранних кочевников) сформировалась генетическая структура ЦКЕС, а в следующем, тюркском – ее функциональная структура, то в казахском «в свернутом виде» содержатся атрибуты и той, и другой структур. В данной фазе ЦКЕС (фазе социализации) наблюдается довольно яркая демонстрация изначально заложенных в культуру *программы, традиций, стиля, кода, ментальности*.

3. Исходя из того, что традиционная культура – это целостная система, представленная в синкретическом единстве всех ее сторон, необходимо рассматривать искусство, в том числе и музыкальное, как органическую часть этой системы. Весьма продуктивным окажется рассмотрение в будущем традиционной музыки не просто в контексте казахской культуры, но и с позиций *цивилизационной парадигмы* кочевой центральноазиатской культуры (или ЦКЕС).

4. В связи с типом кочевой культуры и цивилизации особое значение для казахского этномызыказнания играют положения о *спиралевидном, нелинейном историко-культурном развитии* кочевых обществ, а также – об *однородности, классовой и социальной недифференцированности* традиционного казахского общества.

1.2. Этно-генетические и этно-исторические процессы на территории Казахстана

1.2.1. Вопросы этногенеза казахов и исторические процессы в Западном Казахстане («Батыс»).

На сегодня исследовано, что разнообразие музыкальных стилей в казахской традиционной музыке связано с наличием определенных территориальных целостностей – регионов, которые сложились в Казахстане исторически. Так, в отношении региональных музыкальных стилей в песенной, инструментальной и эпической традициях существует, во-первых, наиболее крупное условное деление на «Запад» (*Батыс*) и «Восток» (*Шығыс*), внутри которых есть свои локальные зоны. К «Западу» относились все западные области современного Казахстана (до Тургая на востоке), некоторые прилегающие к ним российские территории и Юго-запад (до гор Каратау). К «Востоку» – Центральный, Северный, Восточный, часть Южного и Юго-восток Казахстана. Локальные традиции в музыке обозначаются по казахским названиям регионов: на «Западе» – *Мангыстау, Бөкей* (междуречье Волги и Урала, ныне территории Уральской и Атырауской областей), *Арал* (побережье Арала и, шире,

– Арало-Актюбинский регион), *Сыр бойы* (Кызылординская область); на “Востоке” – *Арқа* (Центральный Казахстан), *Алтай-Тарбағатай* (Восточный Казахстан), *Жетісу* (Семиречье – юго-восток), *Қаратау* (Южный Казахстан).

Все эти регионы – показатели не только территориальной, но и исторически сложившейся *родо-племенной целостности*, которую при изучении региональных стилей никак нельзя игнорировать. Так, совершенно объективно то, что музыка “Запада” – это музыка родов Младшего жуза (Махамбет, Курмангазы, Даулеткерей и их школы), “Востока” – музыка родов Среднего (Байжигит, Таттимбет, Тока и их школы) и Старшего Жузов (Байсерке, Кожеке, Сыбанкул и их школы), которые, соответственно, локализуются на своих территориях: Средний – в основном, в Центральном, Северном и Восточном Казахстане, Старший – в Жетису и Южном Казахстане (здесь сложилась каратауская традиция). Этот вывод делается нами не только по фольклорным и устно-профессиональным жанрам и стилям в целом (материалы фольклорных экспедиций и нотномызыкальных сборников по регионам), но и по индивидуальным композиторским стилям акынов, салов и сери, кюйши, жырау и жыршы, а также – соответствующим исполнительским традициям и школам.

Определение региональных стилей инструментальной музыки так же, как и многое другое, лежит в русле этно-исторических исследований, которые так или иначе могут пролить свет на этнические и даже этно-генетические процессы на территории Казахстана. Ведь такие важнейшие качества музыки (музыки устной традиции), как устойчивость во времени, типичность, формульность, каноничность и другие – могут сыграть свою незаменимую роль в изучении как самого этноса, так и его культуры.

Стадия завершения формирования казахской народности (XIV-XV вв.) ознаменована образованием Казахского ханства на землях Западного Жетису ок.870 г.х., т.е. в 1465-1466 гг. Однако этому событию как «начальному» в истории казахской государственности предшествовал огромный период – период этногенеза народа, который с точки зрения другого, цивилизационного измерения истории представляется уже, как мы показали выше, «завершающим этапом в развитии цивилизации кочевников евразийских степей» [1.77, с. 182]. То есть, по нашим наблюдениям, если проблема культурогенеза лежит в плоскости цивилизационных

исследований, то проблема этногенеза – в плоскости исследований историографических. Поэтому в данном разделе мы намерены осветить глубже проблему происхождения этноса, которая представляется еще не в полной мере изученной и находится на стадии обсуждения. Так же, как и в вопросе о цивилизационных началах кочевой культуры, в историческом ракурсе своего исследования мы не задаемся целью проделать полный обзор историографической литературы по поводу этногенеза казахского народа – вопрос этот признается весьма сложным самими историками.

Имея в виду капитальный труд отечественных историков – официально-академическое издание пятитомной «Истории Казахстана» [1.46, 1.47], отдельные исследования и статьи последних лет, посвященные проблеме этногенеза казахского народа, мы будем, все же, опираться в основном на упомянутое выше, пока единственное в историографии специальное исследование в данной области – монографию Е.Абиля «Этногенез казахов. Опыт системного подхода» [1.4]. Эта работа, несмотря на небольшой объем, привлекает нас тем, что в ней впервые в истории и этнологии Казахстана автор, отталкиваясь от теории открытых систем (Л.Берталанфи) и современных теорий этногенеза (в частности, Л.Гумилева) последовательно ставит задачу системного подхода в изучении этнических процессов, как и задачу привлечения данных фольклора для изучения этнического самосознания.

Понятно, что это исследование не исчерпывает проблему этногенеза казахов, как и вопросов системного метода изучения истории, о чем говорит и сам автор: «данная работа не претендует на полное и исчерпывающее освещение всех проблем, связанных с применением системных принципов в этнологии. Это лишь начальный этап работы, скорее постановка проблемы, чем ее разрешение, которое требует от исследователей нового научного мышления, отказа от устаревших теорий и концепций, применения новых подходов и методов для исследования сложных нелинейных процессов» [1.4, с. 97]. Е.Абиль выстраивает следующую историческую цепочку этнической преемственности, которая реально имела место в истории степных племен (мы приводим ниже краткие выводы из заключительных разделов исследования).

Первый этнический процесс начался в эпоху бронзы, примерно в XVIII веке до н.э.: «Именно тогда на территории Казахстана,

Поволжья и Зауралья появились этносы, известные историкам как арии, туры, хьона, сайрима, а археологам как андроновцы и срубники. Более чем тысячелетняя история этих этносов имела в итоге иранизацию Передней Азии и Северной Индии. В Казахстане же сохранились лишь реликты – хиониты и савроматы» [1.4, с.96]. Носители же пратюркского языка – карасукцы, продвигавшиеся из Центральной Азии по "нефритовому пути" – появились около XII века до н.э. на территории Сары-Арки. Они сформировали здесь полукочевую бегазы-дандыбаевскую культуру (позже эти центрально-казахстанские группы карасукцев были известны как протохунну-исседоны).

Новый этнический процесс начинается примерно в X веке до н.э. В результате «на линии Причерноморье-Приаралье-Семиречье сформировался ряд новых этносов: скифов, дахов-массагетов и саков-раука, известных как тиграхауда. В фазе надлома, в IV-III вв. до н.э. скифы исчезают с исторической арены, а дахи-массагеты, смешавшись с исседонами формируют этнос кангаров. В то же время из саков Семиречья и мигрантов юэчжей и усуней образуется тюркоязычный этнос, известный как усунь» [Там же].

Начавшийся в III веке до н.э. процесс этногенеза привел к образованию этносов сарматов и хунну. Хунну, переживая в I-II вв. н.э. фазу надлома, разделяются на четыре ветви – гунну, юэбань, сяньбийские хунну и китайские хунну. На территории Центральной Азии в фазе надлома (II-V вв. н.э.) этнос хунно-тюрков распадается на западный (гунно-болгарский) и восточный (хунно-тюркский) этносы. Около V века происходит процесс обратной интеграции восточных (центрально-азиатских) групп племен: из китайских хунну выделяются тюрки и телесцы, из сяньбийских – жужани, из юэбани – чуйские племена. Позже, в VI веке эти племена были политически объединены в рамках Тюркского каганата (инерционная фаза развития этноса). Этнос хунно-тюрков («древние тюрки») просуществовал до IX века, хотя его реликты (онгуты и другие группы) жили еще в разных регионах Центральной Азии до XIII века.

В целом хунно-тюрки и гунно-болгары в VIII-IX веках переживают «фазу обскурации, после которой эти этносы дезинтегрируются. Семиреченские тюрки в фазе гомеостаза распадаются на огузов, карлуков и кимаков, центрально-азиатские – на тюркок-шато и тюркок-подданных империи Ляо. Болгары либо

ассимилируются среди местного населения, либо откочевывают, частью на Кавказ, частью на Каму. Процесс этногенеза хунно-тюркского этноса, продолжавшийся около 1200 лет, завершился» [1.4, с.74].

В VIII в. начинается новая, третья волна этногенеза, приведшая к образованию казахского этноса. Это было связано с тем, что где-то на рубеже VI-VII веков через территорию Центрального Казахстана «проходит ось пассионарного толчка, вызвавшего микромутации и соответственно из кангарских, кимакских, карлукских и кыргызских компонентов в районе, ограниченном с запада Улугтаускими, а с востока Чингизтаускими горами начинает складываться новый этнос, возглавленный прикочевавшими сюда после 744 года сирами-кыбчаками» [1.4, с.81]. Этническая карта Казахстана в VIII веке, накануне появления кыпчаков, выглядела следующим образом:

а) Приаральские степи, нижнее и среднее течение Сырдарьи занимали огузы – часть тюркского этноса, находившиеся в гомеостазе;

б) К востоку от них, в Семиречье жила другая ветвь тюрков, карлуки, частично исламизированные и называвшиеся в отличии от тюркок-язычников туркменами;

в) К северу от огузов и карлуков жили кангары – потомки сако-массагетского населения Казахстана, которые занимали часть Сырдарьинской долины, Центральный и часть Западного Казахстана;

г) Еще севернее их, в долине Ертиса и Восточном Казахстане жила третья ветвь хунно-тюрков – кимаки, также находившиеся в фазе гомеостаза;

д) В Северном Казахстане обитали, вероятно, группы кыргызов и угров, а в Южном Приуралье и на Урале – тюркизированные угры-башкиры;

е) В низовьях Волги обитали хазары и загадочный этнос саксин [1.4, с.74].

Фаза подъема кыпчаков (сер. VIII в. – перв. пол. XI в.) характеризовалась усложнением структуры этноса, территориальной экспансией и ассимиляционными процессами, а постоянный рост пассионарного признака приводит в середине XI века к смене фаз этногенеза: «Начинается акматическая фаза (фаза пассионарного перегрева по Гумилеву – Г.О.), характеризовавшаяся активным отторжением носителей пассионарного признака за границы ареала этноса, ростом политической дезинтеграции, что привело к

изменениям в стереотипах поведения местного населения...» [1.4, с.82]. Е.Абиль отмечает, что последовавшее в XIII веке монгольское господство изменило лишь политическую систему, не затронув основных параметров этнической системы, поэтому акматическая фаза «продолжалась до середины XIV века, что обусловило относительную стабильность монгольских государств на территории Казахстана» [Там же].

Но в VIII веке в евразийских степях образовался не только кыпчакский этнос: где-то в середине века между Орхоном и Верхним Иртышем параллельно возник этнос "сегиз-огуз" (или найманов), а восточнее, между Орхоном и Керуленом – этнос керейтов. Фаза подъема этих этносов, которые были, как и кыпчаки, не только тюркоязычны, но и говорили на языках этой же (кыпчакской) группы, протекала также в VIII-XI веках: «У нас очень мало сведений об этом периоде, что затрудняет реконструкцию этнической истории. В начале XI века керейты и найманы принимают христианство несторианского толка. Акматическая фаза этногенеза, охватывающая период XI-XIV веков оказалась для этих этносов финальной. В начале XIII века найманы и керейты потерпели поражение от монголов и вошли в состав улуса Угедая, однако в качестве самостоятельных этносов просуществовали по крайней мере до первой половины XIV века. Фаза надлома, которая должна была начаться примерно в это время, завершилась полной дезинтеграцией этносов. Найманы и керейты, обитавшие к востоку от Алтайских и Тарбагатайских гор ассимилируются среди западно-монгольских племен ойратов, к западу – среди кыпчакско-ногайского этнического массива» [1.4, с.82].

Таким образом, в монгольскую эпоху именно кыпчаки стали основной силой Улуг Улуса (Золотой Орды, охватывающей территорию Западного Казахстана), а керейты и найманы – улуса Угедая (Западная Монголия и Восточный Казахстан). «Фаза надлома этих этносов, протекавшая в XIV-XV веках привела к смене кыпчаками этнонима, в начале на "ногайлы", а затем на "казак". Керейты и найманы в это время распадаются и входят в состав западных монголов – ойратов. Инерционная фаза развития этноса в период XV-XVIII веков известна нам как собственно казахи», - пишет в заключении своего исследования Е.Абиль [1.4, с.97].

Соглашаясь с мнением Е.Абиля о том, что кыпчаки явились этнической основой казахов, мы в его работе, как и во многих других,

все же, не находим ответов на вопрос, что же было дальше на территории Дешт-и Кыпчака в период монгольского завоевания и далее. Историки единодушны во мнении о том, что, несмотря на неоднократность притока монголов на эту территорию, общее число их (монголов) было невелико, «и они постепенно растворились в массе местного населения» [1.47, с. 283]. Одновременно с этим признается, что «монгольское нашествие прервало наметившийся процесс образования кыпчакской народности» [1.47, с.299].

До сих пор весьма туманным в исторической науке представляется период этнической истории, когда на фоне политических событий – борьбы за трон между потомками джучидов (в частности, сыновей Джучи – Орда-Ежена и Тока-Темира) и Тимуром, обычно освещаемой с точки зрения политической истории XIV-XV вв. – в тени остаются собственно те процессы этнической истории, которые в конечном счете привели к образованию трех жузов, т.е. окончательному объединению племен под началом ханов и султанов в Казахских ханствах (XVII-XVIII вв.).

Между тем, в XIII-XIV вв. как Западный, так и Восточный (территория Казахстана) Дешт-и Кыпчак, как и прилегающие к нему территории (например, Туркестан) превратились в огромный «котел» племен и родов – местных (кыпчакских, т.е. западно-тюркских) и пришлых (большой частью, восточно-тюркских – найманов, керейтов, меркитов, джалаириров, конратов, кыятов, мангытов, барласов и др.), которые здесь не только смешались, но и вместе образовывали разные улусы, а затем в XV веке – разные политические объединения: «многие мелкие улусы первой четверти XV в. и крупные, такие, как Ак-Орда, ханство Абулхайра, Ногайская орда, и соответственно Средний и Младший жузы Казахского ханства, – имели фактически одинаковый состав. ... Все это – тюркские и тюркизированные племена и роды, общие для тюркских народов Средней Азии и Казахстана, известные по позднейшим спискам 92-х кочевых «узбекских» племен», разбросанные и перемешанные на огромной территории Средне-азиатского-Казахстанского региона бурными событиями XIII-XIV столетий (монгольским нашествием и междоусобицами в Джучидском и Чагатайском улусах)» [1.47, с.289-290].

И далее: «Следует отметить, что в XIV-XV вв. продолжались многочисленные миграции. Так, во время войн Тимура переместились могульские группы из Жетысу в Среднюю Азию. При

Абулхайр-хане откочевали к нему из Могулистана племена калучи и булгачи; на каком-то этапе переместились из Жетису Киреи в Средний жуз, мангыты (ногайцы) переместились с запада на Сырдарью; на исходе XV в. ушли в Среднюю Азию с Мухаммедом Шейбани-ханом многие роды и племена из Восточного Дешт-и Кыпчака. Все это дестабилизировало этническую консолидацию населения обширной территории Казахстана» [1.47, с.293].

Оттого, что, во-первых, в казахстанской науке исследуется, большей частью, политическая история, во-вторых, она изучается, все же, по письменным средневековым источникам (персо-, арабо-, китайско- русскоязычным, которые, к тому же, не являются специальными историческими трудами), создается впечатление, что исторические события того времени – это лишь процесс сплошных перекочевков, миграций, смещений (создается ощущение беспорядочного «броуновского движения»).

В то же время историками признается, что существовали «на местах» этнические ядра и узлы этнической консолидации, на основе которых позже и сформировались казахские жузы. Для выяснения этногенеза собственно казахов проблема как раз и состоит в том, чтобы определить суть этих ядер, т.е. этнических основ трех жузов. Это важно и для выяснения вопроса об историческом контексте традиционной музыки позднего средневековья, которое и явилось фундаментом для формирования и кристаллизации родов, жанров и стилей инструментальной музыки.

В настоящее время историки вынуждены констатировать, что время и механизм образования жузов все еще остаются неисследованными, тем самым признается то, что начальные этапы собственно казахской истории (XV-XVI вв.) остаются в истории и этнологии «белым пятном». Вероятно, это происходит потому, что казахстанская история строится на данных источников, которые освещают те или иные события в отдельных регионах. Но если подобных описаний нет (нет письменных свидетельств), то наша история и предстает по отдельным периодам и областям весьма фрагментарной, неполной, «лоскутной», тем более, что еще далеко не все источники выявлены и не все выявленные стали объектом тщательного научного анализа, устанавливающего достоверность исторических событий. Позднее средневековье характеризуется и тем, что в это время уже складываются территориальные границы средне- и центральноазиатских государств и все меньше становится

«общих» для народов исторических источников. Тем более актуальным становится изучение, серьезный научно-исторический подход к устному наследию, устной историологии, которая содержится в шежире, фольклоре, устно-литературном своде, эпической традиции казахского народа.

В последние годы появляются работы по изучению регионов и их этнической истории. Так, в Казахстане известный резонанс в научной среде получили труды Серикбола Кондыбая на материале *Западного Казахстана* (инструментальный стиль *төкпе*) – *Мангыстау, Бөкей, Сыр бойы*. Особое внимание ученый уделяет формированию казахов (племен) Мангыстау, в истории и этногенезе которых особенно много пробелов (С.Кондыбай, отмечая «окраинность» территории Мангыстау, сравнивает его с подобными же европейскими территориями – Ирландией, Шотландией или азиатскими вроде Тибета – [1.65, с.3]).

Написанные на стыке разных дисциплин, работы С.Кондыбая [1.63-65, 1.57], вносят большой вклад в этнологическую науку Казахстана. В своей книге «Есен-казак» [1.65] Кондыбай через анализ эпической традиции, созданной в средневековье племенами и родами мангыстауского региона (Младший жуз), актуализирует и глубоко исследует проблемы этнической истории казахов эпохи Позднего Средневековья и, в частности, – послемонгольского периода, когда именно в период падения Золотой Орды в XIV веке начался весьма сложный процесс кристаллизации, образования этнических целостностей и последующей их консолидации в рамках Казахского ханства.

С.Кондыбай, который глубоко изучил казахскую мифологию [1.57], на основе анализа текстов т.н. «ногайлинского цикла» казахского героического эпоса, а также топонимики Мангыстау и Западного Казахстана, высказывает свою версию сложения данного цикла, на основе чего им исследуются и вопросы этногенеза племен и родов исследуемого региона. Основная (исходная) идея автора заключается в том, что название «*Қырымның қырық батыры*» – «Сорок крымских батыров» – на самом деле должна звучать как «*Қырдың қырық батыры*» – «Сорок степных батыров»⁷. Более поздняя привязка (XVI-XVII вв.) эпоса к полуострову Крым и,

⁷ *Қыр* – холмистая степь или степь с возвышенностями, горами.

соответственно, к крымским татарам, по мнению исследователя, не выдерживает критики [1.65, с.46-55].

Исследуя генезис эпической традиции западно-казахстанского региона, исследователь дает мифо-эпическую трактовку названия «*Қырымның қырық батыры*» как сорок батыров верхнего мира или солнечные, солярные герои⁸. Возникновение же ногайлинского цикла, ставшего позже общим для ряда тюркских народов, входивших в этнополитическое объединение «ногай» (казахи, татары, башкиры, ногайцы), С.Кондыбай связывает с XIV веком и территорией Западного Казахстана, которая стала не только ареной жестокой борьбы между золотоордынскими ханами за престол, но и зоной формирования пассионариев, которые уже тогда называли себя «казак» (в известном значении «вольница» – людей, отделившихся от своего рода, племени, государства, добывавших средства к существованию участием в военных предприятиях). В принципе, это не противоречит данным истории о том, что уже в XI-XII вв. в обществе кыпчаков Восточного Дешт-и Кыпчака (территория Ак-Орды) бытовали отдельные этносоциальные группировки под названием *қазақ*, и о сложении этнического ядра казахского народа именно на базе развития этнических процессов в Кыпчакском государстве XI-XII вв. [1.47, с.300]. Это этническое ядро, которое в официальной истории характеризуется общим термином «кыпчак»⁹, и становится объектом пристального внимания С.Кондыбая.

⁸ «*Қырым*. В казахской мифопоэтике – страна, земля, где живут избранные герои. Существует словосочетание «*Қырымның қырық батыры*» (сорок батыров Крыма), означающее воинское сообщество, воинскую дружину, где цифра «сорок» – показатель множественной целостности, продукт суфийского миропонимания. Сорок батыров часто безымянны, они помогают главному герою эпоса, их призывают на помощь» [1.57, с.165].

⁹ «... этнос кыпчак с III до XIII в. находился в пяти различных состояниях этнического развития – от племени Внутренней Азии до едва ли завершающего этапа формирования кыпчакской народности на территории Казахстана. В XIII в. монгольское нашествие прервало наметившийся процесс образования кыпчакской народности. В дальнейшем, в отличие от домонгольского периода, развитие исторического процесса в кыпчакском обществе пошло не по линии их собственного оформления, а потекло по руслу раздробления, участия их в образовании прежде всего казахского народа, а также целого ряда иных тюркоязычных народностей. На этом этапе кыпчаки пребывали уже на другом таксономическом уровне этнического развития. Исторически сложившиеся этнические общности кыпчаков складывались в динамике и трансформации при одном и том же этнониме кыпчак. Таким образом, сопоставление одного этнонима с другим неизбежно предполагает не простое декларирование, а проведение скрупулезного исследования». [1.47, с.298-299].

Основу консорции так называемых есен-казахов, по Кондыбаю, составили военные отряды под предводительством легендарного Амета, сына Асана¹⁰, отделившегося от хана Золотой Орды аз-Жанибека (не путать с ханом Жанибеком Казахского ханства) в середине XIV века, которое и признается автором как время сложения первоосновы эпоса «*Қырымның қырық батыры*». Различные героические события этого времени в среде «есен-казахов» на плато Устюрт («*Қыр*», местность *Есен-қазақ*, встречающееся в эпосе, место обитания перебравшихся с берегов Едилы-Волги и Жайка-Урала воинствующих групп) и стали «сырьем», исходной основой в виде отдельных легенд и эпических сказаний («*Әмет батыр*», «*Асан қайғы*, *Абат*, *Тоған*» и др.), на которую затем накладываются в XVI в. эпические сюжеты ногайлинского времени – «*Орақ-Мамай*», «*Едіге батыр*», «*Қарасай-Қазы*» и другие, которые составили второй период сложения «крымского» эпического цикла.

С.Кондыбаем анализируются в связи с этнической основой «есен-казак» и термины «*ногай*», «*ногай-қазақ*», что весьма важно для изучения племен и родов Младшего жуза, их генезиса и истории. Для нас важен вывод о том, что еще со времени формирования термина ногай (ногайцами в середине XIII в. назывались все племена на территории от Крыма до Едилы, отданной Бату-ханом темнику Ногаю) на землях Западного Казахстана существовал некий этнополитический дуализм, выразившийся в том, что термин «ногай» объединил в себе «пришлые» тюркские и монгольские племена (*қоңырат*, *маңғыт*, *найман*, *керей*, *қият*, *кенегес*, *қаңлы*, *үйсін* и др.) и «аборигенные», тоже тюркские, но кыпчакские племена – обитатели пограничных территорий Волги-Дуная-Кавказа (*қыдыр-қазақ*, *қытшақ*, *алан*, *уз-печенег* – [1.65, с. 253-254]), которые, по мнению Кондыбая, были одними из предковых компонентов нынешних родов Младшего жуза *байұлы*, *әлімұлы*, *жетіру*. В основе дуализма этих двух компонентов «ногайлы» лежит в первую очередь фактор разности происхождения, т.е., несмотря на тюркские языки и единый – кочевой – образ жизни, здесь налицо разные генетические корни.

Мощным доказательством действительного наличия такого дуализма, имеющего для нас очень важное значение, послужило выявление исследователем такого интересного факта, что именно

¹⁰ В казахской мифопоэтической традиции Амет Айсылулы встречается под самыми разными именами – Айсаулы Әмет, Айсаулы Ахмет, Асанұлы Абат, Асанұлы Абақ [1.57, с. 43].

вышеуказанные «пришлые» племена вошли позже в состав Среднего и Старшего жузов и участвовали в этногенезе других народностей – каракалпаков, узбеков, ногайцев, башкир, татаров (сибирских, казанских, крымских, астраханских), тогда как в Младшем жузе этих родов, можно сказать, нет. С другой стороны, весь монолит родов «алшын» («алаш»), которых, в свою очередь, нет среди других объединений, целиком вошел позже в состав только казахской народности.

Парадоксальная на первый взгляд ситуация, когда проживающие на западе «ногайлинцы» оказались в составе других, часто далеких, этно-территориальных общностей, но не среди родов Младшего жуза, занимающего ту же самую территорию, объясняется, по мнению Кондыбая, только фактором иного генезиса и иной структуры, раскрывающей самостоятельность этнической и территориальной целостности алшынских родов (байулы, алимулы). Племена алаша или алшын, так и не ставшего самостоятельным этническим субстратом в ногайский период (XIV-XVI вв.), оставались в тени сначала «ногаев» Золотой Орды, а затем «мангытов» Ногайской Орды, а в XIV веке попытались восстановить утраченный этноним «казах». Однако в силу исторических событий XV века (отделение ханов Жанибека и Керей от Абулхайр-хана и образование ими Казахского ханства) актуализировалось другое значение этого названия («қазақшылық ету» – казаковать), а позже этноним «казах» стал общей принадлежностью нового этноса в целом [1.65, с.259-260]. В контексте сказанного становятся понятными часто цитируемые строки эпических текстов:

Алаш, алаш болғанда ,	Когда алаш был алашем,
Әлім еді ағасы,	Его старшим братом (был) Алим,
Шолпан еді анасы...	А матерью – Шолпан

Или:	
Алаштан қазақ тараған	От алаша идут казахи,
Ноғайлыға қараған.	Оказавшиеся (под) ногаями.
Жауға алдырмай ноғайлар	Были ногаи дружны,
Бір біріне жараған.	Давая отпор врагам.
Ноғайдан қазақ бөлініп	От ногаев отделились казахи
Үш жүз болып тараған.	Распределившись на три жуза.

¹¹ Имеется в виду именно ядро алаша – Байулы.

¹² Алимулы по шежире старше Байулы.

Еще одно часто встречающееся в различных текстах ногайлинского цикла и малых эпических жанрах (толғау) клише –

Он сан ноғай бүлгенде,	Когда началась смута среди десяти колен ногайцев
Ормамбет би өлгенде,	Когда умер Ормамбет би,
Ордың қара ағашы	Когда столп (опора) «рая»
Аспанға ұшып кеткенде	Улетел в небо
Орманбет би өлген күн,	День, когда погиб Орманбет би,
Он сан ноғай бүлген күн	День, когда началась смута
	среди десяти колен ногайцев

(подстрочный перевод наш – Г.О.)

– заставляет исследователей искать в эпосе отражения исторических коллизий, связанных с разлукой родов и событиями XV-XVI вв., когда одни и те же роды оказывались в составе Ногайской Орды, ханства Абулхайра (ушли затем с ним в Среднюю Азию) и Ак орды. Соответственно, реальным прототипом Орманбет бия признается то один из последних золотоордынских ханов – Улуг Мухаммед (Шакарим Кудайбердыулы и др.), то Орманбет би, последний бий «больших Ногаев», потомок Едиге (М.Тынышпаев). Известный советский эпосовед А.Маргулан, считал, что Орманбет би есть легендарный Алаша-хан, а под этим легендарным и эпическим персонажем подразумевается Орыс-хан, потомками которого были Жанибек и Керей. Мнение А.Маргулана поддержал Е.Абиль [1.4, с.50-57].

С.Кондыбай же считает, что исторические события XIV-XVI веков, в частности, те, которые были связаны с борьбой ханов за трон и описанные в письменных источниках, нашли не прямое, а лишь косвенное отражение в «крымских» эпических текстах 1-го периода, а указанное клише *Ормабет би өлгенде*, встречающееся в эпосах и 2-го (XV -XVI вв.), и 3-го (XVII-XIX вв.) периодов является символом и отзвуком самых первых трагических событий конца XIV века, который является некой «точкой отсчета» крушения Космоса, «предчувствием финала» в мифо-эпической традиции. Это совпадает и с мнением Е.Турсынова, который в своей работе «Мифологические и религиозные представления в народном миропонимании», анализируя поэзию жырау XV века, также высказывал подобную точку зрения [1.91, с.5-62].

Поэтому Ормамбет, по мнению С.Кондыбая, не является историческим лицом; это, скорее, легендарный и даже мифический собирательный образ: если «Орман» («Орым», «Ұрым») – означает в мифологии «свой Космос», «свой народ» («қазақ пен ноғай айырылды, қара орманым қайырылды» - когда расстались казахи и ногайцы, разрушился Космос), то бий Орманбет воплощает в себе некоего первочеловека, устроителя Космоса, его царя. Он подобен таким «архетипичным» и «трафаретным» мифическим персонажам, как Асан-кайгы (философ, посвятивший свою жизнь поиску для казахов земли обетованной) или Майкы-би (праотец, первопродок казахов) [1.65, с.176-177]. «Орманбеттің өлуі – аңыздық ғаламның опат болуы» деген сөз, қазақ халқын құраушы көшпелі қауым ерте замандарды айтпағанның өзінде 14-17 ғасырларда бірнеше тарихи ойран болуларды басынан өткізді. Бұлар бүгінгі қазақ, ноғай, өзбек ұлттарының қалыптасуының басы болғанымен, сол кезеңдегі тілі мен діні, әдет-ғұрпы мен мәдениеті, таным-түсінігі жақын Дешті-Қыпшақтың суперэтникалық психологиясы үшін трагедия болған еді», – пишет исследователь¹³.

Трагизм же ситуации, наступление хаоса того времени заключается в первом, «знаковом» расставании «ногайского журта», когда родственные племена оказывались в разных политических объединениях (Орыс-хана, Токтамыса и Тимура) и, разделенные на противоположные части, враждебные лагеря, вынуждены были воевать друг против друга:

Алаш алаш болғанда	Когда алаш был алашем
Алаша хан болғанда	Когда жил еще Алаша хан
Қазақ, қалмақ, ноғайлар	Казахи, калмыки, ногаи
Бәрі сонда бір болған	Были тогда вместе
Ынтымағы жарасып,	Были дружны,
Жайкүн көлдей бай болған,	Были богаты, как озеро Жайкүн
Еділ, Жайық, Оралға	На берегах Едила, Жайка и Урала
Орған көлдей жайылған,	Вольготно жили,
Өзбек хан, Жәнібек өлген соң,	Когда умерли Өзбек хан и Жанибек,

¹³ «Смерть Орманбета – «смерть легендарного Космоса», т.к., не говоря о более ранних временах кочевых народов, в течение только лишь 14-17 вв. они несколько раз подвергались погромам в больших исторических масштабах. Несмотря на то, что это было началом образования сегодняшних казахов, ногайцев, узбеков, для суперэтнической психологии обитателей Дешт-и Кыпчака это было настоящей трагедией, т.к. в течение определенного исторического времени здесь формировались общая языковая основа, близкие верования, обычаи и традиции, и в целом – единая культура» [1.65, с. 179.]

Токтамыс, Темір болған соң,
Ел ішіне жік түсіп,
Үш бөлек болып айырылған.

И пришли Токтамыс и Тимур
Раскололся народ,
И расстался, разделившись на три части.

Глубокому анализу подвергает С.Кондыбай и этногенез есен-казахов – алшынов Западного Казахстана, которые в течение XV-XVI вв., входя в разные политические объединения, распались на составные части, но, тем не менее, даже будучи весьма аморфной группировкой, сохранили свою этническую структуру и этническое самосознание, что и проявилось весьма ярко как в эпической традиции, так и в фольклоре и музыкально-поэтических традициях западного региона. В середине XVI века, в период распада Ногайской Орды на три улыса (Болшие ногаи, Малые ногаи и Жембойлық – Эмбинские ногаи), алшыны вошли в последний улус, известный также как «Алты ауыл ұлысы» (Алтыул – от междуречья Урала и Эмбы, Иргиза до Аральского моря и нижней Сырдарьи), и именно в это время и в этой этнической среде сформировалась, по мнению С.Кондыбая, известные ныне версии эпического цикла «Қырымның қырық батыры» [1.65, с.252-253].

Для нашего исследования представляется очень важным процесс формирования субэтнуса есен-қазақ (алшын), начало которому было положено в первой половине XIII в., когда на обширной территории Золотой Орды при правлении хана Бату был образован улус Ногай и племена (и пришлые, и местные) от Северного Кавказа до Дуная стали «первыми» ногаями. Переломным моментом в этногенезе «казахских» ногайцев стал факт переселения в начале XIV в. (после смерти Ногай) некоторых племен с территории между донско-дунайским бассейном и Северным Кавказом на Нижнюю Волгу. Эти племена, неоднородные по составу (некоторые тюрко-монгольские, кыпчакские племена – «дикие половцы», огузо-печенежские, остатки аланов, мадьяр и пр.) образовали первый этнический субстрат, который примерно до 40-х гг. XIV в. проживал как на Волге, так и более окраинных восточных территориях Орды вплоть до Хорезма при хане Узбеке (время правления 1312-1341гг.). Следующий переломный момент – откочевка на плато Устюрт (Қыр) части этих смешанных племен, возможно отдельных родов под предводительством кыпчакских военных предводителей при хане Жанибеке (Әз Жәнібек, правил с 1342 по 1357гг.).

Исследуя причину откочевки, С.Кондыбай опирается на высказывание Ч.Валиханова: «Привольные и обширные степи киргизские, как Украина на Руси, сделались местом стечения удальцов и батыров, искавших свободу и богатство в добычах. Если русские казаки, запорожские и донские, очень скоро составили отдельную и характерную народность, более или менее различную от великорусского населения, то нет сомнения, что смутные времена междоусобий орды, выгоняя не отдельные личности, как на Руси, а целые племена, способствовали к образованию отдельной казачьей общины из разнородных племен...». И далее, имея в виду широко известную легенду об Алаша-хане, который считается одним из основателей казахского народа, Ч.Валиханов пишет: «А потому начало союза Алач, татарских казаков, как казачества, я принимаю вполне и думаю, что миф киргизский о Алаче и Алесе, как выражение этого начала, имеет основание... Собственно прямыми потомками первых казачествующих батыров, давших первичную самобытную жизнь союзу их, *почитают Меньшую орду...*» [Цит. по 1.65, с.268].

Из этого следует, что откочевки, отделения целых племен и родов от правителей в позднем Средневековье становится в степных (кочевых) регионах обычным делом. Но, стыкая данный факт, а также легенду об Алаше с некоторыми историческими событиями конца XIV века, Ч.Валиханов делает следующие выводы: «Начало народа казаков или алач, как казаков, предание это определяет довольно положительно. Если Тамерлан, в первый свой поход в 1392 (1391) г. на Тохтамыш, убил детей Алача и первого хана казачьего, то приблизительно можно полагать, что сам Алач мог жить в середине 14-столетия» [1.65, с.268].

Попытки развить мысли, высказанные Ч.Валихановым тезисно, приводят С.Кондыбая к более конкретным выводам относительно причин откочевки (в частности, в XIII-XIV вв.), одна из которых, как видим, дала начало целой этнической общности. Явившись поначалу консорцией, объединившей в себе группу пассионарных личностей¹⁴,

¹⁴ По Л.Гумилеву: «рождению любого социального института предшествует зародыш, объединение некоторого числа людей, симпатичных друг другу. Начав действовать, они вступают в исторический процесс, сцементированные избранной ими целью и исторической судьбой» [1.25, с.51]. «Пассионарность – это характерологическая доминанта; это непреодолимое внутреннее стремление (осознанное или, чаще, неосознанное) к деятельности, направленное на осуществление какой-либо цели (часто иллюзорной). Цель эта представляется пассионарной особи ценнее собственной жизни, а тем более жизни и счастья современников и соплеменников» [Там же, с.55].

она затем становится ядрообразующим элементом. С.Кондыбай говорит о том, что главной движущей силой (целью), которая заставила эту группу людей отделиться от оставшихся на берегах Волги и Урала, – это в первую очередь стремление сохранить себя как этнос (осознание своего отличия от других). Это было невозможно в тех условиях, когда покоренные (автохтоны) должны были подчиниться победившим (тюрко-монголам), у которых была реальная сила и власть, особенно на начальных этапах установления нового политического режима.

Несмотря на последующую тенденцию к стиранию различий и постепенному приобретению однородности в отношении хозяйственно-культурного типа, языка, верований и обычаев, под влиянием довольно сильных социально-политических факторов, все же, оставался еще реальным тот дуализм («мы» и «они»), о котором говорилось выше: «*Сань аз, теги бөлек ру саяси-алеуметтік теңсіздік жағдайында басқаларға сіңбеген жағдайда жатаққа айналады, ал жатақ болмау үшін жұрттан безіну қажет болады*»¹⁵. Уместно здесь вспомнить и то, что в истории кочевников и казахов в частности, начиная с эпохи Чингизхана, правящей верхушке, т.е. чингизидам всегда противостояло племенное вожество – местно-племенная кочевая знать, от поддержки которой (в междоусобных войнах, например) зависело очень многое в улусах и государстве чингизидов в целом.

Итак, начало формированию новой этнической общности, названной С.Кондыбаем есен-казахи (или *Айрақтылар*-айрактинцы – по названию гор в Мангистау). Они явились ядром и субэтническим конгломератом, объединившем в себе весьма разные по родо-племенной принадлежности и культурно-духовным традициям этнические общности («первые ногаи», в числе которых наряду с пришлыми были, в основном, старые кыпчакские племена – предки байулинцев; *Алау жұрты* – аланы, остатки которых обитали на торговых путях между Каспием и Аралом вплоть до Ургенча; местное мангыстауское население, условно «туркменское», т.е.

¹⁵ «В условиях социально-политического неравенства участь подчиненных родовых меньшинств была раствориться или стать жатаками (жатак - «остающиеся на местах», не способные в силу разорения кочевать; здесь подразумевается *становиться рабами – Г.О.*), а если не хочешь стать жатаком, нужно бежать» [1.65, с.272].

пратуркменские и праказахские этнические элементы; осколки других ранних кыпчакских племен, проживавших на территориях нынешней Атырауской и Актюбинской областей, и др.).

Позже они, смешавшись в едином «горниле» большого региона Мангыстау и Западного Казахстана дали, по существу, единый «культурный сплав», в котором различные мировоззренческие основы, мифологические и религиозные системы, языки и языковые диалекты, фольклорно-литературные, музыкальные и прочие традиции в некоем едином русле дальнейшего своего развития определили общий этнический лик, общую кыпчакско-ногайскую языковую целостность и в целом неповторимую субкультуру данного региона. Это воспринимается исследователем как результат биологической и генетической мутации, которая и обуславливает, по Л.Гумилеву, взрыв пассионарности, заключающийся в данном контексте в том, что регион Мангыстау-Устюрт в XIV веке стал центром большого прибежища батыров, свободолюбивых личностей, миссионеров различных вер и религий, а также беженцев, преступников, изгоев и разбойствующих лиц (в казахском языке есть образное выражение «ойдан, қырдан қашқандар»), которых объединяла одна общая черта – необычайная активность (пассионарность) и «горячая кровь».

Таким образом, в результате мутации не только на уровне био- и этносферы, но и на уровне языка и духовной культуры было создано условие, база формирования феномена ногайлы, который до конца так и не сформировался как этнос, но создал мощную среду, где, во всяком случае, произошел взрыв духовной и творческой энергии масс [1.65, с.46]. Этот взрыв и породил затем колоссальные шедевры культуры (в т.ч. эпическую и музыкально-инструментальную традиции) западноказахстанского региона.

В пользу гипотезы С.Кондыбая о локальном взрыве пассионарности именно в регионе, центром которого является Устюрт, говорит и то обстоятельство, что это – *пограничная ландшафтная зона*. По Л. Гумилеву – это один из благоприятных факторов, если не начала этногенеза, то, хотя бы, энергетических взрывов, которые могут наблюдаться на больших участках, вытянутых по прямой линии, и именно в местах, где граничат два или более ландшафта [1.26].

В связи с подробным анализом комплекса весьма интересных и перспективных идей, высказанных С.Кондыбаем относительно

этногенеза казахского народа, мы бы хотели отметить, что они должны быть взяты во внимание историками, хотя бы, с точки зрения того, что исследователем прослеживаются этнические процессы формирования ногаев-казахов и родов алшын с XIV-XVI вв., и особенно в промежутке времени между «первыми ногаями» и мангытами (1300-1428). Освещаемые в книге С.Кондыбая процессы, безусловно, могут пролить свет на проблему этногенеза собственно казахов, которая остается все еще нерешенной, т.к. выдвигаемые гипотезы весьма спорны. Мы привели выше точку зрения Е.Абиля, который, отслеживая историю кыпчаков с VIII в., подвергает критике взгляды Л.Гумилева на поздний этногенез казахов на базе Ак-Орды (начальная дата этногенеза XIV-XV вв., а место сложения – побережья Иртыша).

Наконец, еще один выход на решение проблем не только этно-, но и культурогенеза в регионах Западного Казахстана обозначен С.Кондыбаем в его исследованиях (кроме указ., специальное исследование «*Маңғыстау мен Үстірттің киелі орындары*» – [1.63]). Речь идет об актуализации изучения культа святых в контексте суфизма, который берет свое начало на юге Казахстана в Туркестане и со времени основания ордена Кожа Ахмета Йассауи (йассауия) и, возможно, других суфийских орденов XII и XIII вв. и распространяется затем во всем огромном ареале Западного Казахстана. Об этом свидетельствует 360 могил святых (*әулиелер*) в одном только Мангыстау, и далее других западных областях, Каракалпакстане и приграничных областях Туркменистана (Ок-Балкан).

Своего рода «экспорт» суфизма на запад начинается, по мнению С.Кондыбая именно с правления в начале XIV века хана Озбека, который официально принял ислам (ханифитского толка) и повел политику исламизации Алтын Орды, что и послужило толчком к свободному потоку исламских миссионеров с юга на запад с целью обращения всего населения в ислам. Понятно, что в течение почти целого века весьма разнообразные верования и религиозные воззрения смешанных, как мы показали выше, этнических общностей на западе могли воспринять более или менее органично лишь суфийские религиозные воззрения и учения. И на самом деле, как показывают древние архитектурные памятники и захоронения «святых» на всем огромном пространстве Западного Казахстана, эти захоронения принадлежат именно суфиям (*софы, сопы*), одни из

которых были знамениты (над ними сооружены целые мазары и комплексы – Баба Тукти Шашти азиз, Шакпак ата, Шопан ата и другие, дублирующие подобные захоронения в Туркестане), о других сохранилось не так много сведений. Но так или иначе, в регионе, как повествуют легенды, имелись, вне всякого сомнения, суфийские центры, мечети и медресе, во главе которых стояли праведники и святые – суфийские шейхи.

Не углубляясь в данную проблему, скажем лишь, что нам интересен не только ее религиозно-мировоззренческий аспект, например, фактор оппозиции суфизма к официальному исламу правящей верхушки¹⁶ [1.65, сс.328-329]. Важнейшим для нас представляется выявление реальной *контактной зоны*, связывающей запад, юг (юго-запад) и среднеазиатские регионы на основе суфийского религиозно-мировоззренческого единства, которое является и платформой для определенной связи музыкальных традиций соседних этносов. Данное направление изучения – выявление различных уровней контактных связей музыкальной культуры казахов и среднеазиатских народов – представляется нам весьма перспективным для выяснения общего и особенного в культурах, как и для исследования истории музыкальных культур.

1.2.2. Этно-исторические процессы в Восточном Казахстане («Шығыс»).

В данном параграфе нами отслеживается формирование племен Среднего и Старшего жузов (носителей инструментального стиля *шертпе*) на территории *Арқа* (Центральный Казахстан), *Алтай-Тарбағатай* (Восточный Казахстан), *Жетісу* (Семиречье – юго-восток), *Қаратау* (Южный Казахстан).

Границы Среднего жуза, по М. Муканову, на западе проходит по линии Аральское море – р. Ирғиз – р.Турғай, на востоке до

¹⁶ В связи с этим С.Кондыбай приводит такое мнение Азимбая Гали, известного журналиста и политика: «Қазақ жыршылары, дастаншылары, жыраулары, күйшілері, қожалары сопылық бағыттың рухани функционерлеріне айналды» («Казахские жыршы, дастаншы, жырау, күйши и кожа стали духовными функционерами суфийского религиозного направления») [1.65, с.329]. Вместе с тем, персо- и тюркоязычные источники XV-XVIII вв. свидетельствуют о том, что казахские ханы и султаны, насаждая ислам среди подвластного им населения, «хорошо ориентировались в сложной и пестрой картине переплетения интересов, борьбы и взаимной терпимости среднеазиатского, официального, ортодоксального суннитского ислама, многочисленных суфийских течений и тесно сплоченных корпораций сеидов, или ходжей, «потомков Мухаммада», преследуя тем самым далеко идущие социально-политические цели» [1.100, с.65].

бассейна р.Иртыш – хребтов Алтай – Тарбағатай, на юге по линии долина Сырдарья – р.Чу – оз.Балхаш и на севере до границ Томской и Тюменской губерний [1.71, с.27]. Автором монографии «Этнический состав и расселение казахов Среднего жуза» разбирается этнический состав Среднего жуза, приводятся данные о происхождении и истории крупных его племен – кереев, найманов, аргынов, кипчаков, конратов и уаков [1.71, сс. 27-67].

По сути, настоящая история этих, как и многих других, казахских племен не написана. И, несмотря на сложность данного вопроса (имеется в виду этногенез племен и родов всех казахских жузов), в указанных выше работах [1.65, 1.22, 1.71-73, 1.46, 47, 1.100, 1.61,62, 1.49 и др.], содержатся неопровержимые доказательства того, что разные перипетии в истории родов не являлись препятствием на пути формирования в регионах (запад, северо-восток, юг) этнических основ, которые и составили позже этно-территориальные объединения (жузы) казахов. М.Муканов пишет о племенах Среднего жуза: «В силу сложившихся исторических событий (объединение и завоевательные походы монголов, возникновение и распад Золотой орды, государство кочевых племен Дешт- и-Кипчака и т.д.) на протяжении многих веков наблюдается перемещение племени и как следствие – дробление... Этим объясняется наличие у казахов, узбеков, киргизов, башкир, алтайцев и других народов одних и тех же племен, а именно: кераитов (кереев), кипчаков, найманов, аргынов и т.п.» [1.71, сс. 32-33].

Но роль этнических групп, вошедших в состав тех или иных народов, неодинакова: одни группы растворяются среди местного населения, другие играют важную роль в этническом формировании народа. Последнее, как считает М.Муканов, относится к кереев: хотя одна часть и ушла с Шейбани-ханом в Мавераннахр, большая часть их в составе Среднего жуза стала впоследствии одним из компонентов казахского народа: «основная масса кераитов осела на Алтае, Тарбағатае, вокруг Зайсана, вниз по Иртышу и на запад от него вплоть до Северного Казахстана» [1.71, с.34]. Историки также сходятся во мнении о том, что оставшиеся в Дешт-и Кыпчаке керей вошли затем в состав племенного объединения жетиру Младшего жуза (керейт). В.Юдин в своей работе пишет также о части кереев (кераитов), которые вместе с другими могульскими родами (т.е. с родами Старшего жуза) проживали, как свидетельствуют письменные источники («Тарих-и-Рашили» и др.), и в Семиречье [1.100, с. 73, 85].

Примерно такова и судьба найманов, а их роль в качестве этнообразующего компонента в сложении казахской народности не менее значима: «В период разгрома государства найманов (XIII в.) часть их бежала на Сырдарью и в степи Центрального Казахстана (район Улутау). Сохранившиеся среди сырдарьинских и атбасарских найманов предания о родоначальниках, батырах, а также элементы материальной культуры имеют свои аналогии в среде зайсанских найманов. Если говорить об отюречении найманов (к спору о том, тюркским или монгольским племенем были найманы – Г.О.), следует отметить, что восточные найманы (зайсанские, усть-каменогорские) не могли подвергнуться этому процессу хотя бы потому, что они вплоть до середины XVIII в. были подвластны монголам, сначала империи Чингис-хана, а позднее вошли в состав ойратского государства – могущественной Джунгарии. Но, несмотря на это, найманы сохранили свой язык, свою материальную и духовную культуру» [1.71, с. 40].

Более полную картину этногенеза и ранней государственности найманов и кереев, а также меркитов, коныратов, жалайыров и уаков на территории Монголии дает З. Кинаятулы [1.61], который в следующей своей большой монографии отслеживает становление Ак-Орды как первого государства, заложившего фундамент собственно казахской государственности [1.62]. Помимо широко используемых современными историками персидских, арабских, тюркских, русских и западноевропейских авторов, З. Кинаятулы впервые вводит в отечественную историографию новые (для нашей историографии) *китайские* и *монгольские* источники. Нам кажется, что выводы ученого относительно многих ключевых вопросов позднего Средневековья¹⁷, а также – этнической территории и истории племен в эпоху монгольского завоевания и в последующие века, заслуживают самого пристального внимания в силу большой их аргументированности и введения в научный оборот, как уже было сказано, совершенно новых исторических сведений. Говоря об образовании казахской народности как этнической целостности из трех составляющих (жузов), З.Кинаятулы делает следующие выводы:

¹⁷ Например, относительно генеалогии восточных Джучидов и, в частности, происхождения Орус-хана и первых казахских ханов не от Тока-Тимура, а от Орда-Ежена, подтверждаемые сегодня и другими исследованиями, происхождения самоназваний «озбек» и «казак», терминов «государство кочевых узбеков» и др. [3.32].

1. Родина основных племен Старшего жуза *дулат, жалайыр, үйсін, қаңлы, албан, суан* – территория от склонов Джунгарского Алатау и Жетису до северного побережья Шу и верхнего течения Сырдарьи. Данные племена восходят к древним конфедерациям племен Уйсун-Дулат (*үйсін, қаңлы, дулат, албан, суан*), Шуманак-чумугунь (*жалайыр*). Последние (по *Кадыргали Жалаири*) входили в Тюркский каганат в составе Огузов, а затем большая их часть с Сырдарьи откочевала на восток. По монгольским источникам в древнетюркское время жалаиры находились, большей частью, на берегах Керулена (были подвластны киданям), а позже стали одним из многочисленных тюркских племен, проживавших на Монгольском плато. Под властью Чингисхана часть племени оставалась на месте, другая пришла на территорию Дешт-и Кыпчака: одна группа обосновалась позже на берегах Шу и в Жетису (*шуманак*), другая на берегах Анграна и Чирчика (*сырманак*), третья с Хулагу попала в Иран. Если роды первой группы (*шуманак*) вошли и в состав Старшего, и в состав Среднего жузов, то роды второго (*сырманак*) вошли в состав среднеазиатских народов [1.62, с.153-178].

2. Племена Среднего жуза, родиной которых являются земли от Тарбагатайских гор, Балхаша до верхнего течения Сарысу и северных склонов Каратау до степных районов Сибири, сформировались на основе крупных племен *аргын, қытшақ, найман, керей, қоңырат, уақ*. Из них племена *найман, керей, қоңырат и уақ* – тюркские племена, пришедшие с территории Монгольского плато [1.61, с.294]. Как уже говорилось выше, отдельные части этих племен оказывались на протяжении XIII-XV вв. на разных территориях Казахстана, но значительные их массы уже тогда расселились в центральном (Арка), северо-восточном (Иртыш), восточном (Зайсан, Алтай-Тарбагатай) регионах.

Весьма сложной представляется этногенез племен Среднего жуза *аргын* и *қытшақ*. Нас не удовлетворило освещение этого вопроса в исследованиях В.Вострова и М.Муканова [1.22, 1.71], по которым трудно представить реальную картину относительно истории данных племен. Поэтому ответ на свои вопросы мы стали искать в исследованиях З.Кинаятулы. Обобщая все данные по истории аргынов, ученый приходит к мнению о том, что этот род – один из древних в Казахской степи. Сложившись в древности на берегах р.Аргун (приток р.Амур), это племя затем было в составе

Тюркских каганатов (в орхоно-енисейских надписях – народ «Улуг Ергин»). По средневековым источникам аргыны издавна проживали на берегах Алаколя и Каратала, что было следствием того, что они в составе тюркских объединений (Басмылов) кочевали с запада на восток и с востока на запад, и задолго до Монгольского нашествия придя в Аркинские степи, в XI-XIV вв. стали одной из крупных частей Кыпчакского союза племен [1.62, с.294-295]. Это подтверждается и исследованиями этногенеза дешт-и кыпчакских племен С.Кондыбаем на материале легенд, родовых преданий, эпоса и топонимики Западного Казахстана [1.65, с.115-119].

Этногенез кыпчаков достаточно хорошо освещен в казахстанской историографии благодаря работам И.Ахинжанова и Б.Кумекова [1.16, 2.12, 1.60, 2.43], период политической истории, связанный с образованием кимекской, а затем кыпчакской государственности на огромной территории, получившей название Дешт-и Кыпчак, более или менее удовлетворительно описаны в Истории [1.47, с.419-435]. Но несмотря на выявление по письменным источникам политических процессов, освещаемых в вышеназванных источниках, не все понятно в отношении процессов этнических. Так, мы не нашли в них ответа на вопрос, каково соотношение кыпчакских племен, ушедших далеко на запад (до Днестра), и кыпчаков Восточного Дешт-и Кыпчака. Со ссылкой на В.Тизенгаузена, который приводит, в свою очередь, свидетельство арабского историка Эломари, З.Кинаятулы пишет о кыпчаках: «*«Олардың (батыс Қытшақтар Қ.З.) көшілігі Орыстар және Дешті-қытшақ Түркілері болды» деп жазады. Ал бөрі ұлдары (Бөроғлы) атанған шығыс бөлімі (көк түріктер) кейін Ақ Орданың этнотоптарының негізін құрады»*¹⁸ [1.62, с. 290]. Из этого, как и из всего комплекса этно-исторических и этно-культурных данных, вытекает, что западные кыпчаки (предки племен Младшего жуза) и восточные кыпчаки, ставшие затем самостоятельным племенем Среднего жуза, в итоге (несмотря на единые корни) – это разные этнические общности. Об этом когда-то писал и С.Аманжолов [1.11], анализируя диалекты казахского языка: кыпчаки Среднего жуза говорят, как и другие его племена на северо-восточном диалекте, тогда как в Младшем жузе говорят на западном.

¹⁸ «Большая часть западных кыпчаков – это русские и тюрки Дешты-кыпчака», – пишет арабский историк Эломари. А восточные (голубые тюрки), называемые сыновьями бөрі (Бөроғлы – сыновья волка - О.Г.) стали позже основой этнических групп Ак Орды».

Жетісу (Семиречье) – регион, который граничит с Алтаем, Китаем, киргизскими землями, Восточным и Южным Туркестаном имеет богатейшую историю, в которой каждый ее период (сакский, усуньский, древнетюркский, чагатайско-могульский, казахский) полон ярких и значимых для всей истории казахов событий. Разнообразие природы и разнообразие хозяйственных укладов (земледелие, городские поселения, кочевничество) наложили свой отпечаток на культуру этого края, своеобразие обычаев и художественных традиций в области фольклора и искусства. Об этом свидетельствуют и музыкальное искусство XIX века, в котором представлены и древние пласты музыкального фольклора, и весьма развитая ветвь авторского творчества (песни и кюи профессионалов устной традиции).

Именно с середины XIX века начинается активное наступление русского царизма на восточные и юго-восточные казахские земли. После подавления национально-освободительного движения под руководством Кенесары Касымова (1847) и основания укрепления Верный (1854), завершается присоединение Семиречья и родов Старшего жуза к России (конец 50-х гг.). По другую сторону Жетысу в это же время растут и имперские амбиции Китая, который еще во второй половине XVII в. после уничтожения Джунгарского ханства стремился силой присоединить к себе территории Семиреченского края и казахского Алтая. Этому помешали дипломатические усилия хана Аблая, политика которого строилась на искусном лавировании между Россией и Китаем, благодаря чему местные роды Среднего и Старшего жуза до середины XIX в. удерживались на своих исконных землях. Но в 1860 г. между Россией и Пекином подписывается соглашение, по условиям которого верховья реки Текес (а в 1878 г. – и Хоргоса) и соответствующие территории отошли к Китаю.

Между тем весь Илийский край, включая нынешние приграничные области китайского Синьцзяна и Алтай издавна принадлежали тюркским, а позже и казахским кочевым племенам со сложившимися здесь маршрутами перекочевков, стабильной системой летних (жайлау) и зимних (кыстау) стойбищ. Нарушение этой системы, очевидный произвол и полное игнорирование хозяйственных и жизненных интересов казахов со стороны и западной (Россия) и восточной (Китай) держав, заставляли родовых правителей искать выходы из ситуаций, когда многие роды оказывались разделенными между двух государств. Но

территориальные противоречия так и не были преодолены и такое положение родов в восточном и юго-восточном Казахстане сохранилось до наших дней: так образовалась казахская диаспора в Китае в XX веке, начало которого ознаменовалось драматическими событиями 16-го года и революцией, в результате чего диаспора пополнилась новыми беженцами из Казахстана.

Этнические процессы на территории Южного Казахстана и Семиречья *Жемісу* в период монголов (Чагатайский улус) и послемонгольскую эпоху связаны с историей тюркоязычных могульских родов и племен, состав которых исследован В.Юдиным на основе таких источников, как «Тарих-и Рашиди» Мирза Мухаммада Хайдар доглата, «Тарих» Шах Махмуда Бен Мирза Фазил чораса и «Тарих-и Кашгар» анонимного автора [1.100, сс.72-95]. «Могулы – этнос, игравший важную роль в истории народов Центральной Азии в XIV-XVII вв. Тува и Индия – вот крайние географические ориентиры их политической активности», – пишет ученый [1.100, с.97 (раздел «Могулы»)]. Выявляя же этнические связи могулов с казахами, В.Юдин говорит о вхождении в состав Старшего жуза под названием *дулат* и *қаңлы* самых многочисленных могульских племен – доглат и канглы-бекчик, а казахские племена абдан (*албан*) и суван (*суан*), «если судить по тамагам, оказываются близкородственными дулатам и, следовательно, могульским доглатам» [1.100, с.85]. На материале истории могулов подтверждается также и вывод о том, что основные племена Старшего жуза являются давними насельниками Семиречья.

Весьма важными для нашего исследования являются два очень существенных вывода, сделанных в работах В.Юдина:

1) Фактически, восполняя пробел в изучении этнических процессов на территории юго-восточного Казахстана и Восточного Туркестана периода XIV-XVII вв. (т.е. до образования Старшего жуза), В.Юдин обосновывает тезис о сложении в этом регионе самостоятельного этноса «могулы», который осознавал себя ко времени распада Чагатайского улуса в XIV в. отдельным от кочевых племен Средней Азии этносом.

2) В этих работах ученый значительно расширяет пространственно-временные рамки самого этногенеза могулов, что раскрывает, по нашему мнению, *истоки общности* некоторых казахских племен Старшего (Жетису) и Среднего жузов, киргизов, алтайцев и других тюркских народностей Сибири.

Исследуя факт отделения от могулов тянь-шаньских киргизов¹⁹ в начале XVI века, исследователь пишет: «Будучи группой могульских племен, они (киргизы – Г.О.), по указанным Мирза Хайдаром причинам, могли отделиться от остальных могульских племен и на основе политической борьбы против чагатаидов и ислама сплотиться и осознать свое единство. Этноним *киргиз* мог играть политическую роль «лозунга», декларации независимости от власти чингизидов, былой независимости тюркских племен, не знавших прежде господства ханов монгольского происхождения. ... Сказанное не означает, что в составе могулов не было никаких племен, которые в прошлом могли бы иметь какое-то отношение к древним киргизам» [1.100, сс. 118-119].

Отмечая далее, что связи между могулами и тюркскими этносами, проживающими за Иртышом, несомненно существовали, В.Юдин пишет: «...имеются бесспорные свидетельства этнических связей могульских племен на уровне миксации с заиртышскими тюркскими племенами, которые могут считаться носителями исторической памяти о древних киргизах и даже, возможно, входили некогда в то единство, которое мы называем «древними киргизами», т.е. в состав енисейских или алтайских киргизов» [Там же]. Недаром русские землепроходцы в Сибири много позже встретились с «киргизами» – так называли они большинство тюркских племен, у которых «еще жило смутное воспоминание о былом существовании в их краях крупного народа «киргиз» и об их былой принадлежности к этому народу. Доказательством вышеназванного являются попытки исследователей найти в Сибири времени русских землепроходцев народ «киргиз», которые не дали положительного результата... Между тем русские документы пестрят этнонимом «киргиз». Впоследствии он даже был перенесен на казахов» [1.100, с.126-127].

Свидетельства этнических связей могульских племен с тюркскими племенами Алтая и Сибири по В.Юдину следующие: 1) массив могульских племен на рубеже XIII и XIV вв. формировался на территории не только Могулистана, но и в заиртышских областях, которые входили в определенные периоды в его состав; 2) наличие «отделений» рода *калучи* у могулов, алтайцев и тувинцев как «бесспорное свидетельство интенсивных связей Могулистана, Алтая

¹⁹Этноним *киргиз*, как и *татар*, *монгол*, *тюрк*, *уйгур* и др. В.Юдин относит к кочующим этнонимам, которые по каким-то историческим причинам присваивают себе те или иные этнические коллективы [1.100, с.118 и 125].

и Тувы в какой-то период истории» [1.100, с.121]; 3) языковое сходство определенного таксономического уровня в пределах тюркских языков: алтайского (и, частично, тувинского), киргизского, уйгурского, восходящих, вероятно, к бывшей языковой общности в домонгольский («киргизы») и послемонгольский («могулы») периоды [Там же, сс. 122-124].

Подводя итоги своего исследования, ученый делает вывод о том, что «могульский этнос, не существующий сейчас, сыграл большую роль в истории, политической и этнической, Центральной Азии. Этнические контакты могулов с различными народами через ряд опосредований отмечаются на огромных пространствах Азии, от Тувы до Индии» [1.100, с.131]. Так, например: а) формирование Старшего жуза казахов произошло в основном за счет могульских племен, которые вошли также и в Средний жуз (кераиты), б) киргизы – это обособившаяся часть могульского этноса, в) могулы стали самым крупным последним компонентом в необыкновенно сложной истории формирования современных уйгуров в Восточном Туркестане, г) узбекско-могульские этнические связи раскрываются через постоянные на протяжении нескольких веков взаимодействия между чагатайскими и могульскими племенами, которые прослеживаются в истории тимуридов и барласов вообще, Бабура, шейбанидов, чагатайских ханов (десятки тысяч могулов оказывались в Средней Азии, Афганистане, Бадахшане, Индии)... [1.100, сс. 131-135].

Таким образом, «история показывает, что Центральная Азия ... была особым узлом этногенетических процессов. Племена и народы здесь возникали, исчезали и вновь возникали в новом качестве. Связи и процессы эти были разнохарактерны и разнонаправлены, давали в разных пунктах Центральной Азии неодинаковый результат. Но главное в том, что это был особый центр, особая зона этногенеза, так же как и разнообразных культурных, хозяйственных, политических, идеологических связей» [1.100, с. 135].

Как уже говорилось, в казахском музыкознании специальное исследование локальных традиций в инструментальной музыке началось в 80-90-е г.г. прошлого столетия вместе с изданием нотных сборников *тоқпе* и *шертпе*. В Программе уже сложившегося к этому времени курса “домбрового сольфеджио” (этносольфеджио) относительно *каратауской локальной традиции* говорилось: а) она занимает “пограничное положение между западом и востоком

Казахстана”, б) в творчестве Сугира есть “кюи “синтетического” строения – с элементами шертпе и тоқпе [5.3, с.28].

Сейчас очевидно то, что Каратау и Южный Казахстан (Туркестан) – это зона *межстилевого взаимодействия* в музыке, соответственно, это зона межродовых и, шире, – межэтнических контактов, что также подтверждается данными истории и этнологии: роды не только всех трех казахских жузов в разные периоды истории проживали на территории Туркестана, области присырдарьинских городов и Каратау, но и ряда родственных казахам этносов – каракалпаков, узбеков, туркмен.

Регион Южного Казахстана связывается в истории с понятиями Туран, а позже – Туркестан, объединившиеся в единое целое Сырдарьей (греч. – Яксарт, арабск. – Сейхун). Особенно значимыми являются здесь долины по среднему течению Сырдарьи, куда входят и предгорья Каратау. Эта территория современного Казахстана имеет историю, насчитывающую много тысячелетий. Особенно благоприятным районом обитания древнего человека были ущелья Каратау, богатые водой и растительностью, разнообразным животным миром. Именно здесь открыты древнейшие на территории Южного Казахстана стоянки людей – Борыказган, Танирказган, Коскурган, Шоктас [1.46, с.75]. Уже в эпоху бронзы здесь были обнаружены богатые месторождения меди, свинца, олова, благородных металлов. К этому же периоду относятся ранние наскальные рисунки (в ущельях Каракуыс, Кошкар-ата, Арапузень), благодаря которым ученым известны ранние культы древних племен Казахстана – солярный культ, культ плодородия и др. [1.51].

В эпоху железа на юге Казахстана обитали кочевые и полукочевые племена саков и массагетов; полуоседлыми сакскими племенами здесь оставлены курганные могильники Тагискен и Уйгарак. Именно южные саки – саки-тиграхауда (или массагеты греко-римских источников) – одержали в VI в. до н.э. победу над Киром, владевшим территорией от Ирана до Средиземноморья и задумавшим расширить свои владения в северо-восточном направлении [1.46, с.164-165]. Из истории известно, что и дальнейшие попытки Ахменидов Ирана, в частности, Дария I в 518 г. до н.э., завоевать саков кончались поражением. На Сырдарье остановилось и войско Александра Македонского, разбившего персов и вторгшегося в Среднюю Азию (завоевание Мараканды – Самарканда в 30-е г.г. IV в. до н.э.). Сакские племена сохранили свою независимость и не

пустили греко-македонян на свои земли, за Сырдарью [Там же]. По археологическим раскопкам, именно в этот период открывается транзитная международная торговля, которая связала страны Запада и Востока, Средиземноморье и Китай [1.89, с.37].

В истории Южного Казахстана особое место занимает т.н. «кангюйская проблема» [2.14], которая связана с тем, что в эпоху «Великого переселения народов», примерно, в III-II в.в. до н.э. – нач. I в.н.э. на обширной территории от низовьев Сырдарьи и до Ташкентского оазиса сформировалось мощное государство Кангюй (период расцвета – III-I в.в. до н.э., период угасания – начало н.э.). Значение этого государства определяется, по А.Бернштаму, тем, что в послескифский период кангюи, соединявшие запад и восток Казахстана, были основными обитателями бассейна Сырдарьи. В издавна складывавшихся этнокультурных связях Казахстана этот регион играл важнейшую роль: «Изучение памятников южного Казахстана по Сырдарье и в Каратау, кроме решения общих вопросов истории Средней Азии, имеет особое значение не только для формирования отдельных этнических групп казахов, но и казахского народа в целом» [2.14, с.98].

Кангюйский период на Сырдарье примечателен также формированием городов, возникших на основе земледельческих поселений и начавшимся в этом регионе взаимодействием степной (кочевой, полукочевой) и городской (оседлой) культур. Однородные в этническом плане кочевые и оседлые племена, объединенные в одно этнополитическое объединение, занимались в соответствующих зонах и земледелием, и скотоводством. Так отрарско-каратауская культура на территории Средней Сырдарьи, Отрарского и Туркестанского оазиса, известная, в основном, как кочевническая, характеризуется и множеством земледельческих и городских поселений (Кок-Мардан, Пшук-Мардан, Костобе, Чаштобе и др.) [1.46, с.278].

Во II в. до н.э. – пер.пол. I тыс. н.э., во время существования на юге соседних государств Усунь и Кангюй, начинает активно функционировать и Великий Шелковый путь. Один из центральных участков Шелкового пути – его ответвление на северо-запад вдоль Сырдарьи в Приуралье, Поволжье и далее на Северный Кавказ и Причерноморье – располагался на землях Кангюя, который и контролировал этот участок [2.24, с.35]. В средневековье, когда на историческую арену выходят тюрки, тюркешы, карлуки, огузы и

кипчаки через земли Южного Казахстана прокладывался северный или степной участок Шелкового пути, на трассе которого по берегу Сырдарьи располагались Отрар, Фараб, Испиджаб (Сайрам), Сауран, Яссы (Туркестан), Сыгнак и др. В целом и «усуньская», и «кангюйская» проблемы до сих пор рождают много споров среди ученых, которые, в частности, не могут прийти к единому мнению относительно этнической преемственности кангюй (кангар) → канглы и усунь → уйсун [1.43, 2.24, 2.24].

Следует уточнить территориальное положение региона “Каратау”, связываемое в практике и теории домбровой музыки с творчеством Сугира Алиева и Толегена Момбекова (и, соответственно, – с понятием “каратауское шертпе”), и региона “Сыр бойы” (Жиделі Байсын) как отдельного региона домбровой традиции [4.11].

Каратау – так называется горный хребет, северо-западный отрог, по сути, окончание Тянь-Шаня в Южном Казахстане. Примечательно то, что Созак (родина Бабьша, Сугира) находится на северо-восточной (*кунгей* – солнечная, “передней”) стороне Каратау, относящейся ныне к Южно-Казахстанской области, тогда как Жанакорган (родина Алшекея, кочевья Бектыбая) – на северо-западной (*теріскей* – теневой, “задней”) стороне Каратау, т.е. в долине Сырдарьи, относящейся ныне к Кызылординской области. Именно на этих территориях обитали племена: 1) *тама* (Младший жуз), к которому принадлежат Сугир, Ихлас, Жаппас, 2) *қоңырат* (Средний жуз), к которому принадлежат Алшекей, Бапыш, Толеген.

В к. XIX – нач. XX столетия Южный Казахстан и в частности, Сырдарьинская область, образованная в 1867 г. и вошедшая в Туркестанский край, состояла из следующих уездов: Казалинский, Перовский, Чимкентский, Аулиеатинский и Ташкентский [1.22, с.139]. Интересующий нас регион – среднее течение Сырдарьи и Каратау – относился к Чимкентскому уезду, в котором проживали представители разных племен, относящихся ко всем трем казахским жузам: большая часть – *дулат*, *ысты*, *сыргелі* (Старший жуз), меньшая – *тама*, *черкеш* (Младший жуз), *қоңырат*, *арғын* (Средний жуз) [1.22, сс. 149-155]. Для племен Старшего жуза – это исконная территория, тогда как *остальные оседали здесь вследствие тех или иных исторических событий различной давности* [1.47, с. 152].

В исторической и этнографической литературе очень мало сведений относительно рода *тама*. Этот род, как известно относится

к племени *жетіру* (семь родов) Младшего жуза, в который, кроме *тама* входят роды табын, кердери, джагалбайлы, керейт, телеу, рамадан. Происхождение *тама* М.Муканов связывает с упоминаемым в «Сборнике летописей» Рашид-эд-Дина монгольским племенем *тума*, обитавшем на Енисее среди кыргызов. Исследуя родовую тамгу *тама* (косеу), Муканов указывает на тождественность ее тамге кипчаков, что связывается с тем, что «тама постоянно обитало на исконной земле древних кипчаков, т.е. на Южном Урале, в верховьях рек Урала и Тобола» [1.22, с.100]. В XIX в. основные отделения рода *тама* (*есенгелді* и *жабал*) также располагались на побережье Урала, в низовьях р.Утва, занимая Чингирлаускую и Бурлинскую волости Уральского уезда [1.22, с.224].

В своей специальной статье «Конраты» [2.47] М.Муканов исследует родо-племенную структуру коньратов, поднимает вопросы их истории, миграции и места расселения в XVIII-XIX в.в. Он отмечает, что история коньратов остается малоизученной с периода вхождения их в казахскую народность. Более ранние этапы – монгольский период, вхождение в состав Золотой орды, Ак орды, государство кочевых узбеков и т.д. – сравнительно хорошо известны по нарративным источникам и литературным памятникам («Сокровенное сказание», «История» Абулгази, «Шейбаниада», «Сборник летописей» Рашид ад-дина, также работы Ч.Валиханова, А.Диваева, Н.Аристов, В.Бартольда, Т.Жданко и др.).

Многие историки склонялись к мысли о монгольском происхождении племени коньрат, что в настоящее время не подтверждается историческими данными, приводимыми в работе З.Кинаятулы [1.61, сс.124-152]. Известно, что племя кыят, из которого происходил Чингис-хан, брало жен из племени коньрат: из этого племени была мать Чингисхана и его первая жена Борте, от которой родились сыновья Жошы, Чагатай и Угедей. Коньраты в числе 4 тыс. воинов (нойонов) Жошы оказались в Дешт-и Кипчаке и образовали новую этно-социальную организацию (ЭСО), основную массу которой составляли тюркские роды. Эта организация, возможно, приняла имя *коньрат* – «этноним одного из представителей господствующей джучидской династии Дашт-и Кыпчака» [2.47, с.53]. Затем часть этого союза племен, «и с нею, вероятно, почти все кровные конраты, ушла с Шейбанидами в Мавераннахр, оставшись верною потомству завоевателя, но часть осталась с киргиз-казачьими родами, стремясь и здесь служить ханам.

Этим, кажется, объясняется кочевание конгратов вблизи Туркестана, где обыкновенно пребывали старшие ханы» (Н. Аристов) [Цит. по 2.47, там же].

Время прихода коньратов в Мавераннахр, т.е. Среднюю Азию (XIV в.) является ключевым в истории этого племени, вошедшего затем в состав крымских татар, узбеков, каракалпаков, киргизов. Краткое обобщение этой истории находим в «Материалах к истории киргиз-казакского народа» М.Тынышпаева [1.92]. Начало истории коньратов в Средней Азии и на юге Казахстана отразилось в богатырском эпосе «Алпамыс», являющимся общим литературным достоянием тюркских народов: алтайцев («Алып-Манаш»), башкир («Алпамыша и Барсын-Хылуу»), татар (богатырская сказка «Алпамыша»), казахов и каракалпаков («Алпамыс»), узбеков («Алпамыш»). Ученые пишут: «Конрат вошел в состав трех народностей: узбекского, казахского и каракалпакского. Конрато-байсунская редакция «Алпамыса»-«Алпамыша» является их общим достоянием» [2.69, с.430]. И далее: «У всех трех соседей – казахов, каракалпаков и узбеков – события, описываемые в их версиях, связываются с племенем Конрат. Они устойчиво передаются в одной и той же последовательности» [Там же, с.441].

Как показали исследования, изводами казахских версий признаны кыпчакская богатырская сказка и коньратский героический эпос, причем, коньратская редакция моложе кыпчакской. Она начала складываться в начале XVI в. на побережье Байсуна и в предгорьях Гиссарского хребта, после завоевания государства тимуридов кочевыми узбеками Шейбани-хана и переселения племени Коньрат с берегов Аральского моря на юг Узбекистана – в Байсун [2.69, с.430]. В связи с этим нас заинтересовал топоним «Байсун», «Жиделі-Байсын», неоднократно упоминаемый в эпосе. Особенно выразительно начало кыссы:

Бұрынғы өткен заманда,
Дін мұсылман аманда,
Жиделі Байсын жерінде
Қоңырат деген елінде,
Байбөрі деген болыпты

В прошедшие времена,
Когда здравствовал ислам,
На землях Жидели Байсын,
Среди племени конрат
Жил человек по имени Байбори

Эта местность нам представляется примечательной не только потому, что является в некотором роде прародиной среднеазиатских (узбекских и каракалпакских) и сырдарьинских коньратов, но и

потому, что ее именем назван сборник кюев – «Жиделі Байсын күйлері» Б.Жусупова [4.11], где автор попытался обосновать идею о Сырдарье как особом регионе инструментальной музыки²⁰.

Именно Южный Казахстан – Чимкентский и Туркестанский участки, побережье Сарысу, окрестности Каратау и Казыгурта, как считают исследователи, – регион развития и дальнейшего распространения среди казахов эпоса «Алпамыс». «Можно предполагать, что именно здесь, на юге, был сложен общий извод всех ныне известных казахских вариантов», – делают вывод филологи, исследуя вопрос о бытовании и носителях эпической традиции в Южном Казахстане [2.69, с.460]. Так, варианты «Алпамыса» были записаны от Абдраима Байтурсынова (2-ой из наиболее полных вариантов) – уроженце Туркестанского района, здесь же, в Южном Казахстане «Алпамыс» был записан от акынов Келимбета Сергазиева и Айнабека Нысанова. На Юге жили и творили знаменитый Майлыкожа, Майкот Сандыбаев, его ученик – Султанкул Аккожаев. Наконец, южный регион был тем местом, где наиболее интенсивно происходил, в силу территориальной близости, взаимообмен творческими традициями и достижениями между казахскими жыршы и акынами, узбекскими шаирами и каракалпакскими бахши [2.69, с.458].

М.Муканов в статье «Конраты», привлекая архивные материалы (ЦГИА СССР, ЦГА КазССР), изданные в дореволюционной России и наше время документы, материалы собственных экспедиций в Южный Казахстан, исследует некоторые пути миграций и расселение коньратов к концу XIX века. Ч. Валиханов считал, что коньраты ушли из Средней орды в первой четверти XIX в. при хане Вали и «кочуют в Бухаре, Коканде, Ташкенте и всего более на горах Каратау и по реке Талас (в соседстве) с узбекскими родами» [Цит. по 2.47, сс. 57-58]. Так или иначе, в различные периоды истории, видимо, происходило отделение, откочевка родов коньрат за пределы своей территории (в пределы Средней Азии, Старшего жуза), или объединение их с родами племени найман и аргын в пределах Среднего Жуза.

Массовое переселение коньратов из Средней Азии (из кокандских владений) произошло и в 1858 г.: военным

²⁰ Возникает вопрос, почему сборник сырдарьинских кюев обозначен топонимом, локализирующим на юге Узбекистана (Байсунтау в Сурхандарьинской области) [1.30, с.41].

губернаторством Области сибирских казахов 15 000 юртам коньратов было разрешено кочевать по берегам рек Чу и Сарысу. В этом районе, включая северные и юго-восточные склоны гор Каратау, коньратцы зимовали вместе с отдельными родами *ысты*, *тама* и *баганалы* (найман). Однако более компактно племя коньрат располагалось, как уже было сказано, с другой, юго-западной стороны (*теріскей*) гор Каратау (по рекам Бугунь, Чаян, Арыстанды, Арысь) до правого берега Сыр-Дарьи (Чимкентский уезд): «Зимовки их были расположены в нижнем и среднем течении многочисленных речушек, стекающих с гор, как-то: Жан-курган, Балдыр, Шалдырозек и др., и по берегу Сыр-Дарьи. На летовки малоскотные хозяйства поднимались в верховья рек, в горы Каратау, многоскотные – в Атбасарский уезд Акмолинской области» [1.22, с. 153].

Итак, регион Каратау, в котором смешанно жили различные роды всех трех жузов, объединил в себе часть юга (Южный Казахстан), юго-запада (Кызылординская область), западные границы Жетису (Жамбульская область); на севере этот регион через реку Сарысу и пустыню Бетбадала граничит также с Аркой. Это весьма примечательное географическое положение Каратау имеет прямое отношение к музыке данного региона, к стилю каратауского шертпе, в котором находим соответствующее музыкально-стилевое разнообразие.

В работе «Этническая территория казахов в XVIII- нач. XX веков» [1.72] М.Муканов пишет о том, что деление казахов на три жуза предопределило отсутствие к этому времени единого государственного образования, т.к. в каждом жузе был свой ханчингизид, в подчинении которого находились улусы во главе с султанами. Власть их распространялась, соответственно, лишь на казахов, обитавших на этнически сложившейся территории. Само же разделение на жузы было вызвано, как подчеркивают исследователи, в первую очередь экономическими причинами и спецификой ведения кочевого скотоводства с его сезонными перекочевками с зимних на летние пастбища, и обратно. «Так, восточные казахи кочевали с Иртыша в приишимские степи и обратно, с Зайсанской котловины – в горы Алтая и Тарбагатая и обратно. Они и составили крупное этнотерриториальное объединение (или союз) племен Среднего жуза.

С берегов Сырдарьи казахские общины кочевали на Тургай, с Иргиша – на Тобол, с Устюрта – на реки Уя и Убаган и далее – на при-

брежные пастбища Урала, Илека, Исети, Самары и т.д. Эта группа племен вошла в состав Младшего жуза.

Казахские общины, зимовавшие в Семиречье, на лето уходили в предгорья Алатау, с берегов Чу – на верховья Сырдарьи и т.д. Они составили Старший жуз» [1.72, сс.6-7].

Выводы по данному параграфу:

1. Существующее в региональных инструментальных стилях крупное деление на «Батыс» (*төкпе*) и «Шығыс» (*шертпе*) отражает сложение на протяжении веков не только исторических областей и территориальных целостностей на территории Казахстана, но и соответствующих родоплеменных и субэтнических общностей (племена *Kiui*-Младшего жуза на западе и племена *Орта*-Среднего и *Ұлы*-Старшего жуза на востоке).

2. Сложение разных музыкально-региональных субсистем является закономерным следствием этно-исторических процессов, берущих свое начало примерно с VIII-IX вв., когда на территорию Казахстана пришли кыпчакские племена. Они стали основой (субстратом) западноказахстанских казахских племен (союзов племен) *байұлы*, *әлімұлы*, *жетіру*, которые после монгольского нашествия образовали субэтнос *ноғай* (позже *маңғыт*) полностью влившийся затем в состав вновь образованного (первоначально на территории Жетису) Казахского ханства в XV веке.

3. Племена Среднего жуза – *керей*, *найман*, *арғын*, *қыпшақ*, *қоңырат*, *уақ* и др. – сформировались на основе тюркских племен, пришедших с Монгольского плато. Несмотря на то, что части этих племен активно передвигались на запад вместе с монголами, они, как автохтонные насельники восточных, северо-восточных и центральных регионов Казахстана, образовали здесь этно-исторический узел, сформировавший определенную родоплеменную и территориально-экономическую целостность, которая вошла затем в состав казахского Среднего жуза.

4. Юг и юго-восточные земли (*Жетісу*) – историческая область проживания племен и родов Старшего жуза *қаңлы*, *үйсін*, *жалайыр*, *дулат*, *албан*, *суан*, *ысты*, *шатырашты* и др. Эта территория граничит с Восточным Казахстаном и Алтаем, Китаем (Восточным Туркестаном), Киргизией, Средней Азией, что отразилось в этногенезе и истории, а также чертах *общности* некоторых казахских племен Старшего (Жетісу) и Среднего жузов, киргизов, алтайцев и других тюркских народностей Сибири. Племена и роды Старшего

жуза образовали в Позднем средневековье могульский субэтнос (под властью Чагатаидов) и, находясь в тесных контактах с восточноказахстанскими племенами, Восточным Туркестаном и Мавераннахром, вместе с тем, сформировали свою субэтническую и культурно-историческую целостность.

5. Относительно самостоятельным представляется регион Каратау, в котором смешанно жили различные роды всех трех жузов. Этот регион объединил в себе часть юга (Южный Казахстан), юго-запада (Кызылординская область), западные границы Жетису (Жамбульская область); на севере этот регион через реку Сарысу и пустыню Бетбадала граничит с Аркой (летние пастбища южных родов). Пограничность этого региона, смешанность и разнообразие его этнического состава сыграли решающую роль в возникновении *межстилевых* и *межрегиональных* взаимодействий на данной территории, что отразилось, в частности, в музыкально-стилевом разнообразии кюев каратауской традиции.

ГЛАВА 2

КАЗАХСКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА КАК ФЕНОМЕН КОЧЕВОЙ КУЛЬТУРЫ И ЦИВИЛИЗАЦИИ. РЕГИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

2.1. Отражение черт кочевой культуры в функционировании, видах и жанрах казахской традиционной музыки

В музыкальной практике многих народов мира существуют сферы народного (фольклорного) и профессионального музицирования. Им соответствуют, как правило, разные типы творчества и художественной деятельности, разные музыкальные жанры. Наличие в культуре двух пластов – *фольклора и профессиональной музыки* – отражает, прежде всего, определенный процесс исторического развития музыкального искусства, которое прошло длительный путь своего становления от коллективных, синкретических форм (в фольклоре) до индивидуально-авторских, собственно музыкально-профессиональных.

Первичность фольклора по отношению к профессиональным видам творчества выражается в том, что на определенных этапах исторического развития в рамках ритуального, обрядового фольклора как наиболее древнего комплексного синкретического «действия» вызревают истоки художественно-эмоционального, художественно-эстетического отношения к действительности. Так, первобытный обрядовый комплекс помимо своей магической функции, связанной с первобытно-производственной деятельностью, удовлетворял несколько социальных потребностей: 1) познавательную (воспроизведение поведения, повадок зверей), 2) эмоционально-экспрессивную (способ эмоциональной разрядки), 3) учебно-воспитательную (передача информации молодому поколению, воспитание навыков и умений – репетиция охоты), 4) эстетическую (включение компонентов изобразительного, танцевально-музыкального искусства) [2.73].

На следующих этапах развития в недрах ритуального фольклора возникают жанры *художественного фольклора*, который является уже истоком формирования разных видов искусства – *поэзии, музыки, танца, театра, живописи*. Значит, несмотря на то, что фольклорные традиции, возникшие еще в эпоху палеолита, дошли до наших дней, именно в недрах этих традиций возникли

когда-то специализированные формы и виды творчества, которые и привели к возникновению искусства, профессиональных форм творчества.

Кроме отмеченного выше *синкретизма*, важнейшим качеством фольклора является *коллективность*, то есть фольклор – это достояние всех членов общества. В ранних доклассовых обществах знание фольклора и обрядов считалось одним из условий существования человека. Недаром обряд инициации включал в себя не только демонстрацию различных навыков и умений, но и знание традиций и фольклора: каждый человек был обязан знать мифы и предания о том, как был создан мир и человек, генеалогию своего рода, заговоры и заклинания, обряды, молитвенные обращения к духам-хозяевам, песни и пляски, исполняемые во время различных ритуалов и обрядов, и т.д.

Все это имело для человека практическое значение: не владея подобными знаниями, он подвергал свою жизнь опасности, не зная или не совершая традиционных действий, не зная табу (запретов) человек мог заболеть, погибнуть, не добыть себе пропитания, не встретить зверя или быть растерзанным им, навлечь на себя беду, немилость духов, и т.д.

Коренными свойствами фольклора являются также и *традиционность* (сохраняется и передается только то, что сложилось как традиция и является таковой в течение длительного времени), *анонимность, устность и вариантность* (как следствие устности и коллективности, произведения фольклора существуют во множестве вариантов) [1.28, 2.16, 1.7, 1.39, 1.70, 1.2, 1.5 и др.].

Переход от присваивающего типа хозяйства (собирачество и охота в первобытную эпоху) к производящему (примитивные формы земледелия и скотоводства в неолите) привели к огромным преобразованиям в социальной жизни людей. Одно из этих преобразований – общественное разделение труда, которое шло параллельно с процессом классовообразования. В связи с этим возникают отдельные сферы жизни – производственная, военная, обрядово-ритуальная и др., в рамках которых и начинается процесс специализации. Так, в ритуальной практике возникает, например, тип шамана, который в силу особых своих наклонностей и способностей может с большим успехом, чем все остальные члены общества, общаться с миром сверхъестественных сил (духов), совершать лучше других соответствующие действия и обряды. Он становится

специалистом в области магии и на него обществом возлагается определенная социальная функция.

Со временем процесс специализации углубляется, с усовершенствованием материального производства и увеличением объема знаний в различных областях все более и более дифференцированными становятся сферы и функции общественной жизни. Так, наряду с практическим опытом жизнедеятельности людей складываются различные отрасли знания и науки, а также – виды и формы искусства, которые в зачаточном состоянии, как было показано выше, всегда содержались в обрядах, ритуальном и художественном фольклоре.

Профессионализация возникает в условиях *социальной закреплённости* специализации, то есть появляется тогда, когда происходит выделение не только отдельных специалистов, но и целых сфер и видов деятельности. Профессионализация означает закрепление определенного вида деятельности и социальных функций за определенными группами людей. Это приводит к появлению социальных институтов, которые осуществляют подготовку специалистов в данной области и обеспечивают их профессиональную деятельность. Профессионализация как социальное закрепление специализации имеет основополагающее значение для *самоопределения* искусства, отделения его от фольклора, который характеризуется всегда как непрофессиональный вид творчества.

Другие социальные (и отчасти функциональные) параметры профессионализации в музыке, отличающие его от фольклора, – это:

1) наличие *материального вознаграждения* как следствие, зачастую, публичного признания статуса профессионального музыканта (профессия музыканта служит источником средств существования), 2) *индивидуализация* творчества и развитый институт авторства (персонально-авторский тип творчества в противовес анонимному, безличностному творчеству фольклорного типа), 3) наличие *системы обучения* (или подготовки) профессионального музыканта

Профессионализация или профессионализм в сфере музыки определяется не менее важными, чем социальные, психологическими и эстетическими критериями, каковыми являются: 1) личностная установка музыканта, осознанность творчества (занятия музыкой –

основное или очень важное дело в жизни человека), 2) высокий уровень мастерства (художественный результат, который признается обществом как ценный). Наконец, признаком профессионализма во многих музыкальных культурах считается наличие школ, в которых от одного музыканта к другому передавались не только профессиональные навыки и секреты мастерства, но и – собственные традиции, определяющие своеобразие той или иной школы, а в конечном счете, – богатство и разнообразие музыкальных традиций, составляющие атрибутивные свойства их профессионализма²¹.

В современных обществах существует несколько основных, тесно взаимодействующих друг с другом *типов музыкальной деятельности*, которые сложились во многих культурах исторически. Известный российский музыковед Э.Алексеев в своей монографии «Фольклор в контексте современной культуры» охарактеризовал данные типы деятельности следующим образом:

- «фольклорно-почвенный слой культуры, массовое народное творчество, любительство в устной традиции, соответствующее фольклору в общепринятом его понимании;

- народно-профессиональные музыканты с их достаточно высокой авторско-исполнительской культурой устного типа, профессионалы устной традиции;

- профессиональная композиторская музыка письменной традиции;

- любительское музыкальное движение по моделям письменной культуры» [1.9, с.83].

По отношению к культурной ситуации Казахстана, с учетом данных современного этномузыкознания, следует внести некоторую корректировку:

1) фольклор (коллективное устное творчество);
2) профессионализм устной традиции (индивидуальное авторско-исполнительское музыкальное творчество устного типа);

3) профессионализм письменной традиции (композиторская музыка);

4) музыкальное любительство (самодеятельность по моделям как письменной, так и устно-профессиональной культуры – [1.1]).

²¹ Вопросы устно-музыкального профессионализма на материале казахской традиционной музыки разработаны в трудах А.Мухамбетовой и С.Елемановой [см.2.49,2.50, 2.21, 3.21,3.8].

Нюансы, которые мы вносим в данную классификацию, связаны с тем, что каждый из этих основных типов деятельности наполняется конкретным содержанием не только в зависимости от исторических этапов, но и *типов культуры*.

Как известно, у *оседло-земледельческих народов* как Запада, так и Востока в определенные периоды истории вместе со становлением и развитием городской культуры наряду с *крестьянским (земледельческим) фольклором* складывается и *городской фольклор*, связанный с повседневной жизнью и бытом трудового населения города – ремесленников, мелких торговцев. В то же время по своему функциональному значению городской фольклор мог занимать промежуточное положение между народным и профессиональным искусством, связывая их между собой. Так, в крупных средневековых городах Арабского Востока – центрах культурной жизни – искусство прославленных музыкантов классической (устно-профессиональной) традиции вливалось в звучащий музыкальный быт городов, влияло на него, но, в то же время, и само трансформировалось под воздействием стихии народного искусства [1.34]. Примером взаимодействия городского фольклора и профессиональной музыки, но уже письменной традиции, могут выступать традиции городского русского романса в вокальном творчестве композиторов XIX века в России.

Относительно монолитными, в силу исторических закономерностей и цивилизационных основ культуры, представляется система фольклора у *кочевых народов*. На примере казахской традиционной музыки можно увидеть функциональную однородность, обусловленную отсутствием резкого социального расслоения кочевого общества, которое на протяжении длительного исторического времени не знало качественных сдвигов и скачков как в хозяйственно-культурной системе, так и социально-духовной жизни. Несмотря на возникновение в определенные периоды истории классов и государственности, в кочевых обществах не наблюдается антагонизм и резкие оппозиции, характерные для оседлого типа культуры: деревня и город, крестьяне и ремесленники (горожане), люди физического и люди умственного труда, народ (массы трудящихся) и власть (или зажиточные слои населения). Поэтому фольклор в кочевом обществе – не сколько «народное творчество», сколько синхронный пласт культуры, который вплоть до XX века существовал, без существенной трансформации, параллельно с

профессиональным искусством (об этом несколько подробнее см. в нашей статье – [2.62]). С учетом сказанного, *фольклор в кочевых обществах* – это коллективное, прикладное (в широком смысле) художественное творчество *всего народа в рамках обрядово-ритуальной практики и быта*.

Также неоднородно в разных культурах и явление *устного музыкального профессионализма*. Органически присущий культурам Востока, этот тип профессионализма, сформировавшись еще на ранних этапах истории, так и остался главенствовать в этих культурах. То есть в отличие от музыки (и литературы) Запада, устный этап которой был закономерной *стадией* в ее развитии, в музыке Востока устность как определенный *тип мышления* так и не перерастает в письменность. Более того, в оседлых восточных культурах на протяжении довольно длительного времени параллельно существовали разные ветви устного профессионализма, которые, по аналогии с крестьянским и городским фольклором, можно определить как сельскую ветвь (ее творцы – скотоводы или земледельцы) и городскую.

Если первая воплощена в феномене *народно-профессиональных* устных традиций ряда народов Среднего и Ближнего Востока (к народно-профессиональным относится, например, творчество ашугов – носителей эпических, дидактических, либо лирико-философских жанров), то вторая – *макамат* – и есть классическое профессиональное искусство этих народов. В Европе же период устной литературы и музыки связан с культурой Средневековья – творчеством трубадуров, труверов, миннезингеров как своего рода профессионалов устной традиции, сыгравших определенную роль в формировании возникшего гораздо позже светского направления письменного музыкального профессионализма. В России к устнопрофессиональным традициям, бытовавшим до периода становления письменной (классической композиторской) музыки, можно отнести искусство скоморохов и сказителей былин, на Украине – кобзарей и лирников. По отношению к музыке кочевых народов и, в частности, казахов, распространенный и, надо сказать, весьма общий термин «народно-профессиональная музыка устной традиции» вполне может использоваться без определения «народный», т.к. профессионализм в казахском традиционном обществе, как и фольклор, являлся «всенародным».

Итак, две наиболее важные составляющие казахской традиционной музыки – фольклор и профессиональная музыка устной традиции. Однако до 70-х г.г. XX столетия (пока явление устного профессионализма не было изучено) в традиционной музыке, рассматриваемой под углом зрения «народного творчества», не были выделены жанры фольклора и профессионального творчества, соответственно, – не была проведена систематизация и классификация этих жанров. Обычное же для фольклористики деление, скажем, песен, на обрядовые, трудовые, исторические (эпические) и лирические, без выявления вышеуказанных, довольно специфических, сфер художественного творчества, затрудняло понимание традиционной музыки как целостной системы. Существовала и в некоторой степени объективная трудность распознавания устного профессионализма, который, в отличие от письменного, имеет ряд точек соприкосновения с фольклором.

Речь идет о таких важных их общих чертах, как устная форма творчества и бытования (сохранения), вариантная множественность образцов фольклора и устно-профессионального творчества, непосредственный (прямой) канал коммуникации, стимулирующий сам процесс творчества и, наконец, традиционность и избирательность («цензура» коллектива) в системе этих двух типов художественной деятельности. В казахской культуре, кроме того, в силу условий бытования, как бы, стиралась грань между обиходными (неспециализированными, т.е. обрядово-бытовыми) и преподносимыми (специализированными, т.е. профессиональными) жанрами музыкального искусства. Условия и формы бытования тех и других обусловлены, во-первых, синкретизмом жизненных сфер в кочевом обществе, который имел, как уже было сказано, тотальный характер. Во-вторых, несмотря на связь фольклора с обрядом и бытом и отсутствие такой «привязки» в профессиональных жанрах, пространство их бытования (например, юрта) не было разграничено, а *всеобщность и фольклора, и профессионального искусства*, создавали не замкнутую, а *разомкнутую систему функционирования*.

Вместе с тем, в казахской традиционной музыке четко выделяются область собственно фольклора и профессионального творчества *ән-күй-жыр* (песенная, инструментальная и эпическая традиции) с присущими им важнейшими качествами профессионализма, о которых говорилось выше.

Огромный пласт собственно фольклорных песенных жанров в казахской музыке подразделяется на 2 большие группы: I - обрядовые жанры: 1) песни (*өлең*) обрядов жизненного цикла (*рождение, свадьба, похороны*) 2) ритуально-магические и шаманские (коллективные заговоры *бадік, күләпсан* и заговоры шаманов-баксы *сарын*), 3) календарные песни (оразы – песни мусульманского поста *жарпазан, сахар*; новогодние – *наурыз өлең*); II - бытовые жанры: 1) детский фольклор (песни детей и песни для детей), 2) молодежные песни и игры, 3) *қара өлең* (народно-песенная лирика). См. Схему (таблицу) I в Приложении I.

Однако само деление традиционной музыки на профессиональные и фольклорные виды творчества и выявление их жанрового *состава*, еще не определяет *систему* этих жанров. В казахском музыковедении *системная организация* казахской традиционной музыки, как уже говорилось выше, была открыта А.И. Мухамбетовой [2.55]. Главным системообразующим фактором в культуре является, по словам А.Мухамбетовой, ритм трудовой деятельности, который соответствует природно-космическим ритмам. Так, у оседлых народов этот ритм отразился в *земледельческом календаре*, который является основой *годового цикла*. Другим источником системы является *семейно-обрядовый цикл*, содержание которого – жизнь человека (рождение, свадьба, смерть) – универсальный для всех типов культур. Он стал основой *жизненного цикла*, который явился у казахов главным.

Жизненный цикл казахов, тесно связанный с 12-летним календарным циклом, охватывает жизнь человека от его рождения до смерти. Составляющие этого цикла называются *мушель* (часть, период в 12 лет): первый мушель (1-12 лет) – детство, второй (13-24) – молодость, третий и четвертый (25-36 и 37-48) – зрелость, пятый (49-60) – старость. Переходные годы – *мушел жас* (год мушеля) – это 13-й, 25-й, 37-й, 49-й, 61-й и т.д. Эти годы считались опасными для жизни человека, так как переходы мифологически осмысливались как смерть в одном качестве и рождение в новом, и сопровождались различными охранительными акциями. Как с рождением и смертью, так и с переходными годами были связаны серьезные обряды: обряд инициации (13-й год), обрядово оформленное прощание с ушедшей молодостью, ее оплакивание (песни «25»), вступление в период старости в 49 лет (подведение итогов, оценка прожитого). «Для прошедшего все мушели-ступени-круги жизни – это путь в Иной мир

(*О дүние*), для закончившего одну из ступеней жизненного цикла – это временное пребывание с возвратом в Этот мир (*Бу дүние*)» [2.55, с.69].

В целом жизненный цикл не только регулирует социальную жизнь общества, но и определяет структуру его духовной культуры. Каждая возрастная группа осваивает свой пласт этой культуры, а каждому мушелю соответствует свой набор как обрядово-магических действий и жанров, так и необрядовых (образцов профессионального искусства). Так, рождение ребенка сопровождалось различными охранно-магическими акциями, празднованием *шилдехана* и *бесік той*, затем следовали сороковины (*қырқынан шығару*) и обряд обрезания пут (*тұсау кесу*). Эти обряды проводились с заговорами, благопожеланиями. К жанрам первого мушеля относятся колыбельные песни и детский фольклор – песни-сказки, загадки, считалки, скороговорки и др.

Молодость – это различные игры, ритуальное качание на качелях парами (*алты бақан*), которое сопровождалось пением молодежных песен, шутивными состязаниями между юношами и девушками (*қайым-айтыс*). Свадебный обряд включал песни-прощания невесты, диалогичное пение девушек и юношей (*жар-жар*), обряд открывания лица невесты (*беташар*), которое проводилось акыном в музыкально-поэтической форме, состязание сватов внутри обряда «начало торжества» (*той бастар*). Гостей на свадьбе развлекали *салы* и *сері*, творчество которых (любовная лирика) и вне обряда отражало мир интересов молодежи.

Человеку зрелого возраста – возраста активной социальной жизни и участия во всех событиях рода – предназначено, по мнению исследователя, искусство *акынов*, ориентированное на социум, регулирование социальных взаимоотношений внутри этноса (*айтыс*). На опыт взрослого члена общества рассчитано и искусство *күйші* с его широчайшей проблематикой и большим диапазоном повествовательной части жанра (кюя) от мифологии до лирики.

Опыт старцев как в социально-политической, так и духовной жизни, отражается в искусстве *жырау*, в котором философское начало тесно переплетено с назидательно-морализаторским. Старость сопровождается песнями-размышлениями (*толғау*), песнями-назиданиями (*өсиет*, *нақыл сөз*), песнями-прощаниями, песнями о смерти. Уход человека из жизни отмечался целым циклом похоронно-прощальных и похоронно-поминальных обрядов, в

которых выделяются песни-сообщения о смерти (*естірту*), песни-плачи (*жоқтау*), песни-утешения (*көңіл айту*, *жұбату*). Близки песням похоронного обряда по содержанию и интонациям песни (жанры), обслуживающие особые пограничные отрезки времени: песни-плачи *сыңсу* невесты (ритуальная смерть, переход из рода в род), песни «25» («смерть» молодого человека, переход его в зрелую возрастную группу). А.Мухамбетова считает, что «вневременной характер носит искусство *бақсы*, так как их деятельность ориентирована не на какой-либо определенный мушель в реальной жизни человека, а на мир духов, в принципе вневременной и по-особому контактирующий с миром людей, с миром текущего времени» [2.55, с.79].

Таким образом, *жизненный цикл* казахов в единстве с календарным циклом мушелей – основа жанровой системы традиционной казахской музыки в единстве фольклора и профессионального творчества, песенно-поэтической и инструментальной культуры. Основными носителями музыкального искусства в традиционной культуре казахов были *бақсы* (шаманы), *жырау* и *жырышы* (творцы и исполнители эпической традиции), *акын*, *сал* и *сері* (поэты-импровизаторы, творцы и исполнители песенной традиции), *күйші* (музыканты-инструменталисты). Они – *профессиональные* типы носителей казахской устнопоэтической и музыкальной культуры, и их принадлежность к профессиональной сфере, помимо всего прочего, определяется творческим синкрезисом – сочетанием авторства и исполнения с инструментальным сопровождением.

Наиболее древние из них – *баксы-шаманы* и *акыны* (поэты и певцы-импровизаторы). Их возникновение и сложение Е.Турсынов связывает с эпохой формирования классовых отношений в древних кочевых обществах [1.90]. В этот период шло формирование специалистов – отправителей культовых обрядов и ритуальных церемоний. Если шаманы возникли на территории Казахстана в эпоху бронзы, а к 1 тысячелетию до н.э. тюрко-монгольские племена в древних китайских летописях уже характеризуются как «шаманисты», то тип акына сформировался к началу нашей эры. Деятельность и шаманов, и акынов выросла из деятельности древних ритуальных посредников, которые еще ранее (на стадии мифологии) осуществляли связь между миром людей и миром сверхъестественных сил природы, между куклами и обрядами

разных родов в составе племени. Позже, в эпоху тенгрианства и культа предков шаманы определились как специалисты в области магии: они стали посредниками между «этим» – земным, и «тем» миром – миром духов предков. Акыны же в период ранней государственности стали знатоками и отправителями межродовых (экзогамных) обрядов. Именно эта функция сыграла роль в том, что на более поздних этапах и вплоть до наших дней акыны руководили проведением важнейших ритуалов – брачного и похоронного.

Истоки музыкально-поэтического творчества баксы с древности и до начала XX века находятся в шаманском камлании (*бақсы ойнауы*), истоки искусства акынов с древних времен и до сегодняшнего дня – в ритуальном (музыкально-поэтическом) состязании – *айтыс*. Этот жанр уходит своими корнями в эпоху становления дуального общества с ритуально-враждебным отношением друг к другу (соперничество) двух фратрий. После его разложения традиция словесных поединков (ритуальной борьбы) продолжала бытовать между представителями различных родов, и до сих пор еще бытует в сфере традиционного искусства.

Древний синкретизм обоих типов налицо: баксы – маг, врачеватель, предсказатель, поэт и музыкант; акын – отправитель обрядов (в том числе, родовых и семейно-бытовых), участник состязаний (представитель и защитник рода), поэт-импровизатор и исполнитель разножанрового песенного репертуара. Магическая практика шаманов определяется их «избранностью» духами-покровителями, дарующими им различные знания и умения, способность осуществлять связь с потусторонним миром. *Первый баксы* Коркут у казахов был также отцом музыкантов и создателем музыкального (смычкового) инструмента кобыз. Ритуальная практика акынов, вроде бы, немагична, скорее, – социальна. В то же время у казахов считалось, что победа акына в состязании, сулящая удачу всему роду, обеспечивается также особым покровительством и благорасположенностью духов предков данного рода, а еще раньше – тотема (в период дуальной мифологии) [1.90, с.147].

Деятельность *жырау* – творцов и исполнителей эпоса (*жыр*) также была связана с ритуалом: эпос у казахов и других тюрко-монгольских народов сложился на основе магического обряда восхваления (с целью задабривания, умиловивления) духов предков славных воинов рода. Этот обряд *военной магии* вырос в свою очередь из охотничьих ритуалов и из ритуальной практики

посредников-жрецов, а жырау возникли в результате дальнейшей специализации в эпоху культа предков и военной демократии. Деятельность жырау также синкретична и многофункциональна. Это – древний тип певца-сказителя, в котором жреческие функции (отправитель военно-культовых ритуалов), дар провидца-пророчителя переплелись с более поздними военно-государственными функциями – полководца, воина-батыра, советника хана, мудрого народного наставника [1.66].

Собственно сказительство на фоне последних (военно-государственных) функций жырау, вероятно, переходит постепенно в руки *жырышы*. В творчестве же жырау ведущее место со временем занимают жанры философско-дидактической поэзии и музыки – так называемые малые формы эпической традиции: *толғау* (философские раздумья), *терме* и *желдірме* (назидательная музыкально-поэтическая тирада и речитация, свойственная также акынам), *мақтау* (ода), *өсиет* (назидание), *мысал* (басня) и др. В отдельных регионах (берег Сырдарьи) вследствие активной деятельности арабомусульманских миссионеров (род *қожа* у казахов) и обучения казахов в медресе Самарканда и Бухары в творчество жырау проникают жанры восточной поэзии и музыки: *қисса-дастан* (поэма), *хикая* и *мынажат* (повествования о жизни пророков), *рубаят* и *газал* [2.13]. Функции жырау, связанные со сферой военно-политической власти, начав зарождаться в эпоху ранней государственности и достигнув расцвета в классический период и эпоху казахских ханств, пошли на спад вместе с постепенным свертыванием военного быта, патриархально-родовых отношений и кочевого быта (историческое присоединение Казахстана к России на рубеже XVIII и XIX в.в.).

Также из военно-магической обрядности и культа военных предков выводит Е.Турсунов происхождение таких типов носителей музыкально-поэтической традиции, как *сал* и *сері*. Их дальние «предки» – члены *ритуальных тайных союзов*, которые в эпоху классового образования и выделения родоплеменной верхушки объединяли наиболее удачливых и знатных воинов – выходцев из среды кочевой аристократии [1.90, с.179].

Тайные союзы, которые были в истории многих племен и народов мира, отличались своей, особой обрядностью, проводимой лишь в узком кругу привилегированных. Аристократизм и, в то же время, эксцентричность салов, их необычная манера одеваться, божественный образ жизни и вседозволенность в поведении связывается

именно с ритуальной деятельностью тайных союзов, сопровождаемой мистическими действиями, пышностью и маскарадностью. Их членов, которые стояли выше родовых или племенных вождей и были «подлинными аристократами», отличали особая отвага в военных сражениях и – праздный образ жизни в мирное время. И хотя с развитием феодализма тайные общества постепенно разложились, в степи они трансформировались в сообщества странствующих поэтов-музыкантов *салов* и *сері*, которые существовали до начала XX века. Они обладали определенными социальными привилегиями и проводили время в пиршествах и увеселениях, собирая народ на свои представления и восхищая его разного рода искусствами: пением и игрой на музыкальных инструментах, пантомимой, фокусами, актерскими и цирковыми номерами.

Главных «затейников» этих празднеств – экстравагантных *салов* – обычно сопровождала целая артистическая свита, из которой особо выделялись *сері* (*серік* – спутник). Если *салы*, как отмечает Е.Турсынов [1.90], близки по своей сути членам тайных союзов ареоям (о.Таити), то *сері* – благородные рыцари степи, в творчестве которых большое место занимает любовная лирика, – напоминают, скорее, средневековых европейских трубадуров и труверов. В XIX веке названия *сал* и *сері* в казахском обществе идентифицируются, являются синонимами в выражении *сал-серілік* (обозначение образа жизни и творчества *салов* и *сері*), а сами *сал-сері* становятся ярчайшими представителями песенно-профессионального искусства.

К самым ранним историческим эпохам относят исследователи и происхождение музыкального творчества *күйші* – носителей инструментальной традиции казахов. Об этом свидетельствует пласт так называемых древних *кюев-легенд*. Их сюжеты отражают мифологию казахов (кюи о Коркуте), их космогонические и космологические представления, древние верования и культы – тотемизм, шаманизм, культ предков [3.26, 3.35, 3.27]. Происхождение самих носителей инструментальной традиции *күйші* было, по-видимому, более поздним по сравнению с древними носителями музыкально-поэтической традиции. На это указывает сам термин, к основе которого (например, *күй* – обозначение жанра) добавляется суффикс-окончание (-ші, шы). Такое словообразование, отражающее дальнейшую специализацию в области традиционной культуры, характерно для обозначения всех поздних типов носителей

культурных традиций казахов: *жыршы* (исполнитель эпоса), *әнші* (певец), *домбырашы* (домбрист), *сыңшы*, *жауырыншы* (гадатели).

Вместе с тем, *күй* – это синкретический жанр, в котором единое целое составляют устный рассказ («легенда») и собственно музыка. Синкретизм этот отражает и саму синкретическую природу бытования музыки, сфера которой, как и сфера духовного вообще, была не отделима от *ритуала* в древности, а в более позднее время – от быта (гостевой ритуал) и бытового *общения* как коммуникативного акта [1.74]. Формы исполнения кюев, в зависимости от соотношения музыки и рассказа, были разными. Самой ранней была, вероятно, музыкально-иллюстративная форма исполнения кюя, когда рассказ чередовался с игрой на музыкальном инструменте, т.е. музыка иллюстрировала текст. В древних кюях музыкальные эпизоды были часто звукоизобразительного характера: передавали различные звуки природы, голоса животных и птиц, топот копыт, человеческий плач, речь и т.д. Эта традиция восходит к магической роли музыки в охотничьих, шаманских ритуалах (призыв, умиловление духов природы, духов предков).

Как было уже сказано, инструментальное сопровождение пения как обязательный компонент исполнения присутствовало у всех профессиональных типов носителей музыкально-поэтической традиции. Так, шаманы и жырау пользовались кобызом – древним смычковым инструментом с двумя волосяными струнами, *жыршы*, *салы* и *сері* пели под аккомпанемент домбры – струнного плекторного инструмента.

Таким образом, инструментальная музыка как самостоятельная область творчества выросла как из древней ритуально-магической практики, так и из функции сопровождения музыкально-поэтических жанров. Их органический синтез выразился в том, что в семантике и структуре инструментальной музыки ощущается связь как с поэтическими жанрами (заклинания баксы, эпическая поэзия, песня), так и с древними повествовательными жанрами (миф, легенда, быличка, устный рассказ – *әңгіме*). Поэтому по жанровым истокам среди кюев можно выделить шаманские (и, шире, мифологические), эпические, сказочно-легендарные, исторические, лирические и др.

Итак, нами сделан краткий обзор основных типов носителей профессиональной казахской музыки устной традиции. Это представители эпической традиции жырау и жыршы, песенно-поэтической – акыны, салы и сері, инструментальной – *күйші*.

Творчество баксы – казахских шаманов – относится по общепринятой классификации [1.32] к обрядовому фольклору. Однако, по нашему мнению, оно лежит на пограничье между обрядовым фольклором (песни баксы как одна из разновидностей заговоров-заклинаний) и профессиональной традицией (заклинания с кобызом как музыкально-поэтическое *творчество*, сохранившее свое ритуальное значение).

В заключении данного раздела представляем две Схемы (Таблицы 2 и 3 в Приложении I):

Схема 2 представляет собой самую общую ретроспективную картину зарождения и развития традиционного музыкального искусства. По нашему мнению, из древнего (первобытного) ритуально-магического комплекса выделяются на каком-то этапе различные виды магических обрядов, порождающие первичные обрядовые действия и древние жанры фольклора, в недрах которых вызревали: традиция ритуального посредничества и состязательности (предтеча акынской деятельности), шаманизм (лечебная и гадательная магическая функция баксы), инструментально-звукоподражательная традиция (из производственно-охотничьей магии), героический эпос и другие воинские ритуалы (из военной магии). Обрядовый и бытовой фольклор породили в более поздние эпохи художественный фольклор, а затем – профессиональное искусство устной традиции, в котором мы выделяем, соответственно, три сферы: более раннюю по времени эпическую (ее создатели и исполнители жырау и жырышы), айтыс и песенную (акыны, салы и сери), инструментальную (кюйши).

Схема 3 отражает истоки и развитие песенно-поэтического творчества (вокальные и вокально-инструментальные жанры) и инструментально-«прозаического» творчества (кюй), в котором также, как доказано в работах А.Мухамбетовой и Б.Аманова [1.12, с.106-287], присутствует синкретизм музыки и слова («легенды» как прозаический жанр). В данной схеме мы попытались раскрыть многообразные связи, существующие между песенно-поэтическим обрядовым, бытовым, художественным фольклором и видами устно-профессионального искусства (эпического и песенного) с одной стороны, и между древними прозаическими жанрами (мифы, древние легенды, архаическая эпика), кюями-легендами (*аңыз күй*), эпическими кюями и авторской инструментальной традицией (лирические кюи) – с другой.

Объективно не имея возможности отобразить хронологию видов и жанров музыкального фольклора и искусства, мы показали лишь самую общую тенденцию их «появления» (раньше-позже): так, например, обрядовый фольклор сформировался, естественно, раньше бытового; традиция состязательности появилась еще в недрах первобытного общества (Е.Турсынов), но само искусство айтыса и тартыса, тем не менее, возникло много позже, и т.д. С другой стороны, виды и жанры традиционной поэзии и музыки в кочевом обществе были поразительно живучи и устойчивы, и сохраняли свое значение на протяжении веков: как было уже сказано, фольклор как синхронный пласт культуры дошел в своем живом виде вплоть до XX века. Т.е. *параллельное полнокровное существование вплоть до наших дней фольклорных и профессиональных традиций в музыке еще раз свидетельствует о цикличности (нелинейности) процессов в традиционной культуре казахов.*

Естественно также и то, что вокальное и инструментальное начала взаимовлияли, что выражается в том, что атрибутом профессионализма вокальных жанров у казахов выступал и выступает струнный инструмент (кобыз, домбра), то есть эти жанры – именно вокально-инструментальные. В свою очередь магические обряды, шаманские песнопения и эпическая традиция сыграли свою роль в формировании образности и языка инструментальной музыки. Это также по возможности отразилось в схеме.

Казахская музыкальная культура относится, безусловно, к типу «восточных» культур. С культурами Востока ее роднит прежде всего *бесписьменность, монодийность* (как тип музыкального мышления) и *импровизационность*. Импровизационность в музыкальной культуре казахов раскрывается на разных уровнях:

1) Вследствие включенности искусства в ритуал или быт ситуация «исполнитель-слушатель» могла возникнуть в любой момент бытового или ритуального общения людей. Привычный сакральный настрой души (связь с предками-арухами, Тенгри – небом, Аллахом) обеспечивала мгновенные переходы исполнителя и слушателей от житейской суеты к самым высоким мыслям и эмоциям (1.74).

2) Владение искусством импровизации как непременным требованием к профессионалу выражается в способности сиюминутного отклика на то или иное событие, мысль, эмоцию,

через музыкально-поэтическое или инструментальное искусство в айтысе, эпических жанрах, песнях или кюях.

3) Способность с первого раза запомнить песню или кюю с одного прослушивания рождает в последующем исполнении их другими музыкантами естественную многовариантность данного «опуса» и раскрывает саму импровизационную природу творчества.

Говоря вообще о функционировании традиционного искусства, нужно сказать, что в своем творчестве казахские певцы и кюйши воплощали «принцип универсальной всеобщности» [2.58], владея всем духовным и гуманитарным комплексом знаний кочевого общества. Глубокие познания в области мифологии, генеалогии, шариата, истории, права, и, конечно, всей обрядности и обрядовых песенно-поэтических жанров, позволяли передавать им в опозитивированной форме весь комплекс форм общественного сознания.

Выводы по данному параграфу:

1. Сравнительный анализ (в самом общем виде) *типов музыкальной деятельности*, в частности, фольклора и устно-музыкального профессионализма, в разных восточных культурах показал, что эти типы деятельности находятся в зависимости от исторического этапа и собственно *типа культуры* (оседло-земледельческий или кочевой). В связи с выводом об отсутствии явно выраженной классовой и социальной стратификации кочевого общества фольклор и профессиональное музыкальное искусство в кочевой культуре представляются более монолитными, чем в оседлых культурах. *Фольклор* как творчество *всего* народа в рамках обрядово-ритуальной практики и быта и *искусство*, к которому также может приобщиться каждый член общества, имеют качество «всеобщности» и «всенародности». *Разомкнутость системы их функционирования* обусловлена и тотальным синкретизмом жизненных сфер в кочевом обществе.

2. Структура кочевой культуры, как и ее диахрония, специфика спиралевидного развития кочевой цивилизации обусловили саму сущность и устойчивость во времени основных типов носителей традиционного музыкального и музыкально-поэтического искусства казахов (*бақсы, жырау и жырышы, ақын, күйші, сал и сері*), особенности трансформации их творчества, как и видов и жанров традиционной поэзии и музыки, параллельное полнокровное существование вплоть до наших дней которых еще раз

свидетельствует о *цикличности (нелинейности) процессов и явлений в традиционной культуре казахов.*

3. Тип кочевой культуры с широким системообразующим значением здесь *жизненного цикла*, связанного с 12-летним календарем *мүшел*, обусловил не только основу жанровой системы в целом, но и суть *жанровой классификации* казахского фольклора, основу которого составляют жанры семейно-обрядового цикла (рождение–свадьба–похороны), с минимальным значением в нем календарных обрядов и жанров (производственный цикл).

4. Инструментальная музыка как самостоятельная область творчества выросла как из древней ритуально-магической практики (звукоизобразительность, звукоподражание в обрядах умилостивления, эпические песнопения в контексте культа предков), так и из функции сопровождения музыкально-поэтических жанров. Их органический синтез выразился в том, что в семантике и структуре инструментальной музыки ощущается связь как с поэтическими жанрами (заклинания баксы, эпическая поэзия, песня), так и с древними и более поздними повествовательными жанрами (миф, легенда, быличка, устный рассказ – *әңгіме*). Поэтому по жанровым истокам среди кюев можно выделить шаманские (и, шире, мифологические), сказочно-легендарные, эпические, исторические, лирические.

2.2. Отражение древних верований тюрко-монгольских кочевников в кюях-легендах

Благодаря теоретическим разработкам ряда поколений ученых в казахской музыке довольно четко выявлен пласт фольклора и пласт устно-профессионального искусства – *ән-күй-жыр* (песенная, инструментальная и эпическая традиции). И, несмотря на синхронность бытования этих двух пластов вплоть до XX века, безусловно, первый (то есть фольклор) представляет более ранний этап музыкальной культуры, что позволяет говорить о неких, хотя бы самых общих, временных и исторических координатах в развитии традиционной музыки.

Так в XIX веке, о котором мы сейчас имеем реальное представление, сложились те музыкальные и музыкально-поэтические традиции, которые воспринимаются нами как вершинные, то есть они – результат формирования и кристаллизации

музыкального языка и, шире, – музыкального мышления на протяжении многих столетий. Напрашивается параллель, например, с орхон-енисейскими надписями, содержание которых безусловно свидетельствует о предыдущем длительном развитии и языка, и письменности, и литературы тюрков, начала которых сокрыты в глубине веков. Также и здесь – невозможно определить генезис, время формирования и пути эволюции, впрочем, не только казахской, но и вообще устных музыкальных культур, трудно выстроить их реальную историческую ретроспективу, концепцию развития.

Мы можем проводить лишь синхронный анализ – на базе как самих устно-профессиональных традиций, так и всех сохранившихся пластов фольклора, который, как уже было сказано, мог быть более ранней основой собственно музыкальных жанров и их языка. Так, например, в казахской инструментальной музыке существуют образцы т.н. *аңыз-күй* – древних кюев или кюев-легенд, которые с полным на то основанием можно отнести к фольклорным жанрам инструментальной музыки казахов. Хотя эти кюи в дошедшем до нас виде уже оторваны от своей прикладной функции, сохранившиеся в них следы древнего синкретизма, глубоко архаичные тексты легенд, сопровождающие эти кюи, а также сама структура музыкального языка, особенно ярко выраженная в восточно-казахстанских и жетисуйских кюях-легендах, позволяют считать их некими первичными жанрами казахской инструментальной музыки.

С другой стороны, мы не можем связывать возникновение или бытование древних кюев-легенд с каким-то конкретным ранним периодом истории казахов или, вернее, периодом формирования его как этноса. Сама этническая история казахов представляется нам по современным научным работам весьма фрагментарной в том смысле, что эта «история», во-первых, история политическая, во-вторых, в ней отслеживается становление, расцвет и упадок сменяющих друг друга племенных союзов или государств так, что здесь трудно найти реальные факты преемственности культур. Была ли в каждом из периодов длиной в 5-6 веков своя, скажем, музыкальная культура, которая расцветала и погибала вместе с государством? Или, независимо от войн, миграций, процессов ассимиляции этнических общностей, шла, скажем так, «на местах» некая подспудная, может быть, зигзагообразная, но единая линия развития, достигающая временами своего апогея или кульминации, как это было в 19 веке (т.е. в период завершения истории Казахских ханств)?

С уверенностью мы можем сказать лишь о том, что в казахской традиционной музыке хорошо сохранились следы древних религий и верований тех племен и народностей, которые сформировали позже отдельные нации и народы Центральной Азии. Так, в фольклоре казахов, связанном с различными обрядами и ритуалами, до последнего времени прослеживались древние религиозные воззрения, которые являются общими для ранних периодов истории очень многих тюркских, монгольских, иранских народов евразийского континента. Самые значительные древние верования, культы и религии племен, живших на территории Казахстана – тотемизм, анимизм, шаманизм, тенгрианство, зороастризм, культ предков и другие. Они существовали задолго до ислама и играли значительную роль не только в системе религии, но и традиционной культуре народов вообще.

В казахском фольклоре есть группа жанров, которая связана с древними магическими обрядами. Эти обряды восходят к различным культам в системе шаманизма и тенгрианства и даже к дошаманским культам, возникшим еще в древнекаменную эпоху (палеолит). Дошаманские культы связаны в первую очередь с обожествлением природы, культом природных стихий и объектов: это обряды поклонения солнцу и огню, почитание земли и воды, неба и гор. Поклоняясь им, человек, в то же время, еще не выделяет себя из окружающего его мира, считает себя неотъемлемой частью живой природы. Поэтому все природные стихии и объекты, по представлениям древних людей, наделены (как и человек) душой, т.е. одухотворены (анимизм). Отсюда – вера в духов, в «хозяев» (по-казахски *ие*), которые обитали в различных местностях – лесах, реках, горных ущельях, тайге.

От «расположения» духов зависело очень многое: благополучное пребывание людей в данной местности, наличие пропитания, удача на охоте. Их поэтому стремились «задобрить», склонить на свою сторону, а иногда и заставить совершать желаемое, и с этой целью приносились жертвы, совершались магические обряды, в которых определенную роль играли как словесные, так и музыкально-поэтические заклинания (возможно, и собственно музыкально-инструментальные фрагменты), которые органично включались в ритуальные «действия». Так, например, при обряде призвания природных стихий – ветра, дождя (обряд *тассатық*), заклинании духов болезней или обряде лечения от укусов ядовитых

насекомых и змей исполняли заклинательные песни *арбау*, а при обряде изгнания злого духа из тела животных и людей – *бәдік*.

Вера в магическую силу словесного и музыкального отразилась и в общем для тюрков и монголов представлении о том, что духам нравится слушать музыку, различные повествования и пение. У тюрко-монгольских народов одной из составляющих охотничьего ритуала было исполнение сказок, песен, а также игра на музыкальных инструментах в целях обеспечения удачной охоты. Множество примеров магического предназначения сказывания и музыки у сибирских тюрков приводит Е.Турсынов, описывая деятельность ритуальных посредников и шаманов. Так перед отправкой на охоту хакасы заставляли шамана камлать (чтобы правильно угадать пути-дороги охотников), а сказочника – рассказывать сказки, чтобы расположить духа-хозяина, к которому обращались так: «Ты послушай да больше нам зверя давай, а мы тебе больше сказок будем рассказывать» [1.90, с.37-38]. Алтайские, шорские, бурятские охотники также брали с собою на промысел сказителей, без которых была невозможна удачная охота. У тувинцев считалось, что игрой на игиле (смычковый инструмент) «можно расположить к себе хозяина тайги, что благоприятно должно было отразиться на результатах охоты» [1.85, с. 27-28].

В традиционной музыке казахов, как и многих тюркских и монгольских, народов, очень много инструментальных наигрышей, программных пьес, кюев с названиями животных и птиц – медведицы, коня, верблюда, быка, оленя, лани, горного козла, лебедя, гуся... Их обилие связывается в первую очередь с охотничьим и скотоводческим бытом этих народов. Однако такие «музыкальные посвящения» животным и птицам, характеризуют, естественно, не только хозяйственно-производственную деятельность людей, но и их древние культы и верования. Как показывают исследования, именно вышеназванные животные и птицы у тюрко-монгольских народов выступают прежде всего в качестве *тотемов* – первопредков тех или иных родов и племен, или в качестве священных (*киели*) существ, которые осуществляют связь с Небом, Космосом, Иным миром. Наделенные сакральной силой, эти животные и птицы были, таким образом, покровителями людей и являлись часто символами благополучия, жизненной силы и удачи (*құт*).

Культ тотемных и священных животных, возможно, включал в себя некую обрядовую практику, в которой выражалось почитание,

умилостивление духов животных и птиц. Они призывались, задабривались и должны были (как и духи-хозяева), помогать людям в их повседневных делах и заботах. Из этого культа идет, вероятно, богатейшая традиция звукоизобразительности на тюрко-монгольских музыкальных инструментах. В казахской традиции кюи с названиями животных и птиц сопровождаются очень архаичными по содержанию легендами, в которых есть отголоски мифа, древних преданий, генеалогических легенд, архаической эпикки.

Персонажами древних кюев-легенд могут выступать также легендарные (Коркыт), полуполегендарные (Асан Кайгы) и исторические личности (Ескандер, Чингисхан, Аблай-хан), сама жизнь которых становится легендой в устах народа.

В этом разделе мы рассмотрим в общем плане тот пласт традиционной музыки, который и связан с наиболее древним жанром инструментальной музыки – кюями-легендами (*аңыз күйлер*). Уже в названии жанра отразился его синкретизм – органическое соединение, по крайней мере, двух начал – музыки (кюя) и вербального текста (легенды). Действительно, эти два начала в кюях-легендах так слиты, что одно без другого не существует или, точнее, не может полноценно функционировать²². Так, например, в одних кюях музыка непосредственно продолжает повествование и является важнейшей составляющей легенды (“кюй в легенде” – “Аксак кулан”), в других музыка иллюстрирует отдельные эпизоды легенды (“кюй-легенда” – кобызовый кюй “Акку”). В основном, именно эти две формы преобладают в *аңыз* кюях.

Кюи-легенды исполняются на домбре, кобызе (струнно-смычковый инструмент), сыбызгы (духовой инструмент).

Древние кобызовые кюи. Самые древние сюжеты кюев для кобызы – древнего смычкового инструмента с волосяными струнами – связаны с легендарным персонажем Коркутом. Легенды о Коркуте, распространенные среди казахов, восходят к мифологическому образу Первого шамана и Первого музыканта, создавшего шаманский музыкальный инструмент кобыз. Связь с шаманством и архаичность устных народных преданий о Коркут-ата, распространенных и у других тюркоязычных народов (Буркут-баба, Баба-Гамбар и др.), позволяет отнести этот персонаж не только к мифологическим

²² Как известно, по соотношению музыкальных и вербальных текстов в кюях А.Мухамбетова классифицирует их следующим образом: «кюй в легенде», «кюй-легенда», «кюй с легендой» и «кюй и легенда» [1.74, с.50].

образам тюрков, но и к пантеону их древних верховных божеств, олицетворяющих собой шаманский культ, возникший, как известно, задолго до ислама. По сюжетам кюи Коркута, в подавляющем большинстве являются «обыгрыванием» основной легенды о Коркуте, краткое содержание которой можно передать в следующих словах:

Коркут в течение многих лет своей жизни ищет бессмертия. Он обходит все четыре угла земли, делая людям много добра, но не найдя спасения от предначертанной судьбы, возвращается в центр Земли на Сыр-Дарью, Думая, что смерть не достигнет его на воде, он приносит в жертву своего верного друга - верблюда Желмая, из шкуры которого изготавливает деку для своего кобыза, стелет на поверхность воды ковер и начинает играть на кобызе свои дивные мелодии... Однажды изнуренный Коркут засыпает и смерть в облике ядовитой змеи достигает его. Однако кобыз Коркута продолжает звучать и по сей день, а музыка, созданная им бессмертна.

Эта легенда сопровождает известный повсеместно кюи «Коркут», который мы знаем как вариант народного кюя. Еще один кюи под названием «Қоңыр» («мягкий, мечтательный, задумчивый») или «Қорқыттың қоңыры», хотя не имеет подробно изложенной программы, также связан, по мнению исполнителей, с Коркутом. Название «Коныр», обозначающее в казахской инструментальной музыке некую жанровую разновидность кюев – выражение углубленного, философско-созерцательного настроения (состояния) – говорит само за себя. Кюи можно воспринять как раздумье на извечную тему жизни и смерти, смерти и бессмертия, которая и является главным мотивом легенды о Коркуте. Эти два кюя – «Коркут» и «Коныр» стоят особняком как в программном отношении (обобщенность), так и в музыкально-стилистическом (относительная развитость).

Вокруг основной легенды строятся и сюжеты других коткутовских кюев. Однако они более конкретны и детализированы. Так, программа кюя «Баштай» («Ступня») представляет собой описание одного из чудесных обстоятельств смерти Коркута (эпизод одного из мусульманизированных вариантов легенды):

Однажды, когда преследуемый смертью Коркут вернулся на берег Сыр-Дарьи, и, постелив на воду ковер, играл на кобызе, сестра принесла ему торбу с едой. Заползший червь (кара-курт) вылез из торбы и смертельно ужалил его. Посланный аллахом Азраил яв-

ляется за душой Коркута. Коркут в предсмертный час исповедуется в своих смертных грехах: «Моя главная вина в том, что я в течение сорока лет убежал от смерти. Второй грех заключается в том, что однажды во время сна я нечаянно задел ногами мою младшую сестру, в наказание я прошу навсегда оставить мои ноги в могиле открытыми. И, наконец, я прошу похоронить мой любимый музыкальный инструмент вместе со мной».

В основе этого сюжета к кюю лежит народное предание о могиле Коркута, которая в течение веков являлась местом паломничества для верующих в чудесное исцеление²³. Рассказывают, что, хотя могила была, соответственно росту Коркута, очень больших размеров, ноги святого были, якобы, постоянно высунуты наружу, а кобыз Коркута звучал еще долгое время после его смерти.

В программе кюя «Тарғыл тана» («Пятнистый бычок») нашли отражение отголоски еще одного варианта легенды (также мусульманизированного), где Коркут - табиб (лекарь):

За свой труд он не брал денег и не просил платы (...). Такое бескорыстное занятие Хорхута (...) было угодно аллаху, и он, по милосердию своему, однажды, когда Хорхут спал, сказал ему: «Ты не умрешь до тех пор, пока сам не помянешь смерти». С этого времени в течение многих лет Хорхут ни разу не обмолвился о смерти, куда однажды, гонясь за быком, убежавшим в поле, он не утомился и, присев отдохнуть, (не) подумал про себя: «Если я не помру, то догоню его и поймаю». Бычок сразу же поймался, но Хорхут понял, какую ошибку он нечаянно совершил (...). Как исправить ошибку, как спасти себя от смерти, куда бежать? Вот вопросы, которые захватили все помыслы Хорхута». (Далее - по традиционному сюжету легенды).

Легенда к кюю в наше время звучит так:

Однажды на одной из дорог Коркут повстречалась старушка, гнавшаяся за бычком. Увидев Коркута, она попросила помочь ей поймать животное. Коркут в течение целого дня не мог достигнуть беглеца. Разозлившись на себя за то, что потерял за этим занятием так много времени, он подумал про себя: «Не ходить мне на этой

²³ Могила Коркута существовала на берегу Сыр-Дарьи еще в XIX веке.

земле, если я его не поймаю». В это время бычок вдруг совсем скрылся из виду» (по др. варианту - обратился в камень).

Кюй «Желмая» («Быстрая, как ветер») назван по имени верного спутника Коркута – полусказочной верблюдицы Желмая. По легенде

В течение долгих лет Желмая возит Коркута по всем сторонам света и вновь привозит на родную землю. Принесенный в жертву богам в качестве ценнейшего дара, Желмая не спасает Коркута от смерти. Лишь голос его, как живой, отзывается в чудесных звуках коркутовского кобыза....

Легенды кюев «Елимай» (О, народ мой), «Ушардын ұлуы» (Вой собаки по кличке Ушар), «Әуптай» (Слово при укачивании ребенка) не связаны с основной сюжетной линией легенды. Их можно условно трактовать как «виденное и слышанное Коркутом во время его далеких странствий». К кюю «Елимай» предпослана следующая программа:

Видя горькие страдания народа, который с самого начала своей истории вынужден постоянно защищаться от нападения бесчисленных врагов, Коркут восклицает: «О, народ мой! Когда же кончатся твои страдания? Когда сможешь ты жить без кровопролития и войн?».

Кюй «Ушардын улуы» сопровождается такой легендой:

В далекие времена жила одна старуха. У нее был единственный сын. Где бы он ни появлялся, его повсюду сопровождал его верный пес по имени Ушар. Однажды мальчик скончался. Старуха, откочевывая со своим родом в другие края, обнаружила исчезновение и Ушара. Вернувшись на старое место, она увидела пса: тоскливо завывая, он печально оплакивал своего хозяина. Этот случай, свидетелем которого был Коркут, и положен в основу создания им кюя «Ушардан улуы».

Как видим, эти сюжеты перекликается с некоторыми традиционными жанрами: первый кюй («Елимай») – с жанрами жырау, в частности, с мотивами гражданской скорби, с жанром исторической песни; второй («Ушардын улуы») – с обрядово-бытовым жанром «Жоктау». Последний кюй, кроме того, больше приближается и к

жанру бытового рассказа (ангиме), чем к собственно легенде. То же самое можно сказать и о кюе «Ауппай», который сопровождается следующей легендой:

Однажды, когда Коркут сидел на поверхности воды и играл на кобызе, его взгляд привлекла женщина, стоящая на берегу Сыр-Дарьи. У нее в руках был маленький ребенок, который громко плакал. Изможденная мать, у которой не было в груди молока, лишь покачивала ребенка со словами «Ауппай, ауппай», и как-будто, ждала помощи от Коркута. Коркут изобразил увиденное на кобызе.

Как и в кюе «Ушардын улуы» здесь известную роль играет звукоизобразительное начало: если в кюе «Ушардын улуы» кобыз изображает почти натуральный плач осиротевшей собаки, то здесь – ритмическое убаюкивание ребенка, когда в звучании кобыза можно ясно услышать интонации «ауп-пай», «ауп-пай».

Итак, мы видим, что в группе «кюи Коркута» нашли отражение как собственно миф о Коркуте (его различные варианты или конкретные эпизоды), так и более поздние жанровые напластования – вплоть до сюжетов с чертами реалистического бытового рассказа, фабула которых лишь формально связана с именем Коркута. Как бы то ни было, приведенные нами легенды кюев не могут служить фактами бесспорного доказательства их реального авторства: кюи Коркута, вероятно, правильное было бы определить как «кюи о Коркуте», сюжетные истоки которых соприкасаются с самыми разными жанрами устного словесного искусства.

Как мы заметили, кюи о Коркуте объединяются легендой о поисках Коркутом бессмертия. Эта тема находит известную аналогию в древнем шумерском эпосе о Гильгамеше²⁴, который после смерти своего друга Энкиду уходит искать по Земле секрет «вечной жизни»²⁵. «Лейтмотив поэмы – недостижимость для человека участи богов, тщетность человеческих усилий в попытках получить бессмертие. Концовка эпоса подчеркивает мысль, что единственно доступное человеку бессмертие – это память о его славных делах» [5.1, с.303]. Два сюжета, как видим, сходны не только по общим побудительным мотивам и действиям героев с единой целью, но и по конечному результату этих действий. Привлекает особое внимание и

²⁴ Мифологический образ Гильгамеша, так же, как и Коркута, более древний, чем исторический [5.1, с.304].

²⁵ Эта параллель уже рассматривала в нашем литературоведении [2.2].

связь некоторых моментов в обоих сюжетах с шаманскими представлениями и ритуалами.

В первом из них Коркут – Первый шаман (лекарь, предсказатель будущего), мудрец, музыкант (именно в таком обличии дошли шаманы и до наших дней). Смерть Коркута связана со стихией воды, олицетворяющей, по шаманской космогонии (и по космогоническим представлениям вообще) нижний мир – мир мертвых. (Верхний мир отождествляется с небом – местом обитания добрых духов, средний мир – с землей, населенной людьми и духами-хозяевами земли [5.1]). Недаром шаманы призывали Коркута «как владыку нижних вод, не живого, не мертвого». Характерно также и то, что смерть Коркуту несет змея (змееподобное или подземное существо) – обитатель нижнего мира, олицетворяющего смерть в мифопоэтической традиции разных народов.

В эпосе о Гильгамеше Энкиду отправляется за сделанным Гильгамешем из корней и ветвей дерева барабаном в подземный (т.е. нижний) мир и более не возвращается оттуда. Этот эпизод весьма характерен, как отмечают В.Иванов и В.Топоров, с точки зрения близости его к ритуалам шаманского типа [1.42, с.144]. Смерть самого Гильгамеша также связана с водной стихией (утеря им цветка вечной молодости во время купания в воде) и змеей, укравшей у Гильгамеша цветок [5.1, с.303].

В эпосе есть и эпизод борьбы Гильгамеша со Змеем у дерева, которое олицетворяет собой мировое дерево: «У его (дерева) корней змею, что не знает заклятье, он убил, в его ветвях у птицы Имдугуд птенца взял» [1.42, с.144]. Этот сюжет сходен по типу, как известно, с основным индоевропейским мифом о поединке Громовержца со Змеем, сюжетная схема которого реконструирована на основе многочисленных данных славянских и балтийских текстов, и параллели которому можно найти в самых разных традициях, в том числе, и в евразийских [1.42, с.148-151]. Не останавливаясь на всех узловых элементах этой сюжетной схемы, отметим только весьма существенные для нас моменты: 1) Место нахождения Бога Грозы (Гром-птицы, Бога неба и других локальных вариантов положительного персонажа) – наверху, на небе, у вершины трехуровневого мирового дерева; 2) Змей (или ему подобные) находится внизу, у корней мирового дерева; 3) Бог Грозы ударяет своим орудием по дереву (по камню) с целью уничтожения Змея; 4)

После победы Бога Грозы появляется вода, в которой скрывается Змей [1.42, с.5].

Дополнительной параллелью к основному сюжету мифа могут послужить, вероятно, и материалы легенд, в которых действуют аналогичные персонажи, функциональное сходство которых с персонажами мифа не вызывает сомнений. Так, например, среди казахов бытуют многочисленные варианты легенды о борьбе птицы со змеей, в которых птица олицетворяет доброе, светлое начало, жизнь; Змея – темные силы, смерть²⁶. Вмешательство человека (путника, батыра, кюйши) в эту борьбу решает ее исход: побеждает светлое начало, жизнь. Вот как отразилась эта легенда в кюях с традиционным названием «Шыңрау» (Шыңрауқұс или Самрұққұс – мифическая птица):

В далекие времена в ветвях растущего в безлюдной степи одинокого дерева (байтерек) гнездилась гигантская птица Шыңрау (Самрук). Каждый раз, когда она улетала далеко в поисках корма, ее вылупившиеся птенцы бесследно исчезали. Так повторялось из года в год... Но однажды в эти места забрел человек (путник, батыр). Он прилег отдохнуть в тени дерева, но, разбуженный громким щебетанием, увидел, как к птичьему гнезду подбирается огромная змея. Человек одним ударом отрубил змее голову... О силе и добром деянии человека птенец поведал прилетевшей матери, которая, поблагодарив путника, донесла его на крыльях в родные места.

А вот как звучала легенда к кюю «Шыңрау», сочиненном Ыхласом: *Рассказывают, что однажды Ыхлас во время своего путешествия остановился у одинокого дерева, растущего на берегу реки. Пустив своего коня ластись, он сел отдохнуть у тени дерева. Вдруг он увидел птицу, с жалобным писком кружащуюся вокруг дерева. На ветках Ихлас заметил гнездо, откуда выглядывали головки птенцов. Они тоже пищали. По стволу, подбираясь к добыче, ползла змея. Тронутый жалобой матери и птенцов, Ыхлас быстро встал, снял плетью змею с дерева, убил ее и бросил в реку.*

²⁶ Вместе с тем, согласно казахской мифологии, Змей (Змея), наряду с олицетворением подземного мира, являлся одним из тотемов протоказахских (прототюркских) племен. Так тотемический культ змеи существовал у саков и других, более поздних, кочевников Центральной Азии. По казахским поверьям, змей символизирует сакральность и во многих легендарно-сказочных сюжетах является покровителем, помощником человека [1.57, с.122-127].

Птица вернулась к своему гнезду. А Ыхлас подумал про себя: «Хищник есть хищник, человек ли он, змея ли, он хочет, проглотить слабого! Расскажу об этом людям с помощью струн своего кобыза, чтобы помнили они о черных делах всяких хищников».

Как видим, произошла известная трансформация сюжета основного мифа в достоверный рассказ, герой которого – реальное лицо, автор повествования. В то же время, проекция этого рассказа на известную символическую модель (мировое дерево - птица - человек - змея), играющую, быть может, роль некоего архетипа в сознании слушателя, делает смысл рассказываемого намного значительней и глубже, чем простое повествование об одном случае из жизни кюйши.

Древние домбровые и сыбызговые кюи. История домбры – 2-струнной казахской лютни – также уходит в глубь веков. О древности происхождения домбры и подобных ей музыкальных инструментов свидетельствуют не только археологические раскопки на территории Центральной Азии, но и сама музыка и, в частности, кюи-легенды, которые дошли до нас как продукт фольклорного (народного) творчества. «Удивительные картины могут передавать древние кюи-легенды: легкий полет лебедей, жалобный голос ревущей верблюдицы, тяжелый топот табуна куланов, стремительный бег иноходцев, отчетливую человеческую речь с мольбами, просьбами и плачами», – пишут исследователи этого раннего пласта традиционной инструментальной музыки [4.15, с. 81].

В музыкально-структурном отношении эти кюи – небольших масштабов, относительно простые по форме (основным формообразующим фактором здесь выступает повторность в виде многократно обыгрываемых мелодических формул). На домбре и кобызе кюи-легенды исполняются, чаще всего, в квинтовом строе, с преимущественным использованием бурдонного двухголосия. Надо заметить, что кюи-легенды распространены большей частью в восточных и юго-восточных областях Казахстана и очень хорошо сохранились у казахов Алтая, Монголии и Китая.

По некоторым музыкально-функциональным признакам домбровые кюи-легенды можно сгруппировать следующим образом: 1. Кюи, связанные с образами тотемных или священных животных и птиц, в которых большое место занимает звукоизобразительное начало; 2. Кюи, в легендах которых говорится о прямом магическом

назначении музыки (завораживание потусторонних сил, змей, драконов; магическое воздействие на животных и людей; «говорящие» инструменты); 3. Кюи-плачи (*зар, жоқтау, естірту, жұбату*), в которых нашли отражение не только традиции оплакивания умерших, но и самые разные представления и верования, связанные со смертью.

К 1-ой группе относятся довольно многочисленные образцы с названиями птиц – «Аққу» (Лебедь), «Қаз» (Гусь), среди которых есть и мифические – «Самрұқ құс» (Птица Симуург), «Алып қарақұс» (Птица-великан), «Тауқұдірет» (Бекас, этимология которого *Тау* – гора, *құдірет* – божество). Примечательно, например, содержание легенды «Тауқұдірет», по-своему отражающей один из космических актов первотворения.

В незапамятные времена домбра имела лишь одну струну, а Тауқудрет имел лишь одно крыло: у самца это было правое крыло, у самки – левое. Поэтому птицы не могли летать, а на одной струне домбры невозможно было играть кюи. Днем и ночью Тауқудрет молил Тенгри о том, чтобы обрести оба крыла и научиться летать. И однажды Тенгри дал птицам случай осуществить свою мечту, надоумив их взлететь вместе и, соединив два крыла, воспарить в синем небе... Увидев это, в небо также взлетели и другие птицы – их братья. Так они летели, радостно расправив крылья, гонимые ветром, и благодарили Тенгри. А их дети затем уже родились двукрылыми. Свидетелем этого чуда был домбрист, который подумал: «Если птицы полетели, соединив два крыла, то, может быть, и моей домбре нужно две струны?». Он натянул вторую струну на свой инструмент, и когда заиграл на нем, послышались чудесные звуки... Радость домбриста была безгранична, и первый свой кюи он посвятил Тауқудрету. Он изобразил на домбре его печаль, мольбу, а затем – совместный полет птиц в синем небе.

Довольно многочисленны кюи-легенды с названием «Аққу», которые чаще всего исполняются без легенд и представляют собой большей частью ряд звукоизобразительных фрагментов: полет, биение или равномерное хлопанье крыльев, голоса и клекот птиц. Почитание лебеда, а также дикого гуся (каз) как тотемов, а затем как священных птиц, связующих мир людей с верхним миром и являющихся носителями душ умерших, вероятно, и нашло отражение в древних кюях-легендах. По мнению ученых, культ лебеда-тотема имеет древнейшие сибирско-центральноазиатские истоки, а сюжеты о

нем в фольклоре тюркских и монгольских народов восходят к тотемистическим представлениям о женщине-птице как праматери рода. Звукоизобразительность и звукоподражание, которые сейчас воспринимаются в кюях как художественный элемент, выполняли раньше магическую функцию и были связаны, быть может, с обрядами обращения или заклинания тотемных животных и птиц.

Лебедь часто выступает и персонажем мифологических или сказочных сюжетов, воплощенных не только в словесных жанрах фольклора, но и в музыке. Так в Жетису сохранился кюй “Акку”, который состоит из 2 или 3 фрагментов, объединенных в небольшой цикл. В нем повествуется о священной мифической птице (*Аққу* или *Самруқ*-Симург), которая перелетала гору Кап (*Қап-тауы*), разделяющую землю на 2 части. Первый кюй цикла, исполняющийся в относительно медленном темпе, так и называется - “Перелет Акку через Каптау”. На этом пути ее преследовала хищная птица *Бидайық*: картину преследования – в более быстром темпе – передает 2-ой кюй “*Аққуды Бидайық құстың қуғаны*” [4.25, с.13-15]. В еще одном варианте кюя “Акку” есть 3-я часть, в которой изображается встреча акку со своими птенцами на родине, их радостные объятия, щебетание (“*Аққудың балапандарын аймалауы*”) [4.25, с.253-259]. В звукоизобразительных кюях “*Аққу*”, “*Қаз*”, “*Бұлбұл*” (Соловей) очень часто исполбзуется флажолетный тембр инструментов – кобыза, домбры (кюй “*Қоңыр қаз*”).

К тотемным животным относились волк (*қасқыр*, *бөрі*), бык (*бұқа*, *өгіз*), верблюд (*түйе*, *нар*, *желмая*, *атан*, *інген*, *мая*), олень (*бұғы*). Так, широко известна легенда о происхождении тюрков рода Ашина, далекие предки которого – изуродованный мальчик, род которого был полностью истреблен, и *волчица*, выкормившая мальчика и ставшая затем матерью его десятирех сыновей. Согласно генеалогическим легендам казахов, туркмен, узбеков, азербайджан и некоторых других народов прародителем древнетюркского племени *огуз*, ставшего ядром мощного средневекового союза племен, является *бык*. Мифический же бык *Көк бұқа* (*көк* - синий, голубой, сивый) по преданиям казахов вскопал когда-то рогами землю и достал из ее глубин воду, и с тех пор земля держится на двух рогах этого животного. В сыбызговом кюе с одноименным названием “*Көк бұқа*” чудесный бык, обладающий сакральной силой: он не только оберегает скот от диких животных, но и пригоняет назад целые стада, угнанные врагом.

Особое место в традиционных верованиях казахов занимает *верблюд*. Его культ наряду с оленем в качестве тотемного и священного животного прослеживается у ряда тюркских и монгольских народов еще с эпохи неолита, о чем свидетельствуют наскальные рисунки на территории Центральной Азии. Верблюд и олень были не только покровителями и предками-аруахами, но олицетворяли Космос и гармонию, символизировали благополучие рода. Недаром в домбровых и сыбызговых кюях-легендах “*Бозинген*” (“Белая верблюдица”) смерть верблюдицы или верблюжонка означает нарушение гармонии, равновесия и утерю *кута* – жизненной силы и счастья. В то же время при очень важных событиях в жизни народа или рода в жертву приносили именно верблюда, чаще всего белого. Это говорит о том, что верблюд в традиционной культуре кочевников был связан с верхним миром. Поэтому, как и кони, верблюды могли иметь крылья: вспомним легендарную крылатую верблюдицу Желмая, на которой Коркут облетел все четыре угла земли. В восточно-казахстанском домбровом кюе “*Асан Қайғының Желмаясы*” изображается иноходь верблюда (*желмая* означает верблюд-скакун), совершившего вместе с Асаном Қайғы тяжкий путь поиска Земли обетованной - *Жер ұяқ*.

Культ *коня*, хотя и считается исследователями более поздним культом, является одним из главных в традиционной духовной культуре казахского, как и многих других кочевых народов. В инструментальной музыке казахов кюев, названия которых связано с кличками, мастями коней – огромное количество. И это понятно, ведь для кочевника жизнь без коня была немыслима, и особое отношение казахов к этому животному выражается очень ярко именно в музыкально-поэтическом искусстве: конь – это друг, вечный спутник, участник всех побед и поражений, близкое, почти родное существо, смерть которого – невосполнимая утрата... Легенды кюев о конях, чаще всего, – реалистического содержания, в них нет сакрального смысла, музыка передает бег, скачку коней, их характер. Подобные кюи в квинтовом же строе относятся, большей частью, к разновидности более поздних *эпических* кюев.

Тем не менее, почитание коня у казахов уходит корнями в те далекие исторические времена, когда конь был связан у древних людей со стихией огня и солнца: в мифологии индоариев именно в огненной колеснице, запряженной четверкой лошадей, спустился на землю бог солнца Митра. В традиционных же религиях ряда

тюркских и монгольских народов культ коня наиболее интересен в контексте тенгрианства. Кол, Железный кол (*Темір қазық* – Полярная звезда, неподвижно стоящая на севере) или коновязь символизировали ось земли, мировую ось, соединяющую 3 мира – нижний, средний и верхний. Известная трехчастная символика Мирового дерева перекликается с данными представлениями. Конь у коновязи или у Мирового дерева – существо, связующее все уровни космического пространства и имеющее небесное происхождение. Поэтому конь может быть крылатым и лететь “как птица”, переносить героев мифов, сказок и легенд в различные миры. Почитание же его как священного небесного существа объясняет, быть может, и то, что в тенгрианской религии лошадь представляется наиболее “желанным” для обитателей верхнего мира и аруахов животное, поэтому оно является главным жертвенным животным. Так, считается очень архаичной описанная еще в древнетюркскую эпоху традиция вывешивания на шестах или ветвях высоких деревьев голов и шкур коней, принесенных в жертву богу Неба – Тенгри.

Ко 2-ой группе относятся кюи, в легендах которых говорится о прямом магическом воздействии музыки на потусторонние силы, на животных и людей. В этих кюях сохранились представления о существовании в музыке завораживающих, заклинательных мотивов, которые оказывали некое “волшебное” воздействие. Так, в легенде о Коркуте, приведенной выше, говорится о музыке Коркута, остановившей саму Смерть. Аналогичная роль кобызово́й музыки раскрывается в легенде “*Шақыру*”:

В давние времена счастливая жизнь людей была нарушена тем, что с окраин земли на род человеческий напали змеи во главе с двурогим огнедышащим драконом. Куда бы люди ни бежали от кровожадных змей, они не могли найти спасения. Тогда обессиленные они обратились с мольбой к Тенгри, который, услышав их, спустил с неба светящийся солнечный луч. По нему на землю спустился мальчик Нұртөлі (сын Солнца) на двугорбом верблюде с кобызом в руках. Сидя лицом к солнцу, он начал играть на кобызе дивные мелодии и слушая их, змеи замерли... Затем, влекомые волшебной музыкой, они последовали за Нуртоли, который привел их к Черному морю (Қаратеңіз). Не переставая играть, он вошел в воду, за ним последовал Дракон и вся змеиная рать, спустившаяся таким образом на дно океана. Так люди освободились на земле от злой напасти, а Нуртоли до сих пор завораживает под водой змей,

играя на кобызе. И пока эта музыка звучит, жизнь на земле продолжается.

В одном из вариантов легенды “*Аксақ құлан*” (мангыстауский вариант в кн. “*Күй қайнары*”), музыка которого связана с традицией “*естірту*” (оповещение о смерти), есть музыкально-иллюстративный эпизод завораживания Дракона со словами “*Көке, көке*”.

Домбрист Кер-буга за плохую весть о смерти сына был брошен ханом на съедение Дракону. Но его музыка и ласковое обращение (“Көке”) оказывают волшебное воздействие на Дракона и он награждает музыканта слитком золота.

О магическом воздействии музыки на животных говорится в кюях “*Нар идірген*” и “*Бозінген*”. Среди домбровых и сыбызговых клев-легенд есть также сюжеты о том, что язык музыки понятен животным: мастерской игрой на инструменте кюйши возвращает угнанные табуны (“*Сыбыгы туралы аңыз*”, “*Шырылдақ туралы аңыз*”), заставляет помириться и танцевать соперников – соболя и куницу (“*Бұлғын – Сусар*”), зовет улетевшего сокола (“*Құс қайтару күйі*”).

Ярким примером магического предназначения музыкального инструмента и инструментальной музыки служит шаманское камлание “*бақсы ойнауы*” у казахов. Через инструмент баксы взывает к своим духам-помощникам, которые “помогают” в лечебном сеансе – определить болезнь, найти и отнять у злых духов одну из пропавших душ человека, в сеансе гадания – найти местонахождение пропавшего животного или вещи, предсказать будущее, и т.д. Через заклинательную поэтическую речь и музыку баксы обращается к Коркуту, к духам святых и духам своих предков, к духам-помощникам, которые выступают в разных обликах (птиц, животных, великанов), то уговаривая их, то заставляя покориться его священной силе...

Наконец, в домбровой традиции множество образцов, связанных: а) с “говорением” инструмента, когда музыка несет информативную функцию, б) с магическим воздействием музыки на людей, когда восстанавливается нарушенная гармония в жизни человека и наступает выздоровление, просветление (кюи “*Қосбасар*”).

Многочисленная группа кюев, относящихся к 3-ей группе, – это кюи-плачи, связанные с традицией оплакивания умерших. Разнообразные по сюжетам, они занимают большое место среди

кюев-легенд и связаны, большей частью, с древнейшими представлениями казахов о жизни и смерти. По большому счету, и “кюи Коркута” как размышления на тему “жизни и смерти” обыгрывают плачевые интонации. Неудивительно также и то, что персонажами легенд очень часто выступают животные: их мир аналогичен миру людей, а образы страдающих абсолютно идентичны. Так, в домбровой и сыбызговой традициях есть древние кюи с названием “Бозінген” (Белая верблюдица), в которых рассказывается о горе матери-верблюдицы, потерявшей верблюжонка или разлученной с ним. Плач верблюдицы и ее печаль несут, кроме того, сакральный смысл и имеют, можно сказать, “вселенское” значение, ведь это животное символизирует Космос, его гармоничную целостность. В результате смерти эта целостность, гармоничное равновесие мира оказываются временно нарушенными, что и выражается в кюе-плаче. Близки по содержанию этим кюям и кюи-плачи о разлуке с детенышами серны, лани (“Шұбар киик” – “Пятнистая лань”, “Байлаулы киик” – “Привязанная лань”), об одиноких птицах (“Аққудың зары”, “Жалғыз қаз”, “Сары ала қаз”).

В данной группе кюев исследователи выделяют также кюи-плачи об утонувших детенышах зверей и грудных детях, которых матери теряют при переходе через воду [3.27]. Последнее обстоятельство – переход через воду – символизирует переправу через пограничье нижнего, потустороннего мира (мира мертвых) и земного, живого мира. Вода – сакральная и довольно опасная граница между двумя мирами и ребенка (детеныша) здесь нужно “удержать”, оставить в мире живых (возможно, это был один из обрядов “выведения из сороковин” новорожденного – “қырқынынан шығару”). В этих кюях (“Жорға аю” – “Медведь-иноходец”, “Қос келіншек” – “Две молодухи”, “Талшыбық бәйбішенің күйі” – “Плач женщины Талшыбық” и др.) плач медведицы, женщин передает сыбызгы или домбра. Но не только дети, но и молодые парни или девушки становятся жертвами водной стихии (в кюях “Мұңды қыз”, “Жетім қыз” девушки плачут по поводу утонувших братьев, в одном из вариантов “Бозінген” верблюдица оплакивает смерть своей хозяйки, утонувшей во время купания). Возможно, здесь отражаются представления об опасности перехода из одного мушеля в другой, например, из периода детства в период молодости.

Поверья об опасном периоде жизни ребенка до 40 дней отражены в кюе «Алып кара қус» (Большая черная птица). Считалось,

что эта мифическая птица уносит души младенцев или представляет угрозу для жизни новорожденных.

Легенда к кюю “Алып қара қус” (Черная птица):

В давние времена жили старик со старухой. Они были несчастны, т.к. все их сыновья умирали в раннем возрасте. Когда родился десятый сын, на шилдехана в доме переночевал случайный гость (құдайы қонақ), который перед уходом сказал: “Душами ваших детей ведает птица Алып кара қус. Эти души не успевают водвориться (встретиться со своим хозяином), потому младенцы умирают от сглаза и порчи. Вам нужно откочевать отсюда и вернуться, когда дитя подрастет”. Старик со старухой откочевали в тугаи и стали жить одни. Когда ребенку было уже несколько лет, старик отправился однажды на охоту. Ничего не подстрелив и уже возвращаясь, он вдруг увидел на небе черную птицу, которая держала в когтях свою добычу. Старик прицелился и выстрелил. Плавно кружась, птица упала на другом берегу реки. Радуюсь удаче, старик переплыл реку, но когда подошел ближе, увидел неподвижно лежащего в воде сына и разбившуюся о камень черную птицу. Горько заплакал старик и когда выплакал все слезы, птица вдруг молвила человеческим голосом: “Я был на небесах хозяином души твоих сыновей. Девятеро из них были убиты людьми, десятого ты убил сам. Он заблудился в лесу, и я нес его оттуда... Теперь твой сын лишился небесного хозяина”. Сказав это, птица умерла. Старик завернул сына в шекпен и принес домой. Когда пришла старуха, он заиграл кюй, который известил о смерти последнего сына (“Аңшының естіртуі”). Второй кюй передает горестный плач (зар) старухи – “Кемпірдің зары”. Слушая ее, старик тоже заплакал. Его кюй – “Аңшының жылауы мен жұбатуы” - это и плач, и утешение.

Вообще сюжет о случайно совершенном убийстве на охоте (отец нечаянно убивает сына, брат – брата) – один из древних и весьма распространенных в кюях-легендах восточных и юго-восточных регионов. Таковы домбровые кюи “Аңшының зары” («Плач охотника»), “Сұр теке” (“Серый козел”), “Сұрмерген” (Имя охотника), сыбызговый кюй “Бөкен жарғақ” (“Сайгачья одежда”). Содержание этих кюев идентично: это плачи по поводу того, что один из охотников (сын или брат), прикрывшись на засаде шкурой животного, становится случайной жертвой другого охотника. Вероятно, здесь выражена идея отчуждения, отделения человека из мира природы (ведь в эпоху анимизма природа и человек

осознавались еще единими), и наступление другой эры – осознания двойной структуры Космоса, дуальности, противоположности мира человека и мира природы.

Сюжет кюя “*Мұңлық-зарлық*” (“Печаль и горе”):

В кюе говорится о том, как дочь богача полюбила бедного юношу, но не смогла соединить с ним свою судьбу. После смерти возлюбленного она родила двойню – мальчика и девочку. Отец девушки, опасаясь молвы, приказывает старухе-ведьме убить младенцев. Старуха отвезла детей очень далеко и повесила их на ветви высокорастущего дерева – девочку лицом к востоку, мальчика – к западу. Когда сердца детей перестали биться, прекратил свой рост и байтерек. Девушка в горе и слезах отправилась на поиски своих детей и за долгие годы обошла много земель и гор. Однажды она прилегла отдохнуть под тем самым, уже давно высохшим деревом. Когда она задремала, то услышала чудесную мелодию: то “пело” над ней высокое дерево. Это пение успокаивало ее долгое время, пока однажды дерево не упало. Но и тогда под дуновением ветра оно пело, и девушка увидела на его вершине натянутые вдоль высохшего ствола кишечные струны: это все, что осталось от ее детей. Эти струны она натянула на кусок сухого дерева – верхнюю, печальную, с более слабой натяжкой она назвала “мой сын Мунлык”, а нижнюю, пронзительную с более сильной натяжкой назвала “моя дочь Зарлык”. Так она ходила со своим инструментом и исполняла свои печальные кюи...

Таким образом, в легендах отразились традиции «жюқтау» (оплакивания умерших). Кроме того, в кюях-легендах есть примеры «естірту» (извещения о смерти), «коңіл айту», «жұбатту» (соболезнования, утешения).

Выводы:

1. Исследование генезиса, семантики и образного содержания вербальных текстов кюев-легенд (кобызовых, домбровых и сыбызговых) обнаружило в них следы древнейших верований (анимизм, тотемизм, шаманизм, тенгрианство и др.), обрядов, мифологических образов и культов, относящихся к самым ранним эпохам истории и культуры народов Центральной Азии. Если в вокальных образцах казахского фольклора сохранились песенно-поэтические магические заклинания (*арбау, бәдік, сарыны шаманов-баксы*), то в кюях-легендах отразилась древняя традиция обращения, изображения, умилостивления сил природы, тотемных

или священных животных (птицы, волк, бык, верблюд, конь и др.), духов предков и пр., вытекающая также из древне-магического обрядового комплекса тюркских и монгольских народов.

2. В кобызовой инструментальной музыке, помимо ее связи с шаманским обрядом (*бақсы ойнауы*), ярко выражен культ Первого шамана и музыканта *Коркута* – персонажа казахской (шире, тюркской) мифологии, которая имеет по некоторым структурно-содержательным параметрам очевидные параллели в мифологии индо-европейских народов и древнем шумерском эпосе.

3. В домбровых и кобызовых кюях нашла отражение не только магическая практика, но и традиция оплакивания умерших, в которой раскрываются также древнейшие представления и верования, связанные с жизнью и смертью. В связи с этим примечательно, что в кюях-легендах (как восточных, так и западных регионов Казахстана) сформировалась система семантически значимых плачевых интонаций, которые являются частным случаем «говорения» (информативной функции) инструмента. В целом казахские кюи-легенды демонстрируют сохранение системы выразительных (в частности, музыкально-изобразительных) знаков, архетипов и кодов кочевой культуры.

2.3. Инструментальные традиции восточных и западных регионов Казахстана

Принадлежность кюйши XIX века к тем или иным родам выказывает и их определенный региональный стиль: Курмангазы из рода *қызылқұрт* племени Байұлы Младшего жуза, основатель западноказахстанской традиции токпе и школы, к которой принадлежали также Дина Нурпеисова, Мамен и другие выходцы из нынешней Уральской и Атырауской областей; Даулеткерей Шигайұлы из рода чингизидов *төре* – внук Нурали-хана, правнук Абулхаир-хана – представитель направления *төре-тартыс* (стиль *төре* – ханов-чингизидов) в домбровой музыке, к которому принадлежали и другие кюйши-*төре* – Жанторе, Усенторе, Торемурат, Арынгазы из Западного Казахстана (к школе Даулеткерей относится Сейтек из этого же рода); Абыл из рода *адай* племени Байұлы, основатель “*адай мектебі*” (школа адай в Мангыстау), внутри которого – школа Есира (*шонай мектебі*) и школа Оскенбая (*жсанай мектебі*); представители отдельных родов Алимұлы и

Жетиру Младшего жуза, Старшего и Среднего жузов, смешанно проживавших в регионах Арала, Сырдарьи и Каратау – Мырза (*төрт қара* Алимұлы), Ыхлас и Сугур (*тама* Жетиру), Казангап (*шанышқылы*), Алшекей (*қоңырат*) и их школы; представители Среднего жуза, проживавшие на своих исконных территориях – Бажигит и Бейсенби из племени *Абақ керей* и их школы, Таттимбет из рода *қаракесек* племени Аргын, Тока из рода *қуандық* и другие представители этого же племени и их школы; представители Старшего жуза региона Жетису – Байсерке из рода *екей* племени Шапырашты, Кожеке из рода *сары* племени Албан и их школы, и т.д. и т.п.

Это перечисление здесь делается с целью выявления и изучения региональных музыкальных стилей инструментальной музыки, которые и представляют реальное наследие, истинное богатство и разнообразие национальной музыкальной классики. Ведь за этой принадлежностью кюйши к различным племенам и родам лежит их летопись (*шежіре*) и история, а значит, – и история края, земли, народа. Трудно переоценить изучение языковых особенностей местных музыкальных традиций для истории казахской музыки: нам представляется, что описание самых различных стилей (региональных, локальных, индивидуальных) в рамках общих музыкальных традиций с их этно-историческим и этно-культурным контекстом – это реальный путь создания более или менее достоверной модели развития казахской традиционной музыки и написания не мифической, а научно достоверной ее истории. По крайней мере, на сегодня можно сделать следующие выводы:

1) В исследованиях родословной кюйши и других носителей казахских устно-музыкальных и устно-поэтических традиций, нет ничего общего с трайбализмом. То есть, не боясь прослыть «рушыл», «ұлтшыл» (националист) и пр., нужно смело вести этно-исторические исследования (в т.ч. исследования по истории родов и племен), выявляя династийные ветви, школы, различные линии преемственности традиций в искусстве, выявляя и через фольклорные жанры, и через индивидуально-авторские стили особенности музыкального стиля и языка регионов.

2) История казахской музыки, которая еще не написана, не может быть историей вообще, так как должна коррелироваться этнической историей различных регионов и племен Казахстана. Современные же структурные исследования музыкального языка

регионов показывают разительные отличия в системе музыкального мышления западных и восточных казахов, что хорошо видно на примере кюев *төкпе* и *шертпе*.

В данном параграфе мы кратко охарактеризуем региональные инструментальные традиции Востока – восточно-казахстанскую, аркинскую, семиреченскую (Жетису), каратаускую, и Запада – западноказахстанскую, мангыстаускую, арало-сырдарьинскую²⁷.

1. Западно-казахстанская домбровая традиция (Батыс). Западный Казахстан (Уральская, Атырауская, Актюбинская области) – регион высочайшего развития инструментальной музыки, которая представлена здесь блестящей плеядой кюйши XIX – нач. XX в. – Богда, Махамбет, Курмангазы, Даулеткерей, Дина, Сейтек, Казангап, Мамен, Туркеш и др. Несомненно связь инструментальной традиции с искусством жырау (жанрами малой формы – толгау, терме), в лоне которого выросло авторское творчество – исторические, а затем и лирические кюи. Недаром у истоков создания домбровых школ Западного Казахстана стояли известные исторические личности – батыры Торемурат, Арынгазы, жырау Махамбет Отемисов.

Кюи **Махамбета (1804-1846)**, близкие древней эпической традиции жырау, отразили, одновременно, исторические события середины XIX века и, в частности, восстание под предводительством Исатая и Махамбета, которое произошло в междуречье Волги и Урала, во Внутренней (Бокеевской) орде как последнем оплоте казахских ханов-джучидов (кюи «*Нарын*», «*Жұмыр-Қылыш*», «*Тарлан*» и др.).

Мотивы мужественности, героики, которые есть в толгау и кюях Махамбета, нашли свое продолжение и в творчестве его последователя – **Курмангазы Сағырбайұлы (1806-1889)**, равного которому по масштабу музыкального дарования не было во всем Западном Казахстане. Фигура Курмангазы в контексте истории того времени – фигура бунтаря, который в одиночку пытался бороться с несправедливостью. Прогрессивное же значение его творчества в том, что он, уже в новых исторических условиях, нес в народ идеи справедливости, призывал своим искусством к борьбе за свободу. Ясно ощущаемый дух непокорности и свободолюбия в кюях Курмангазы, выражение в них чаяний простого народа определяют

²⁷ Жизненный и творческий путь ряда крупнейших кюйши западных и восточных регионов Казахстана дается в очерках, опубликованных автором в книге «Кобызская традиция. Вопросы изучения казахской традиционной музыки» [1.76].

демократическое направление его творчества (кюи «*Кішкентай*» - посвящение Исатаю и Махаимбету, «*Ақбай*», «*Төремұрат*», «*Сарыарқа*», «*Адай*», «*Қайран шешем*» – посвящение матери, «*Түрмеден қашқан*» – Побег из тюрьмы и др.). Это творчество можно назвать также эпическим и монументальным, ибо кюи Курмангазы – крупные полотна, в которых содержание очень объективизировано, и, хотя в его творчестве немало лирических страниц, связанных с событиями жизни кюйши («*Алатау*», «*Ақсақ киік*» - *Хрома сайга*, «*Бозқағзыр*» - *Бродяга*, «*Айда*, *бұлбұл*, *Айжан-ай*», «*Балқаймақ*» и др.), Курмангазы вошел в историю инструментальной музыки как творец, воплотивший в своем творчестве некие общезначимые идеи, пафос гражданственности. В этом выражается близость его творчества к творчеству *жырау*. Кюи Курмангазы автобиографичны: по ним можно воссоздать в самом общем виде драматичную жизнь кюйши, отразившей и социально-исторические коллизии той эпохи в целом.

Также поражает масштаб дарования талантливой ученицы Курмангазы – *Дины Нурпеисовой (1861-1955)*. Прожив долгую жизнь, она удивительным образом соединила в своем творчестве две эпохи, полноценно творя и в эпоху традиционной (степной) культуры, и в эпоху современной (советской) культуры. Дина не только достойно продолжила, но и развила в своем исполнительском и композиторском творчестве достижения Курмангазы, героико-драматическое и гражданственно-демократическое направление его школы (кюи «*Он алтыншы жыл*» - *Шестнадцатый год*, «*Ана бұйрығы*» - *Приказ матери*, «*Жеңіс*» - *Победа*, «*Тойбастар*», «*Сегізінші март*» и др.). Женщина-кюйши, имя которой стало широко известно лишь в 76 лет, в свои 78 лет (1939 год) заняла I-е место на Всесоюзном конкурсе исполнителей на народных инструментах в Москве, в 83 года покорила своей игрой маститых музыкантов, собравшихся в годы войны в Ташкенте (3-я Декада музыки народов Средней Азии и Казахстана 1944 года), а на своем 90-летнем юбилее, по свидетельству А.Жубанова, “с большим мастерством исполняла кюи своего учителя Курмангазы и собственные свои сочинения”... (“Струны столетий”).

Традиции Курмангазы и Дины бережно донесли до нас их последователи, блестящие исполнители – Окап Кабигожин, Кали Жантлеуов, Рустембек Омаров, Гылман Кайрошев, Рысбай Габдиев, Азидолла Ескалиев и другие.

Глава второй школы, также один из самых крупных представителей западно-казахстанской домбровой традиции XIX века *Даулеткерей Шығайұлы (1820-1887)* – личность особенная, а его творчество – неповторимая страница истории казахской музыки. Творческий облик кюйши определяется в первую очередь принадлежностью его к ханскому роду правителей – *төре* (чингизид: Даулеткерей – правнук Абулхаир-хана). Даулеткерей продолжает и развивает в своем творчестве традиции «благородного» стиля («*төре тартыс*»), сложившегося, вероятно, еще в конце XVIII в. (Жанторе, Арынгазы, Арэнжан, Мусирали). Даулеткерей развивает далее традиции токпе, и в своих кюях он так же, как и его современник Курмангазы, разрабатывает известный композиционный канон *бас-орта-сага*, то есть основную для западно-казахстанских кюев *буынную* (зонную) форму. Но у Даулеткеря сложилась иная эстетика и иная по сравнению с Курмангазы образность, которые определили и содержание творчества, и творческо-исполнительский стиль, сформировавшийся, как уже было сказано, в русле “*төре-тартыс*” (лиричность, психологичность содержания; «*төре қағыс*» – при короткой амплитуде кистевых взмахов правой руки достигать мягкости и изящества звукоизвлечения). Если для Курмангазы музыка – это, большей частью, средство борьбы, призыв к бунту, выражение неукротимого духа и воли, то для Даулеткеря – это область прекрасного и возвышенно-утонченного, лирического и созерцательно-философского (можно также говорить об отражении суфийского мировоззрения в кюях Даулеткеря, получившего, как потомок *төре*, обязательное мусульманское образование). Так, в кюях «*Құдаша*» (Золовка), «*Қыз Ақжелең*» (Девичий Ақжелен), «*Көркем ханым*» (посвящение жене старшего брата), «*Ысқырма*» (Насвистывание), «*Ақбала қыз*» (имя девушки-кюйши), «*Бұлбұл*» (Соловей) полны красоты и проникновенной лирики, то кюи «*Топан*» (имя беркута), «*Салық өлген*» (На смерть Салыка), «*Охота*», «*Шолтақ*» (Короткий век), «*Жігер*» (Энергия) передают глубокие, философские размышления кюйши.

Ученики и последователи Даулеткеря – Аликей, Турьп, Салауаткерей (сын Даулеткеря), Сейтек, которые внесли свой вклад в укрепление и развитие творческих достижений этой школы. Имя *Сейтека (Сейтқали) Оразалиева (1861-1933)* занимает достойное место в плеяде знаменитых кюйши западноказахстанской домбровой традиции. Хотя Сейтек не был прямым учеником Даулеткеря, о

принадлежности его к школе именно этого кюйши свидетельствуют как высказывания современников, дошедшие до нас устно, так и творческое наследие, композиторский стиль кюйши, и, наконец, – факт принадлежности его к роду *төре*. Примечательно также и то, что Сейтек, как и Дина, связал в своем творчестве две эпохи, два времени (хотя в советский период было правильнее преподнести его как “певца новой эпохи” – “*Жаңа дәуір жыршысы*”, как назвал свою книгу известный домбрист и исследователь творчества Сейтека Т.Мергалиев): все грозы и ураганы этого драматического времени оставили глубокий след в его судьбе и отразились в творчестве (кюй «*Заман-ай*» - «О, время», «*Он алтыншы жыл*» - Шестнадцатый год, «*Айдау*» - Ссылка, «*Он жетінші жыл*» - Семнадцатый год, «*Сексен ер*» - Восемьдесят героев и др.). Ряд кюев, связанный с женскими портретами и жанрово-бытовыми зарисовками («*Бұлбұл айша*», «*Шарипа*», «*Қарашаи*», «*Бес қыз*», «*Балқаймақ*», «*Жантаза*»), сама лирика, близкая лирике Даулеткерей, позволяет отнести Сейтека, как мы уже говорили, к композиторско-исполнительской традиции “*төре*”.

Большое место в западноказахстанской инструментальной музыке XIX-XX вв. занимает творчество выдающегося кюйши арало-актюбинского региона **Казангапа Тілепбергенұлы (1854-1921)**. И сейчас его кюй звучат во множестве вариантов на родине кюйши – западном побережье Аральского моря, и, в особенности, Актюбинской области, где до сих пор проживают представители разных ответвлений школы Казангапа. Казангап прославился как величайший лирик своего времени, создавший множество прекрасных кюев в домбровой традиции *төкпе*. Он поднял эту традицию на качественно новый уровень, расширив не только тематическую и образную сферу кюев, но и средства выразительности домбровой инструментальной музыки, поэтому можно сказать, что Казангап создал свою школу и композиторско-исполнительскую традицию. Несомненной его заслугой является развитие одного из интересных жанров Западного Казахстана – жанра «*Ақжелен*», основу которого составляли, по преданиям, 62 кюя. Именно «*Ақжелен*» становится главным жанром в творчестве Казангапа: он обращается к нему на протяжении всей своей жизни. Такое значение «*Ақжеленов*» в творчестве Казангапа объяснимо с точки зрения того, что в данной местности Западного Казахстана этот жанр становится у инструменталистов показателем исполнительского

и композиторского мастерства. В народе говорили, что, кто исполнял существующий в то время цикл из 62 *акжеленов*, тот по-настоящему овладел всеми выразительными средствами домбры. В области же композиторского творчества через «*Ақжелен*», считалось, возможно выразить и все разнообразие человеческих чувств, настроений или состояний. Кюй Казангапа очень медитативны, их содержание можно определить как лирико-философское («*Көкіл*» – Заветное, цикл *Ақжелен* - «*Домалатпай ақжелең*» - Крутящийся *акжелен*, «*Кербез ақжелең*» - Грациозный *акжелен*, «*Тентек ақжелен*» – Шаловливый *акжелен* и др.; циклы, посвященные возлюбленной - кюй «*Балжан*», любимому коню - «*Торыат*», «*Торыаттың кекіл қақпайы*», и др.).

В Западном Казахстане и на Мангышлаке в XVIII-XIX вв. была также весьма развита сыбызговая традиция. Уже в наши дни А.Жубановым был сделан со слов сыбызгышы Исхака Валиева творческий портрет кюйши- виртуоза **Сарымалая (1835-1885)**, который в своих кюях выступил новатором в области западно-инструментального исполнительства на сыбызгы. Сарымалай не только основал свою школу (его учениками были Ергали Жарыкбасов и Вали, отец Исхака Валиева), но и обобщил в своем творчестве достижения сыбызгышы Западного Казахстана, путешествуя по по всем его регионам – Мангышлаку, Уралу, встречаясь и состязаясь с башкирскими кураистами [15]. Великолепно исполнял кюй-легенды и лирические кюй Сарымалая “*Көк бұқа*” (Сивый бык), «*Ақсақ құла*» (Хромой саврасый), «*Шал бүркіт*» (Старый беркут), «*Сансызбай*», «*Бұлбұл*» и другие Исхак Валиев, донесший до XX века западную сыбызговую традицию, к сожалению, не сохранившуюся в аудиозаписях (реставрировать кюй по единичным и неадекватным нотировкам оказалось невозможным).

2. Мангыстауская инструментальная традиция (Мангыстау). Самобытность музыкальных традиций п-ва Мангышлак как локальной традиции Запада, высокое развитие всех жанров профессионального музыкального и музыкально-поэтического искусства обусловлена многими факторами, и в том числе – интенсивными этническими процессами на протяжении всей истории региона. Большую часть населения Мангыстау – восточного побережья Каспийского моря – составляет один из крупных родов племени Байулы Младшего жуза *адай* («*адай мектебі*» в инструментальной традиции). На своеобразие стилей эпической, инструментальной и песенной традиций повлияло и географическое

положение региона, который граничит с Атырауским и Арало-Актюбинским регионами на севере, Каракалпакией и Туркменией на востоке и юге. То есть Мангыстау был всегда зоной активных этно-исторических и культурных контактов разных племен и народностей.

На Мангыстау хорошо сохранились древние кюи, которые имеют циклическое строение. Так, «*Ақсақ құлан, Жошы хан*» (Хромой кулан, Жошы хан) состоит из трех кюев: «*Құлан сарыны*» (Мелодия Кулана), «*Естірту*» (Оповещение о смерти), «*Айдаһармен арбасу*» (Заговор дракона). Аналогично строение кюя «*Нар идірген*» (Раздвинувший верблюдицу) или «*Өрелі мая*» (Верблюдица с путями на ногах), в котором цикл составляют «Кюй старика», «Кюй юноши», «Кюй мальчика». К историческим кюям можно отнести бытующие во многих вариантах «*Қазақ пен ноғайдың айырылысуы*» (Разлука казахов и ногаев), «*Ноғай сазы*» (Напевы ногаев), «*Бала ноғай сазы*» (Напев ногайского мальчика), «*Алтыс тараулы Науаи*» (62 кюя Науаи) и др.

В Мангыстауской домбровой традиции в XIX веке сложилось несколько школ местного значения [1.93] – Есира («*Шонай мектебі*»), Оскенбая («*Жанай мектебі*»), Байшагыра. Основоположником же домбровой традиции Мангыстау по праву считается **Абыл Тарақұлы (1820-1892)**. Одними из вершинных произведений казахской инструментальной музыки являются дошедшие до нас величаво-эпические, философские по содержанию кюи Абыла «*Абыл*» и «*Нарату*». Абыла знали не только во всем Западном Казахстане, но и в сопредельных территориях (Каракалпакии, Туркмении).

Можно вывести ряд признаков, свойственных мангыстауской региональной традиции в целом. Это, во-первых, *объединение кюев в циклы*: в творчестве каждого крупного кюйши из Мангыстау есть обязательно цикл кюев, связанный со значительным событием в его жизни. Чаще всего, эти события тесно переплетаются со знаменитыми тартысами, имевшими место в Западном Казахстане в XIX веке. То есть образование циклов кюев напрямую связано с традицией состязательности, с инструментальными тартысами, получившими широкую известность через творчество мангыстауских кюйши. Так широко известны тартыс-кюи **Есбая** («*Үш ананың тартысы*» – Тартыс трех родов Младшего Жуза), **Күлшара** («*Күлшардың тартысы*» – Тартыс с девушкой и ее матерью), **Өскенбая** (Тартыс с бахши Кулбаем). Такую же широкую известность и популярность у народа получил кюйши **Есір**, который

создал многочастный циклический кюй под общим названием «*Тоғыз түйеші*» (Девять погонщиков верблюдов). Поводом создания цикла (из кюев «*Қос айырған*» – Разлука, «*Тоғыз түйеші*», «*Көктөбе*» – Гора Кок-тобе, «*Манатау*» – Горы, «*Ақжарма*» – Жертвоприношение) стало реальное историческое событие, участником которого был сам Есір, будучи одним из 9 погонщиков, ставших свидетелями кровавой битвы между русским войском и хивинцами.

Во-вторых, фактор *синкретичности* творческой и исполнительской деятельности носителей музыкальных традиций: многие кюйши Мангыстау были также и творцами, исполнителями образцов эпического (жыр) и песенного (ән) искусства – Абыл, Өскенбай, Қалнияз, Шамғұл, Мұрат Өскенбаев и др. По-видимому, этим объясняется появление и необычайная популярность в этом регионе синкретических жанровых разновидностей – т.н. *жыр-кюев* и *ән-кюев*. Вероятно, влияние мощного инструментального начала в малых эпических жанрах (особенно толғау) отразилось и в своеобразии формы и стиля мангыстауских кюев. Так несмотря на воплощение здесь известного канона формы западноказахстанских кюев (бас – орта – сага), бросается в глаза эпический характер многих кюев, последовательное разворачивание музыкального текста, *салмақты тартыс* – “весомая” манера игры, масштабность композиций и преобладание общих форм движения по сравнению с тематической индивидуализированностью в кюях других западноказахстанских регионов.

В-третьих, наличие *особой исполнительской техники* в мангыстауских кюях: эти кюи можно узнать по некоторым своеобразным штрихам правой, а иногда и левой рук, и имеющихся в некоторых кюях изобразительных приемах, которые называются «*қол жүгірту*» или «*қол ойнату*» (жестуляция, сопровождающая исполнение кюев). Специфические штрихи – это “*адай*” или “*маңғыстау*” *қағыс*, *сүйрете қағыс* (разновидность исполнения триольного ритма), встречающиеся у отдельных кюйши оригинальные приемы игры (например, “*теріс баснай*” – “обратное” нажатие струны у Есбая) и др.

3. Домбровая традиция Приаралья и Сырдарьи (Арал-Қазалы және Сыр өңірі). Как мы писали во II главе, юг и юго-запад Казахстана, в частности, Сырдарьинский бассейн, а также и Арал был на протяжении веков зоной межрегиональных и межэтнических контактов разных племен и народностей, а затем и национальностей

(казахов, каракалпаков, узбеков, туркмен). Казахстанский Арал с западной стороны – это Актюбинская область, с восточной – Кызылординская область и, вероятно, в прошлом они были единым регионом. Поэтому регион Актобе по музыкальным традициям относится и к Западному Казахстану, и к Приаралью, что, например, отразилось в том, что творчество одного из крупнейших кюйши XIX-нач.XX в. Казангапа Тлепбергеноулы принадлежит в равной мере и тому, и другому региону. То есть нужно признать, что, если по стилю Казангап несколько отличается от западно-казахстанских кюйши и действительно тяготеет к стилю арало-казалинского кюйши Мырза, то по ареалу распространения кюев и факту сложения исполнительской школы именно в сегодняшней Актюбинской области, его с полным на то основанием можно отнести к кюйши одной из локальных традиций Западного региона.

В арало-сырдарьинском регионе нашли продолжение музыкальные традиции, заложенные еще в конце XVIII в. такими кюйши, как *Құрманай Төремурат*, *Асан Көнек*, *Бекпенбет*. В последующем поколении кюйши можно назвать имена трех самых выдающихся – *Мырза*, *Досжана*, *Әлшекея*.

Один из самых видных представителей Сырдарьинского региона *Мырза* (Шал Мырза) *Тоқтаболатұлы (1844-1930)*, родился на побережье Арала, долгое время жил в Казалинске Кызылординской области. Голод 20-х гг. вынуждает Мырза переехать в Каракалпакию (похоронен в Тахте в середине 30-х годов). Сегодня известно свыше 20 кюев Мырза, среди которых наиболее популярны циклический кюй «Ташауыз», «Жем күйі» (Жем - Эмба), «Бұғының күйі» (бұғы – олень), «Қара жорға» (Черный иноходец), «Мамық», «Қайран елім, қайтейін» (Сожаление), и др. Кюй Мырза отличаются своеобразием композиционного строения – отсутствием стереотипа обыгрывания нижней струны, транспозицией темы в разделе *орта* и *сага*, что, по-видимому, и является одной из черт стиля кюев арало-сырдарьинского региона (эти же черты свойственны стилю Казангапа).

Весьма популярны в Кызылординской области кюйи еще одного яркого представителя этого региона – *Досжан Курақұлы (1877-1947)*, творчество которого достаточно хорошо сохранилось благодаря исполнительской деятельности замечательного кюйши и домбриста Исламбека Ысхакова и его учеников. В своих разнообразных по содержанию кюях Досжан смог в рамках

западноказахстанской буынной формы выработать свой индивидуальный стиль («Кербез төре» - Торе-щеголь), «Бәти кыз», «Шалқыма» - Вдохновение и др.). Оригинальны по содержанию и технике исполнения кюйи «Қыпын» («Моргающий»), «Көкек» (Кукушка), квинтовый «Қоңыр қаз».

И, наконец, творчество другого талантливого кюйши *Әлшекей Бектібайұлы (1847-1932)*, имя которого можно поставить в один ряд с именами самых крупных представителей казахской инструментальной музыки, также в свою очередь принадлежит двум традициям – сырдарьинской и каратауской, хотя, по нашему мнению, по музыкальному стилю Алшекей, все же, больше тяготеет к каратауской – в силу территориальной близости кочевий и родовой принадлежности (конырат). Поэтому мы видим в творчестве Алшекея большое разнообразие стилей: наряду с небольшим количеством кюев западной буынной структуры («Жаяу кербез», «Ақжелен»), шертпе и квинтовых кюев (кюйи «Шертпе», «Аққу кеткен», «Ақсақ тоқты», «Сыбызғының күйі»), мы видим кюйи синтетических структур (токпе + шертпе, токпе + квинтовых кюйи – «Шерлі», «Толқын», «Терісқақпай», «Отарба» и многие другие), которые затем нашли дальнейшее претворение в творчестве каратауского кюйши Сугура Алиева.

4. Восточно-казахстанская инструментальная традиция (Шығыс или Алтай-Тарбағатай). Эта традиция сожилась, в основном на современной территории восточных областей – Семипалатинской, Восточно-Казахстанской с предгорьями Алтая и Тарбағатая и прилегающими монгольскими и китайскими территориями (Баян-Ольгий и Синьцзян). В этом регионе до сих пор бытует мощный пласт *аңыз күй* – древних кюев-легенд (для домбры и сыбызгы), особенно хорошо сохранившийся у монгольских казахов. Именно здесь распространены сюжеты квинтовых домбровых кюев и кюев для сыбызгы, связанных с описанными в предыдущем разделе тотемными и священными животными, мифическими и легендарными образами, а также «хромыми» персонажами («Шыңырау», «Тауқұдірет», «Көк бұқа», «Бұлғын-сусар», «Сұрмерген», «Аңшының зары», «Ақсақ аю», «Ақсақ қыз» и многие другие). Значительное место занимают в восточно-казахстанской традиции также исторические кюйи, например, периода джунгарского нашествия – «Сары өзен» (Желтая река), «Беласар» (За горным перевалом), «Қорамжан» (имя батыра), «Аиы күй» (Горестный кюй)

и др. К ним примыкают и более ранние по сюжетам кюи – «Салкүрең», «Телқоңыр» (посвящения легендарным коням эпических героев).

Легендарным кюйши времен Чингисхана считают в данной домбровой традиции *Кетбұзу* из рода найман. В восточно-казахстанских вариантах домбрового кюя «Аксак кулан» именно домбрист Кетбуга извещает хана о гибели на охоте его сына (Джучи – Жошы). Как историческое произведение той эпохи известен также «Кюй Кетбуги».

Выдающийся вклад в развитие инструментальной музыки и расцвет кюев-шертпе внес самый крупный представитель восточно-казахстанской домбровой традиции – кюйши *Байжігім (1705-1794?)* из рода *Абақ керей*. По дошедшим до нас легендам Байжигит был автором 300 кюев, за что его еще при жизни называли «күй атасы», «күй иесі». Хотя сохранилась лишь небольшая часть этого наследия, мы можем с полным на то основанием считать Байжигита основоположником домбровой *инструментальной* традиции Восточного Казахстана. Можно также предположить, что в данной традиции именно с исторических и лирических кюев Байжигита начинается в XVIII веке период осознанного авторства, которое указывает именно на *специализацию* в области инструментального творчества. Поэтому не только прямые ученики и последователи Байжигита, но и все кюйши восточного региона (Алтай-Тарбагатай, Арка, Восточный Туркестан и др.) в XVIII и XIX в.в. исполняли кюи Байжигита и опирались на его достижения в области композиторского и исполнительского творчества.

Время жизни и творчества Байжигита, жившего во времена хана Аблая, падает на последнюю героическую страницу в истории народа – борьбу с джунгарами. Кюйши был свидетелем взлетов и падений Казахского ханства, трагических событий «ақ табан шұбырынды» и последующего героического отражения джунгарского нашествия, отчаянного бегства из родных краев и счастливого возвращения («Қайың сауған» - Доение березы, «Шаңды жорық» - Дороги войны, эпический цикл «Нарын» и др.) Но не только исторические события отразились в его творчестве – оно было весьма многогранно, и если бы сохранились все кюи Байжигита, его можно было бы назвать степным летописцем, передавшим на языке музыки все разнообразные проявления духовной жизни кочевого народа. Но и в дошедших до нас кюях находим большое тематическое разнообразие:

древние кюи-легенды, исторические события и героика, посвящения коням, другим животным и птицам, воспевание родной природы.

Еще одно ответвление восточной домбровой традиции сложилось в окрестностях Алтайско-Тарбагатайского и Илийского округов Синьцзянского края. Один из самых видных представителей этой локальной традиции – кюйши из рода керей *Бейсенбі (Бежен) Дөненбайұлы (1803-1872)*, основавший здесь свою школу. Весьма разнообразные по тематике кюи Бейсенби («Жеке батыр», «Төрт битөренің кеңесі» - «Совет (совещание) четырех биев торе»), многочисленные кюи «Кеңес» - «Совещание», «Арман-ай» - «О, мечты» и многие другие) широко известны и популярны на китайском Алтае, в Баян-Олгийском округе Монголии и восточных областях Казахстана.

В Илийском округе Синьцзянского края жил и творил в первой половине XX в. и видный представитель восточной традиции *Әшім Дүңшіұлы*. Его кюи сочинены в традиции древних кюев-легенд («Самұрықтың зары» - «Плач птицы Самрук», «Желмайның желісі» - «Рысца верблюда Желмая», «Бөктергі» - «Ловчая птица», «Қос келіншек» - «Две молодухи» и др.). Большое место в его творчестве заняли так же, как и у Бейсенби, циклические кюи «Кенес» (Совещание).

Выходцем из Тарбагатайского края был кюйши-домбрист XIX в. *Қайрақбай Шәлекенұлы* (кюи «Салкүрең» - масть коня, «Аксак марал» - «Хромой марал» и др.), который был также и замечательным автором и исполнителем кюев для самого популярного духового инструмента казахов – сыбызгы. Вероятно, Кайрақбая можно считать одним из «могикан» восточно-казахстанской сыбызговой традиции, расцвет которой приходится на XVIII - перв. пол. XIX вв.: по письменным свидетельствам русских ученых в восточных регионах сыбызгы был в то время весьма популярным инструментом. Имена сыбызгышы Кангожи, Тулака известны по этнографическим работам Ч.Валиханова, имена некоторых из них сохранились в народной памяти, но не сохранились кюи (Т.Бекхожина). В начале XX столетия сыбызговая традиция пришла в упадок: сохранилось не так много образцов в исполнении Шерубая Орасайұлы, Шанака Ауганбаева, Оспангали Кожабергенова. В наши дни стали известны кюи монгольских казахов, в частности, Кумакая в исполнении его сына Калека, а также пласт древних сыбызговых кюев-легенд.

5. Аркинская инструментальная традиция (Арқа).

Территория Арки охватывает северо-восточные и центральные области (Кокшетауская, Акмолинская, Карагандинская, Джезказганская). Величайшим представителем домбровой традиции *шертпе* и, безусловно, самым ярким кюйши аркинского региона был **Тәттімбет Қазанғанұлы (1815-1860)** из рода Каракесек племени Аргын. Его творчество есть результат зрелости и совершенства в XIX веке именно инструментального мышления в музыке восточных регионов Казахстана. Кюйши достиг настоящих высот в выражении самых разнообразных человеческих чувств и состояний, и поэтому его можно считать и выдающимся лириком своего времени, во всей полноте раскрывшем средствами домбры собственное «видение» мира, которое, в то же время, отразило мировосприятие, эстетику и художественную культуру целой эпохи в истории народа. В этом смысле значимость творчества Таттимбета, как и его современников Курмангазы и Даулеткерейя, не ограничивается ни временными (45 лет), ни пространственными (регион Арқа) рамками его жизни и творчества.

Почвой для расцвета гениального инструментального дарования Таттимбета явилось, безусловно, творчество Байжигита, кюй которого были широко известны на обширных территориях всего Среднего Жуза благодаря множеству учеников и последователей кюйши в разных регионах и родах. Продолжив и в значительной степени развив в своем творчестве идущую от Байжигита эпическую тематику кюев (квинтовые кюи Таттимбета «Бес төре» - Пятеро правителей, «Бозайғыр» - кличка легендарного коня, «Азаматқожа», «Алшағыр», «Айдос» - имена батыров), великий аркинский кюйши явился, в то же время, подлинным новатором в области лирики, сформировав, по-существу, образно-эмоциональный строй и музыкальный язык лирических и лирико-философских шертпе-кюев XIX века (цикл кюев «Қосбасар», «Сылкылдақ», «Саржайлау» - Золотая степь, «Көкейкесті» - Заветное, «Балбырауын» и др.). В этом большую роль сыграло параллельное формирование и развитие жанра лирической песни в аркинском регионе, выдвинувшем позже целую плеяду блестящих акынов, салов и сери - профессиональных носителей песенной традиции казахов. Не случайно то, что еще в молодости Таттимбет завоевал славу оратора-шешена, акына, а также - сала, ставшего уже в этом качестве любимцем народа. Сосредоточившись позже на инструментальном творчестве,

Таттимбет стал кюйши, прославившем (как многие из его предков) свою землю и свой род.

Хотя при жизни Таттимбет, вероятно, не ставил себе целью сформировать собственную композиторскую и исполнительскую школу, настоящими его последователями и, в определенном смысле, учениками можно считать таких замечательных кюйши аркинского региона, как *Тоқа, Саймак, Баубек, Абди, Кыздарбек, Акмолда, Мақаш, Итаяк, Аккыз, Бағаналы* и многие другие. Замечательными исполнителями кюев Таттимбета уже в наши дни (в середине XX в.) стали Абикен Хасенов - ученик Кыздарбека, и Мағауия Хамзин - ученик Аккыз.

Знаменитым современником и соратником Таттимбета был и кюйши **Тоқа (Сайдалы Сары Тоқа) Шоңманұлы (1830-1914)**, создавший множество лирических шертпе-кюев, в том числе и циклических - «Косбасар», «Төрт толғау». Его кюи дошли до нас благодаря замечательным кюйши-домбристам Аккыз Ахметовой и Бағаналы Саятолекову.

К сожалению, не сохранилось, кроме единичных кюев, творчество аркинских кюйши Ашимтая (автора оригинального кюя «Қоңыр қаз» - Коричневый гусь) и Дайрабая («Дайрабай»). Из исторических сведений начала XX века известно, что только за свою профессиональную деятельность были реперессированы в 30-е годы такие замечательные кюйши данного региона, как Абди, Сембек, Ахметжан.

6. Жетисуйская инструментальная традиция (Жетісу).

Жетісу (Семиречье) - историческая область Казахстана, границы которой очерчены в пределах р.Аягуз на востоке до р.Шу (Чу) на западе, южного побережья оз.Балхаш на севере до гор Тянь-Шаня на юге. Устная история края сохранила имена и творчество (к сожалению, далеко не полное) акынов, жыршы, салов-сери и кюйши региона Жетісу - Суйымбая, Шалтабая, Болтирика, Рыскелди, Капеза, Садикожа, Кожеке, Байсерке, Сыбанқұла, Тилемиса, Боранқұла, Мергенбая и многих других.

По имеющемуся этно-историческому и музыкальному материалу в регионе Жетісу можно выделить по крайней мере три локальные домброво-инструментальные традиции: 1) западная (юго-западная) область, охватывающая Чуйский и Кордайский р-ны Джамбульской области и прилегающие районы Алматинской области (*Байсерке, Шортанбай, Тіленді, Қатшыбай, Боранқұл* и др.),

2) юго-восточная область (часть Алматинской области, граничащая с Китаем), 3) восточная (Талдыкурганская область, пограничье с Алтаем). Вторая и третья в силу исторических судеб некоторых племен Старшего и Среднего Жузов распространились в XIX в. и за пределы Казахстана, на территорию китайского Синьцзяна (*Шыңжаң*). По крайней мере, носителями этих локальных традиций уже в наше время были кюйши и домбыраши казахской диаспоры КНР (подразделения родов *албан, суан, найман, абак-керей* и др.), которые, проживая совместно на пограничных территориях Казахстана и Китая, донесли до нас кюи *Бейсембі, Қожеке, Ашима, Қайрақбая, Масғута* и др.

Традиция Жетису родственна соседней восточно-казахстанской – в силу схожих природных условий и тесных историко-культурных связей племен и родов, живших в одном ареале. Здесь также хорошо сохранились древние кюи «*Аққу*» (Лебедь), «*Аққудың зары*» (Плач лебеда), «*Жеті атан – Ерке атан*» (атан - холощенный верблюд), «*Шұбар киік*» (Пестрая лань), «*Ақсақ қыз*», кюи на легендарные и эпические сюжеты «*Мұңлық – Зарлық*» (имена героев легенды), «*Жетім бала*» (Мальчик-сирота), «*Жиренше шешен*».

К XIX веку сложились две самые крупные школы, связанные с именами выдающихся кюйши – юго-западного Жетису *Байсерке* и юго-восточного Жетису *Қожеке*. Несмотря на то, что в свое время благодаря домбристам Кожобеку, Саткынбаю, Катшыбаю, Темирбеку Ахметову, А.Жубанов привел в книге «Струны столетия» довольно полные сведения о жизни и творчестве *Байсерке Құлышұлы (1841-1906)*, до нас дошла лишь небольшая часть его кюев. Из огромного наследия Байсерке в музыкальной практике исполняются всего лишь несколько кюев, наиболее известные из которых «*Ұран күй*» (Кюй-клич), «*Толқытатын күй*» (Волнующий кюй).

Больше повезло главе другой школы – *Қожеке Назарұлы (1823-1881)*, творчество которого хорошо сохранилось среди казахов китайско-уйгурского Синьцзяна. Слава Қожеке не только как кюйши, но и батыра, предводителя рода, страстного борца за справедливость и достоинство своего народа, простиралась далеко за пределы Жетису. Драматические события жизни и смерти Қожеке отразились в историях его многочисленных кюев, широко известных как на родине (Каркара), которую он вынужден был покинуть вместе с родичами, Илийском крае, южном пограничье Жетису (Туркестан и Иссык-Куль), Алтае-Тарбагатае и территории Монголии (Баян-

Олгий). Творческое наследие Қожеке дошло благодаря сыну кюйши Рақышу, внукам Шание и Турсынгазы, родичам Ясыну и Орынбеку. В творчестве Қожеке можно выделить кюи на сюжеты древних легенд, эпических сказов, народных преданий («*Мұңлық-Зарлық*», «*Қамбархан*», «*Жиренше шешен*»), и лирические кюи, связанные с душевными состояниями человека («*Кертөлғау*» – Думы, «*Сағыныш*» – Ностальгия, «*Шалқайма*» – Не возносись, «*Сайрам көл*» – Озеро Сайрам, «*Сарбарпы бұлбұл*» – Сказочная птица-соловей, «*Арман*» - Мечта и многие другие).

7. Каратауская инструментальная традиция (Қаратау). Как уже говорилось во II главе, регион Каратау, в котором смешанно жили различные роды всех трех жузов, объединил в себе часть юга (Южный Казахстан), юго-запада (на теневой, западной стороне каратауских гор – часть сырдарьинского региона), западные границы Жетису (Жамбульская область); на севере этот регион граничит также с Аркой (Центральный Казахстан). Благодаря этому регион Каратау является, как уже отмечалось, зоной межстилевого взаимодействия и смешения разных региональных стилей в творчестве композиторов.

Расцвет каратауской инструментальной музыки связан прежде всего с именем выдающегося кюйши-кобызиста XIX века *Ыхласа Дукенұлы (1843 – 1916)*. Благодаря его творчеству мы можем говорить о традициях кобызового (смычково-инструментального) исполнительства, которое смело можно назвать одним из самых развитых в Центральной Азии. Именно благодаря творчеству Ыхласа сегодняшние исполнители имеют репертуар кобызовых кюев, который представляет очень важную область инструментальной музыки казахов. И если в более ранние времена кыл-кобыз, большей частью, сопровождал пение баксы-шаманов и жырау (т.е. был аккомпанирующим инструментом), то в XIX веке он становится солирующим инструментом, демонстрируя наряду с домброй довольно высокие достижения чисто инструментального мышления. Вместе с тем кобызовые кюи, безусловно, сохранили преемственную связь с древними институтами шаманства и жырау, в которых кобыз играл очень важную роль: он не просто сопровождал пение с поэтическими текстами, но и был своего рода магическим орудием шаманского камлания и эпического сказывания.

Творчество Ыхласа отличается не только талантливыми кюями-интерпретациями как шаманской, т.е. коркутовской («*Қорқыт*»,

«Бақсының сарыны», «Корқыттың қоңыры», «Ерден» и др.), так и эпической («Қазан», «Айрауықтың ащы күйі», «Қамбар» и др.) ветвей традиции, но и тем, что сам күйши является также и наследником двух региональных традиций – аркинской и южно-казхастанской (каратауской). Это стало возможным благодаря тому, что роды *тама*, из которого происходил Ыхлас, кочевали на землях Арки летом (жайлау), а зимовали на берегах Чу и в Каратау. Сами эти роды считались пришлыми (основные подразделения *тама* в составе *Жетіру* Младшего жуза располагались на берегах Волги) и соседствовали с родами Среднего жуза, находясь также в контакте с некоторыми родами Старшего жуза и киргизами. Поэтому в творчестве Ыхласа мы находим не только сюжетно-тематическое, но и музыкально-стилевое разнообразие. Примечательно и то, что Ыхлас родился в Жанаарке (бывшая Джезказганская область, то есть Арка – Центральный Казахстан), а похоронен в Сарысуйском районе (Джамбульская область – юго-запад). Наследие Ыхласа донесли до нас талантливые исполнители Даулет Мыктыбаев (Арка) и Жаппас Каламбаев (Каратау).

Одним из основателей каратауского шертпе стал известный күйши из племени конырат **Бапыш Қожамжарұлы (1860-1928)**. Родившись в Созаке, Бапыш сформировался как домбрист и күйши под влиянием Ыхласа, Алшекея, Тока и других күйши двух регионов – Каратау и Арки. Безусловно, в зрелом творчестве Бапыша (и, отчасти, Алшекея), в его замечательных кюях «*Қара жорға*» (Черный иноходец), «*Қарқарау*», «*Ыңғайтөкпе*» (стиль игры), «*Бес жорға*» (Пятеро иноходцев) был уже заложен «фундамент» своеобразного стиля каратауской домбровой традиции, нашедшей достойное развитие в творчестве последующего поколения күйши.

Ярчайшим представителем каратауской региональной домбровой традиции является **Сүгір Әліұлы (1882-1961)**, родич и ученик Ыхласа. Отмеченное выше пограничное географическое положение Каратау имеет прямое отношение к музыке данного региона, к стилю каратауского *шертпе* и, в частности, к творчеству Сугура, который, как и Бапыш, творил в самом сердце Каратау – в местности Созак. Выдающийся күйши, родившись на рубеже веков и творя в переломный момент истории, соединил не только прошлое с настоящим, но и синтезировал в своем творчестве кобызовую и домбровую традиции, а в домбровой традиции – достижения многих ее школ. Так на пограничье юго-запада и юга, Сырдарьинского и

Созакско-каратауского регионов Сугур безусловно испытал благотворное влияние широко известных күйши второй половины XIX века Алшекея и Бапыша. И не менее благотворным и сильным было воздействие на Сугура творчества таких выдающихся и именитых күйши северного региона, как Таттимбет, Дайрабай и Тока. В то же время в творчестве Сугура мы ощущаем очень органичный сплав кюев аркинского, жетысуйского и юго-западного регионов.

Разнообразные по содержанию и образности, кюи Сугура поражают своим совершенством и новаторскими чертами в технике исполнительства. Весьма популярны у домбристов кюи «*Шалқыма*» (Вдохновение), «*Қаратау шертпесі*», «*Жолаушының жолды қоңыры*» (Коныр путника, из 2 частей) «*Ілме*» (Прием игры), «*Бес жорға*» («Пятеро иноходцев», состоящий из 5 частей), «*Ыңғайтөк*» (прием исполнения), «*Аққу*» (Лебедь) и другие. Великолепным исполнителем сугуровских кюев был күйши-домбрист и кобызист XX века **Жаппас Қаламбаев**, в своем композиторском творчестве продолживший традиции каратауского шертпе (кюи “Жуман” и другие).

Последователем Сугура, а также прямым преемником творчества своего деда Бапыша, был күйши и домбрист **Төлеген Момбеков**, также продолживший уже в наши дни традиции каратауского шертпе. Весьма своеобразно исполняя кюи Сугура, Т.Момбеков стал и автором множества собственных кюев, в которых мы видим органический синтез традиционного (музыкальный язык) и современного (тематика): «*Анама*» (Матери), «*Арман*» (Мечта), «*Домбыра*», «*Сарыарқа сапары*» (Путешествие на Сарыарку), «*Салтанат*» (посвящение дочери) и др.

Выводы по данному параграфу:

1. История казахской музыки не может быть историей вообще, т.к. должна коррелироваться **этнической историей различных регионов Казахстана**. Поэтому необходимо вести этно-исторические исследования (в т.ч. исследования по истории родов и племен), выявляя династийные ветви, школы, различные линии преемственности традиций в искусстве. Перспективность данного направления заключается, во-первых, в выявлении музыкально-стилевых особенностей тех или иных регионов, по-своему отразивших определенные исторические процессы, во-вторых, в

создании целостной ретроспективной картины формирования и эволюции традиционной музыки.

2. Вследствие описанных в 1-ой главе этногенетических процессов на территории Казахстана и в соответствии со сложившимися территориальными и родо-племенными целостностями исторически сложились и регионы (традиции) инструментальной музыки: 1) Запада (стиль *төкпе*) – *западно-казахстанская* (Махамбет, Курмангазы, Даулеткерей, Казангап, Сармалай, Дина и др.), *мангыстауская* (Абыл, Есбай, Оскенбай и др.), *арало-сырдарьинская* (Мырза, Досжан, Алшекей); 2) Востока (стиль *шертпе*) – *восточно-казахстанская* (Байжигит, Бейсенби, Ашим и др.), *аркинская* (Таттимбет и его школа), *жетисуйская* (Семиречье – Кожеке, Байсерке и др.), *каратауская* (Ыхлас, Бапыш, Сугир и др.). Последняя (каратауская) региональная традиция в силу своего особенного географического положения и самобытной истории (см. 1 главу) является в известном смысле смешанной по стилю (воплощение в творчестве каратауских композиторов черт стиля и шертпе, и төкпе).

ГЛАВА 3. МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ РЕГИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ И СТИЛЕЙ. КЮИ ВОСТОЧНЫХ РЕГИОНОВ КАЗАХСТАНА

В течение многих веков в Казахстане складывалось развитое осознанное авторство и яркие индивидуальные стили в рамках различных региональных стилей вокальной, вокально-инструментальной и инструментальной музыки. Западный стиль в области устно-профессиональной музыки представляет в первую очередь богатейшая эпическая традиция Кызылординской области (бассейн р.Сырдарья на юго-западе Казахстана) и полуострова Мангышлак. Здесь сложились мощные локальные традиции эпического песнопения, характеризуемого очень важным значением вокального начала в исполнении многочастных циклических произведений – героического эпоса и малых эпических жанров (субжанров – *толгау*, *терме*, *өсиет*, *нақыл сөз*, *мысал* и др.). На протяжении ряда веков на Западе складывались традиционные эпические школы, которые дали целую плеяду жырау, жырышы и акынов, крупнейшие из которых – Казтуган, Шалкииз, Ахтамберды, Бухар, Абыл, Нурым, Махамбет, Базар, Мурын, Абубакир, Омар, Жусуп, Турмагамбет, Нуртуган, Нартай, Сугур и др.

Профессиональное песенное искусство западного региона представлено творчеством замечательных певцов XIX века: Мухита, Бала Ораза, Сары Байтака (области Орал-Атырау и Актобе), Кайыпа, Тастемира, Досата, Ускембая (Мангышлак) и др. Инструментальная музыка Запада характеризуется, в основном, домбровым стилем *төкпе* (кистевая, бряцающая техника игры). Этот стиль имеет свои особенности в отношении технико-исполнительских особенностей, ритмо-интонационной организации и композиционного строения кюев. На юго-западе в Кызылординской области бытовала в XIX веке также и кобызовая инструментальная традиция, в частности, – исполнение кюев о Коркуте (Первом шамане, Отце музыкантов и эпическом герое), а также традиция исполнения на духовом музыкальном инструменте *сыбызгы* – в Мангышлакской области.

В Восточном регионе Казахстана также существует эпическая традиция – исполнение эпоса (причем, не только героического) и малых эпических жанров, связанных с акынской традицией (Қабан жырау, Арон, Сүйінбай, Майлықожа, Жамбыл и др.). Если в западной

эпической традиции сквозь призму особого пения можно говорить, все же, о превалировании вокального начала, то в восточной традиции – это речитативная манера пения. В целом же музыкальные аспекты как западной, так и восточной эпической традиции, пока не изучены.

Зато область профессионального песенного искусства восточного региона, в частности, *аркинская* традиция (область *Арқа* – Центральный Казахстан) благодаря творчеству выдающихся певцов XIX века Биржан-сала, Ахана-сери, Жаяу Мусы, Ибрая, Мади, Абая, Асета, Естая, Майры и других, – изучено достаточно хорошо [1.32, 2.7]. Именно в рамках аркинской традиции сложилось развитое, блестящее песенно-поэтическое искусство салов и сери, в котором очень большое место занимает лирика: это песни о любви, об искусстве, о природе и красоте родного края, о любимом коне, песни-посвящения, песни об утратах и автобиографические песни, в которых выразился огромный накал страстей, и в не меньшей мере, – глубоких чувств и размышлений. В меньшей степени изучена песенная традиция восточного региона *Жемісу* (Семиречье – юго-восточная область Казахстана), представленная творчеством Капеза, Пышана, Кенена и других. В соответствии с песенным искусством Арки и Жетысу в этих и других областях восточного региона существует и своеобразный инструментальный стиль – *шертпе* (пальцевая, щипковая техника игры). Он так же, как и *токпе*, характеризуется своим комплексом выразительных и языковых средств.

В казахской музыкальной культуре *ән-қуй-жыр* (песенная, инструментальная и эпическая традиции) в двух стилях – западноказахстанском и восточноказахстанском – отразились, по нашему мнению, две разные по языку музыкальные системы. Эти системы можно условно определить как «восточнотюркская» и «западнотюркская». «Востоку» соответствуют, по нашему мнению, культуры кочевых тюркских народов Центральной Азии – казахов, киргизов, алтайцев, хакасов, тувинцев и др., входящих по типу культуры в тюрко-монгольскую общность; «Западу» – культуры оседлых и полuosедлых народов: каракалпаков, узбеков, туркмен, турков, азербайджанцев и других народов западной части Азии, входящих по типу культуры в тюрко-иранскую общность.

Казахская культура оказалась промежуточной (или «переходной») между ними: западноказахстанский стиль близок к

западнотюркскому, восточноказахстанский стиль – восточнотюркскому. Эти два стиля соответствуют двум основным музыкальным регионам Казахстана: *Батыс* (запад, юго-запад) и *Шығыс* (центральные области, юго-восток и восток).

Особенно ярко два разных стиля отразились в вышеуказанных терминах домбровой инструментальной музыки – *токпе* и *шертпе*. Эти два термина, показывая различие стилей на уровне, прежде всего, манеры звукоизвлечения на инструменте, являются ключевыми и в определении других музыкально-структурных и, шире, – музыкально-мышленческих уровней кюев (мы усматриваем в них разные типы музыкального мышления).

Манера игры *токпе* породила в первую очередь определенную *ритмическую регулярность*, проявляющуюся в том, что при быстро затухающем звуке домбры одновременная игра бряцанием на двух струнах требует относительную периодичность движения руки вверх-вниз. При всей прихотливости ритмических рисунков в развитых профессиональных образцах кюев, когда наряду с простым движением вверх-вниз используется так называемый *ілме-қағыс* (штрих попутного цепляния струны), все же, в кюях *токпе* можно говорить об относительной регулярности метроритма и, главным образом, – его *инструментальной природе*.

В *шертпе* – иная метроритмическая организация: игра, в основном, щипком, по отдельности на каждой струне порождает одноголосную фактуру и – *относительную свободу ритма*, гибко следующего за мелодией (иногда очень широкого дыхания), в которой, из-за сложного взаимодействия двух планов – ритма и штриха, сложно уловить существующую на самом деле метрическую закономерность. Эта закономерность заключается в образовании здесь характерных и для песенных жанров метрических групп – фраз 7,8,11-сложного строения, «размываемых» процессом различных ритмоштриховых и интонационных преобразований этих фраз [2.29]. Подчинение же в целом ритма интонации определяет *песенную природу* кюев *шертпе*.

Различия *интонационно-ладового строения* кюев *токпе* и *шертпе* определяется в первую очередь разной конструкцией инструментов. Не останавливаясь здесь подробно на всех деталях конструкции западно- и восточноказахстанских домбр, скажем только, что, несмотря на единую настройку струн (в кварту или квинту), большую роль в интонационном строении и

ладообразовании кюев играет разное количество ладков – до 12 в шертпе и до 19-20 в токпе. Соответственно, образуются разные звукоряды и лады, не совпадающие не только по количественным характеристикам, но и по качественным (разное расположение и качество тонов и полутонов на инструментах западного и восточного образца, выражаемое термином *қашаған-перне* – подвижный промежуточный ладок).

Наконец, кюи токпе и шертпе представляют разные типы *композиционного строения*. В токпе существуют стабильные формы-типы композиционных структур, формы-каноны, составляющие ядро импровизации и лежащие в основе множества вариантов кюев [2.5, 3.37 и др.]. В шертпе нет единого канона формы, а песенно-мелодическое начало создает относительно свободное вариантное развитие тематизма, порождающего: а) строфическое строение на уровне «ритмо-интонационных комплексов» [3.14, 2.29], б) различные «блочные конструкции» на уровне композиции (формы) целого.

В казахском музыкознании не только не проводились сравнительные исследования инструментальных традиций Запада и Востока Казахстана, но никем еще не решались специально, с точки зрения современных научных знаний о традиционной музыке, обозначенные нами выше проблемы ритмической организации, интонационного строя, ладовой и композиционной структуры кюев *токпе* и *шертпе*. Мы указываем на факторы их несходства, лежащие на поверхности; они служат отправной точкой и для более глубокого изучения двух традиций.

Прежде, чем выразить наши соображения об истоках своеобразия указанных выше инструментальных традиций, мы хотим констатировать несходство затронутых нами структурных уровней и в песенной, и эпической, то есть вокально-инструментальных, традициях Западного и Восточного Казахстана. Это неудивительно, если учитывать известное музыкально-стилистическое единство всех жанров одного региона, которое выражается, в частности, в том, что использование одного типа инструмента в качестве сопровождающего пения, не могло не наложить отпечаток на интонационно-ладовые и ритмические структуры самого пения или, по крайней мере, – не могло не коррелировать данные уровни. Так, например, возможно найти параллели в ладо-тональном строении (точнее, в системе ладовых опор и устоев) в западноказахстанской

песенной, эпической и инструментальной традиции (токпе). Такие же параллели можно наблюдать и в восточноказахстанских традициях.

Исследователи жанров казахской эпической традиции не раз отмечали преобладание 7-8-сложных структур (*жыр*) в основе эпических поэтических текстов на Западе, и 11-сложных структур (*қара өлең*) – на Востоке [1.34, 3.18, 1.17]. Это, по мнению исследователей, повлияло в свою очередь на тирадное строение и речитативную манеру исполнения эпических произведений в западной традиции, и строфическое строение и песенную манеру исполнения в восточной традиции. Так, автор исследования «Проблема казахской эпической традиции» А.Кунанбаева совершенно справедливо говорит «о наличии в казахском народном эпическом творчестве не просто двух региональных разновидностей воплощения эпических сюжетов, что очевидно, но и двух различных музыкальных мышлений – песенного и речевого, генезис которых опирается на принадлежность их к различным типам музыкального профессионализма казахов – акынского и эпического» [3.18, с.16-17]. Можно добавить, что эти два различных мышления по-своему преломляются и в явно ощущаемых на слух разных типах артикуляции в западной и восточной манерах пения.

Задумываясь об истоках различий музыки западных и восточных регионов Казахстана и поддерживая идею о разных системах музыкального мышления в эпической традиции этих регионов (см. приведенную выше цитату), мы, однако, не можем согласиться с тем, что их генезис объясняется «региональной специализацией внутри казахского фольклора, различным доминантным положением указанных институтов (акынского – песенно-поэтического и жырау – эпического Г.О.), с преобладанием лирического и айтысного творчества в Восточном и Центральном Казахстане и доминантностью эпической традиции в Южном и Западном Казахстане» [3.18, с.18]. Это может быть, наверняка, одним из следствий, но никак не причиной, разного музыкального мышления западных и восточных казахов.

Определение же их (систем мышления) как «песенное» и «речевое» тоже весьма относительно. Так, по нашим наблюдениям, речитативная манера пения естественна для распевания самого эпоса, независимо от региональной его принадлежности: такова природа

самого жанра. Что касается малых эпических жанров, то в западной традиции более речитативен уральский стиль, менее – мангыстауский и аральский [3.9]. В рамках 11-сложного строения эпических образцов восточных регионов можно найти немало речевых ритмоинтонационных структур, что связано именно с большой ролью поэтического и речевого начала в айтысном, песенном и инструментальном жанрах восточных регионов.

В данной главе хотелось бы кратко сформулировать следующие предварительные соображения:

1. В казахской инструментальной традиции помимо многочисленных кюев в строе кварты (условная настройка *ре-соль*) существуют кюи в строе квинты (*до-соль*). Это так называемые древние кюи-легенды. Исследование генезиса, семантики и образного содержания вербальных текстов (легенд) квинтовых домбровых и кобызовых кюев [3.27, 3.35, 3.26] обнаружило в них, как было показано выше, следы древнейших верований и обрядов, мифологических образов и культов, относящихся к самым ранним эпохам истории и культуры народов Центральной Азии. Структура же музыкальных текстов данного пласта музыкальной культуры казахов дает основания для построения единой, *типической ладовой модели*, которая нашла отражение: а) в древних квинтовых домбровых и кобызовых кюях, б) в кюях, исполняемых на продольной казахской флейте *сыбызгы* и язычковом варгане *шанкобызе*, в) в некоторых жанрах, исполняемых на аналогичных музыкальных же идиофонах, аэрофонах и хордофонах и у других тюркских народов Средней Азии (киргизов, узбеков, туркменов и таджиков), Южной Сибири (алтайцев, тувинцев, хакасов и др.).

Эта же ладовая модель лежит в основе горлового пения тюркских и монгольских народов, то есть восходит к акустической природе самого музыкального звука – *натуральному звукоряду*, исследованному учеными как основание музыкального строя и интонационно-ладовой системы вообще в музыке тюрко-монгольских народов [2.27, 3.35, 3.26, 3.30]. Во всех вышеназванных традиционных жанрах (см. выше пункты а, б, в) восточно-тюркских народов, в т.ч. горловом пении, главной конструктивной особенностью фактуры является двухголосная вертикаль, в которой обертоновая мелодика накладывается на базовое звучание бурдона (основного тона), являющегося фундаментом и источником инструментальной мелодики.

Натуральный звукоряд и вытекающее из него бурдонное двух- и многоголосие как структурообразующий фактор, позволяющий говорить об особом музыкальном складе и, шире, музыкальном мышлении восточно-тюркских и монгольских народов, является, вероятно, источником самых разных ладовых и звукорядных моделей в музыке тюркских и монгольских народов. Весьма любопытно было бы сравнить наряду с обертоново-звукорядными ладовыми моделями и различные узкообъемные, 7-ступенные натуральные (диатонические) лады, а также пентатонику в песенных и инструментальных традициях народов Центральной Азии [2.79]. В этом отношении весьма интересен вариант мажорной пентатоники в песенной традиции казахов, киргизов и других тюркских и монгольских народов. Примечательно, что мажорная пентатоника у казахов, являясь основой обрядового мелоса, в частности, *жоқтау* как жанра похоронно-поминального обряда, перешел в инструментальную традицию *шертпе* – квинтовые кюи-*жоқтау* [3.23] и жанр «*қосбасар*» [3.14], в лирические народные и профессиональные песни казахов монгольского [3.20] и китайского [2.15] Алтая, и в самую развитую – аркинскую ветвь песенно-профессиональной традиции восточного региона [1.32].

2. Сравнительное исследование среднеазиатского макама (таджикского, узбекского и, отчасти, азербайджанского и уйгурского мугама) и западноказахстанского кюя *төкпе* было проведено казахстанским ученым А.И.Мухамбетовой в ее работе «Аспекты сравнительного изучения западноказахстанского кюя и среднеазиатского макама» [2.52]. В результате сравнения исследователь приходит к выводу о сходстве макама и западноказахстанского кюя на самых разных уровнях: «В этих культурах совпадают такие параметры, как ритмическая структура произведений с ее усильностью и многослойностью, статус музыкального произведения с наличием в нем канона и импровизационности и ориентацией на отражение длящихся состояний, принадлежащих и вечности, и текущему мгновению. Идентичны функционально логические категории формы и способы построения музыкальных произведений с диктатом пространственных функций» [2.52, с.81].

Подробный анализ формы некоторых инструментальных и вокальных частей макама и целостной формы кюя показал «полное тождество логики формообразования», которое, как доказано

исследователем, не может объяснено заимствованием. Общее в макоме и кюе – волнообразный профиль как поэтапное заполнение пространства снизу вверх и обратно, семантическая значимость пространства «низ-устой, верх-неустой», зонное нелинейное развертывание звукового пространства, совпадение количества и функционального качества частей формы как фаз развития в кюе и макоме – это «элементы древнего общетюркского наследия», тот древнетюркский субстрат, который «определяет, и в немалой степени, своеобразие центральноазиатского макома в системе культур макомата» [2.52, с.91].

Черты общности, выявленные А. Мухамбетовой в формообразовании, демонстрируют, с одной стороны, *сохранение* важнейших элементов единого когда-то музыкального мышления, с другой, – определенную *эволюцию* этого музыкального мышления. Так, по мнению Л. Халтаевой, рассматривающей формообразование в западноказахстанских кюях с точки зрения генезиса и эволюции бурдонного многоголосия, кристаллизация формы *токпе* связывается с более поздним этапом этой эволюции, когда осваивается «внутреннее пространство бурдонного двухголосия, с помощью развития самого мобильного из двух голосов – мелодии» [2.78, с.41]. Волнообразный профиль формы, таким образом, – это результат восходящего мелодического движения верхнего голоса, который и завершает формирование композиции *бас(начало) – орта(середина) – сага(вершина)* с последующим возвращением к нижнему устью *бас*.

Эволюционный путь развития формы и приход к некоей вершине этого развития, выраженной универсальной моделью Горы, Мирового дерева [2.5], начинался, по Л.Халтаевой, со строфичной формы, в которой затем выработался спуск мелодии с самого верхнего звука до уровня звучания бурдона (промежуточная форма) [2.78]. Это в целом совпадает с наблюдениями А.Мухамбетовой [2.52] относительно происхождения и развития зонной формы кюев и макомов, этапы эволюции которой: однозонные киргизские кюи и древние кюи казахов (строфичная форма), затем двухзонные (промежуточная форма), затем – объединение нескольких зон в одном произведении (законченная модель волнообразной нелинейно-циклической формы). Дальнейшее развитие этой формы шло, вероятно, по пути усложнения, расширения, трансформации ее до формы развитых многочастных циклических композиций *макома*, отражающего в музыке духовный путь суфия с его восхождением по

ступеням совершенствования. Именно с таких идейных и методологических позиций рассматриваются в последние десятилетия различные параметры структурной организации макомата в странах Востока [2.18, 2.56, 2.19, 2.20, 3.13, 1.40, 1.75, 1.31 и др.].

Профессиональные традиции (*эн, күй, жыр*) Запада и Востока Казахстана имеют одно общее качество: оно определено, как уже говорилось, функцией музыкального инструмента (домбра), который является атрибутивным для профессионализма устной традиции казахов. Об искусстве профессиональных певцов (*жырау-жыршы, акынов, эңші,*) как искусстве сольного вокально-инструментального исполнительства писала в своей статье Д. Амирова в начале 90-х годов: «Пение в собственном инструментальном сопровождении было выработано в эпическом творчестве казахов и закрепилось за всеми тремя их устно-профессиональными традициями как устойчивый исполнительский тип (ср. эпос, импровизационно-состязательное искусство акынов и песенную лирику). То есть сольное вокально-инструментальное исполнительство как тип составляет наджанровый уровень традиции и в целом маркирует ее профессиональный статус. Показательно в этой связи отсутствие инструментального начала в фольклорном песенном исполнительстве казахов и тяготение к нему среди любителей» [2.7, с.49]. Наблюдения Д. Амировой о глубокой связи ладовой организации мелоса со строем домбры (на материале аркинской профессиональной песни) справедливы, пожалуй, для вокально-инструментальных традиций всех регионов Казахстана, как восточных, так и западных. На самом деле, декларируемые автором положения можно возвести в ранг общетеоретических, если систематизировать следующим образом:

а) «В условиях устного бытования традиции, упорядоченный строй домбры является оптимальным способом фиксации ладовой системы, которой оперирует *эңші*, и своего рода мнемоническим средством» [2.7, с.51];

б) «Сам инструментальный строй предполагает тональную централизацию ладовой системы мелоса» (Там же);

в) «Фиксированный домбровый строй (“стабильный” элемент структуры – *О.Г.*) способствует стереотипизации функциональных связей в структуре мелоса и, освобождая певца от необходимости

постоянного ладового контроля, позволяет реализовать свой замысел в кантилене (“мобильный” элемент структуры – *О.Г.*)” [Там же, с.53].

Однако эти весьма важные выводы на деле не соотносятся с практикой анализа профессиональных песен в казахском музыкознании: практически, отсутствуют нотировки песен (как и образцов эпической традиции) с домбровым сопровождением. Этот огромный минус усугубляется тем, что песни нотированы в самых разных тональностях (на заре советской фольклористики считался непреложным закон о точной звуковысотной фиксации расшифровываемых образцов), что затрудняло выведение общих закономерностей ладотональной структуры²⁸. Между тем, для верного определения ладовых систем и структур монодии в вокально-инструментальных образцах западных и восточных регионов Казахстана (как и для доказательства их нетождественности), необходима фиксация и анализ не только вокальной линии, но и всей реальной звуковысотной вертикали музыкальных образцов.

Естественно, мы не отрицаем достижений ученых относительно ладовой организации мелодики (структуры одноголосия) песен, но считаем, что целостно-структурный анализ профессиональных образцов (*ән, жыр, толғау, терме* и др.) не может проводиться без нотировки этих образцов в единстве с инструментальным сопровождением.

Между тем, мы сталкиваемся с тем, что в казахском музыкознании не изучены разные типы ладотональных структур и в самой инструментальной традиции. Нами выявлены, например, следующие:

1. **Инструментальная домбровая музыка восточных регионов:** а) ладовая структура древних квинтовых кюев – *бурдонное двухголосие (многоголосие)* наиболее древнего типа; б) ладовая структура *древние кюи + шертпе* (Жетісу), *шертпе + токпе* (Каратау), в) ладовая структура квинтовых шертпе-кюев с *одноголосной фактурой*, внутри которых можно выделить группу «Косбасаров»;

2. **Инструментальная домбровая музыка западных регионов:** а) *бурдонное двухголосие (многоголосие)* более позднего типа, б) ладовая структура квинтовых токпе-кюев с *двухголосной*

²⁸ Представим себе, насколько бы облегчился анализ песен, будь они, хотя бы, приведены в относительный строй, ориентированный на строй домбры: см. об этом статью Каракулова Б. И. [2.34].

фактурой с системой начальных, срединных и кульминационных ладовых опор как отражение единства ладовой структуры и формы кюев. Здесь проявляется свойственная монодийной музыке диффузность лада и формы, наблюдаемая во многих восточных культурах (узбеки, таджики, азербайджане и др. – [1.24, с.82-87]).

3. **Инструментальная кобызовая музыка:** а) ладовая структура квинтовых кюев («эпических») с *бурдонным двухголосием*, б) ладовая структура квинтовых кюев с *одноголосной фактурой* – «аркинских» и «коркутовских»;

4. **Инструментальная сыбызговая музыка:** а) ладовая структура с *горловым бурдоном* (двухголосие); б) ладовая структура с *одноголосной фактурой*.

Прежде, чем приступить к более подробному описанию данных музыкальных структур на примере кюев в 3-ей и 4-ой главах нашего исследования, мы хотели бы предварительно более четко очертить круг актуализируемых нами музыкально-теоретических проблем казахской инструментальной монодии.

Естественно, нами не ставится цель исследовать все уровни музыкальной структуры кюев – это не под силу одному исследователю, учитывая то, что структурная целостность музыкального подразумевает единство и взаимодействие всех его элементов: звуковысотно-мелодического и метро-ритмического, ладового и композиционно-формообразовательного, которые в свою очередь связаны с семантикой и образностью, эстетической сущностью самих музыкальных, в данном случае, инструментальных, образцов. Для постижения синтеза всех этих элементов в музыкальных образцах требуется предварительное их «расчленение», иначе говоря – раздельный специальный анализ каждой из сторон как органической сущности целого. Именно известное абстрагирование от общего и сосредоточение на одних, отдельно взятых параметрах характеризует индуктивный метод исследования (от «частного» к «общему») в науке.

С другой стороны, в нашем исследовании мы постулируем идею (гипотезу) о том, что в основе инструментальных традиций западных и восточных регионов Казахстана лежат, вероятно, разные музыкальные системы (или подсистемы), которые возможно ощутить даже на слух (в этом смысле наша идея аксиоматична), в силу действия таких факторов, как разность конструкции инструментов, звукоизвлечения, технико-исполнительских, как и сугубо

музыкально-языковых средств – интонационно-ладовых, ритмических и формообразующих. Этот постулат выдвигает и дедуктивный метод познания (от «общего» к «частному»), требующий приведения веских (в данном случае, музыкально-теоретических) доказательств «аксиомы». То есть, отталкиваясь теперь от некоторых положений общего характера, выдвинутых нами в 1 главе (неоднородность этногенетического фактора, как и разность этно-исторического развития западных и восточных регионов), мы должны обосновать сформулированную выше в самом общем виде идею теперь уже на музыкальном материале, при помощи наиболее существенных музыкальных характеристик региональных инструментальных стилей.

В своих теоретических изысканиях мы будем основываться на ладовых (ладотональных) и ладо-композиционных особенностях западно- и восточноказахстанских кюев – не только потому, что эти вопросы более или менее разработаны (а это очень важно в смысле силы доказательств), и не потому, что в свое время также подключились к исследованиям данных вопросов [2.60, 2.61]. Мы исходим из того положения, что лад как своего рода «генетический код музыки» (Ю.Холопов) и, шире, культуры представляет собой именно «специфически музыкальное средство (то есть не существующее в других видах искусств и в этом смысле – «сердцевина» музыки); более того, высокоорганизованный лад связан с той художественной тонкостью музыки, которая в обыденном словоупотреблении тождественна самому понятию музыки...» [1.96, с. 30].

Об особой роли звуковысотности и лада в восточной монодии говорила С. Галицкая: «Звуковысотная функциональность монодии, осмысливаемая отечественными музыковедами как ладовая функциональность, интегрирует многие параметры музыкальной ткани – и непосредственно связанные со звуковысотностью (высота звука с учетом регистра), и косвенно влияющие на ее ладовый смысл (громкость, тембр), и, наконец, метроритмические, включая синтаксические, а также композиционные отношения. Причем интеграция эта в монодической музыке обладает большей внутренней спаянностью, нерасчлененностью, диффузностью, нежели в музыке многоголосной» [1.24, с.17]. Впервые описанное в данной работе явление диффузности в монодии нашло яркое подтверждение и на материале казахских кюев токпе, в которых, к примеру, ладовые и

композиционные структуры оказались тесно взаимосвязанными: фазы ладового становления и тематического развития (утверждение ладовых опор различного значения) совпадают с основными вехами типовых форм-схем (об этом подробно в 4 главе).

Таким образом, именно ладовые (ладотональные) и композиционные особенности, и их сопряжения в кюях станут особым объектом нашего внимания²⁹. В основу систематизации кюев по указанным параметрам положен, в основном, признак *начальных ладовых опор*, что заставляет ориентироваться, в первую очередь, на такой важный показатель ладовой структуры, как настройка инструментов (домбры и кобыза) и наличие или отсутствие голосового бурдона при игре на сыбызгы. Сразу сделаем оговорку, что для нас вопрос настройки струнных инструментов имеет не специально-теоретическое значение [1.94, 2.74, 2.75], а, как бы, практическое. То есть при систематизации ладо-конструктивных элементов, как и классификации форм-схем в кюях с учетом основных *ладовых позиций*³⁰ (и в токпе, и в шертпе, и в кобызовых кюях), настройка инструмента определяет принцип их основного деления на *квинтовые* и *квартвые*. В связи с этим остановимся подробнее на термине «ладовые позиции».

Этот термин мы вводим как ключевой, так как он связан с ладовым, и, соответственно, с композиционным строением кюев, а также, что весьма важно – с собственно аппликатурно-позиционными моделями, которые откристаллизовались как типовые и отражают определенные стереотипы не только исполнительской техники, но – звуковысотного и ладового мышления в системе инструментальной музыки. Это положение демонстрирует хорошо известную в этноинструментоведении (см. работы Ф.Кароматли, В.Мадиевского, А. Абдурашидова, Ж. Расултаева, П.Шегебаева, С. Калиева, Б.Муптекеева и др. [1.54, 1.55, 2.35, 2.36, 2.46, 3.1, 3.29, 1.84, 3.37,

²⁹ При этом еще раз скажем, что для полноты доказательства структурных отличий токпе и шертпе нужны исследования всех их сторон, и особенно – метроритмической, которая также является одной из показательных. Данный объект ждет своих исследователей из числа этномузыковедов-исполнителей, т.к. это очень специфичная область. И вместе с тем, необходимо четко осознавать, что ритм и звуковысотность (лад) как две стороны м у з ы к а л ь н о г о д в и ж е н и я не могут быть, по Б.Теплову, полностью отделены друг от друга [1.88, с.86].

³⁰ Мы намеренно не применяем более распространенный термин «ладозвукорядные позиции», т.к. звукорядная основа иногда может не иметь большого значения в ладовой структуре кюев (об этом ниже).

3.14, 3.23]) тесную взаимосвязь инструментальной музыки – ее звуковысотной, ритмической, ладовой, фактурной организации – как с конструкцией самого инструмента, так и с комплексом технико-выразительных его средств (тембр, строй, интонационно-звуковая шкала, система ладовых перевязок), а также с исполнительской системой (постановка и техника правой и левой рук, позиции, аппликатура, штрихи и пр.). Таким образом, *ладовые позиции – это система основных ладовых опор, возникающих в определенных позициях левой руки и пространственных (регистрово-позиционных) зонах грифа, в пределах которых образуются стереотипные аппликатурные и ладовые (узкообъемные) модели.* Понятие «ладовая позиция» перекликается с введенным Б.Муптекеевым на материале жетисуйских кюев шертпе понятие ПИ (*позициялық иірім* – позиционные структуры)³¹, обобщая в то же время принцип взаимосвязи позиции и лада как в шертпе (ПИ), так и в токпе (ПАИК).

Необходимо также пояснить, что выдвижение нами основополагающих понятий «начальная ладовая опора», «ладовая позиция» показывает, что в основе ладовых структур кюев лежит такая система соподчинения тонов и созвучий, когда иерархически централизованная система высотных связей подразумевает «сквозное главенство основного тона» (Ю.Холопов) [1.96, с.220], что есть уже признак не сколько лада (система отношений), сколько ладотональности. Говоря о взаимопроникновении принципов тональности и модальности в музыке, Ю.Холопов определяет суть их коренного отличия в следующем:

«модальность – звукорядная основа неперенна, господство центра соблюдается в разной мере;

тональность – господство центра непременно, звукорядная основа соблюдается в разной мере» [Там же].

С этой, общепринятой в европейском музыкознании, точки зрения, в казахской инструментальной музыке есть примеры проявления и модального типа мышления (в основном, в кюях горизонтально-моноподического склада с одноподической фактурой, например в шертпе и квартных кобызовых кюях), и тонального (в

³¹ В своем диссертационном исследовании Б. Муптекеев [3.23] поясняет отличие термина ПИ от термина П. Шегебаева ПАИК (позиционные аппликатурно-интонационные комплексы), применяемый к кюям токпе [3.37]: по отношению к шертпе он потребовал некоторой корректировки (в виде ПИ).

кюях, где вертикальные созвучия образуют бурдонное двухголосие, островки двухголосия или в целом двухподическую фактуру, как, например, в токпе, где действует *принцип нижней тоники*). Однако, сразу скажем, что разработанная в казахском музыкознании ладовая теория на материале казахской традиционной песни, выдвинула идею о *моноподической тональности* (И. Кожабеков), о чем будет сказано ниже.

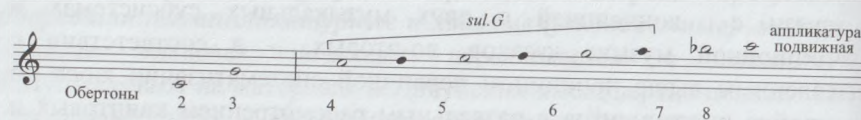
Итак, с учетом сказанного, музыкальный анализ кюев, то есть анализ их ладовой, ладотональной и композиционной структур будет осуществляться, во-первых, по регионам (Восток и Запад Казахстана) в связи с концепцией о двух музыкальных подсистемах в традиционной музыке казахов, во-вторых, – в соответствии с выведенным выше принципом первичной систематизации кюев по настройке инструментов с отдельным рассмотрением квинтовых и квартных кюев (домбровых и кобызовых) внутри региональных традиций. Кюи для сыбызгы (восточно-казахстанская традиция) также будут вовлечены в орбиту исследования как образцы «аэрофонной версии» бурдонного двухголосия (многоголосия) инструментальной музыки казахов, составляющей один из вариантов тюркской и центрально-азиатской музыкально-инструментальной культуры.

3.1. Квинтовые кюи восточных регионов (бурдонное двухголосие в домбровых, кобызовых и сыбызговых кюях)

Квинтовые кюи в восточной домбровой традиции и квинтовые кюи в кобызовой традиции поражают своим интонационным единством. Это единство обусловлено именно квинтовой настройкой инструментов, которая в музыке казахов сохранилась как некая архаическая субстанция, отражающая одну из самых древних моделей музыкального мышления тюркских (центральноазиатских) народов.

Типичные интонации в квинтовых кюях для домбры и кобыза – следствие их аналогичной интонационно-ладовой структуры, в основе которой лежит натурально-звукорядный принцип строения. Суть его заключается в следующем: основная мелодия кюев звучит на верхней (по традиционной терминологии – *астыңғы*, т.е. нижней) струне. Нижняя же (*үстіңгі*, т.е. верхняя) струна, в основном,

бурдонирует и создает вертикаль особого типа³². Бурдонирующая струна (до) либо сам квинтовый остов до-соль в квинтовых (и добровых, и кобызовых) кюях служит *единой ладотональной опорой, главным устоем, который, определяя активную центростремительную тенденцию в интонировании и создавая некую “контрольную” для слуха вертикаль, подчиняет себе всю мелодическую зону верхней струны (гексахордный – до¹-ля¹, либо октавный – до¹-до² звукоряды ионийского мажора, опорными тонами которого являются обертоны натурального звукоряда):*



Постоянное звучание бурдона в квинтовых кюях, единый каданс и сам тип мелодики, основанный на интонациях вариантно-попевочного характера, соотносится с музыкой, истоки которой – в акустическом феномене натурального звукоряда, демонстрирующем саму физическую природу музыкального звука. Это – древняя музыка горлового пения, музыка идиофонов типа варгана, аэрофонов древнейшего образца (продольная флейта, тип сыбызгы). Строение ее определяется постоянным звуковым наличием основного (нижнего) тона (на струнных – бурдона) как некоего структурообразующего фактора, что позволяет говорить об особом музыкальном складе и, шире, – музыкальном мышлении, сложившемся в культурах тюркских и монгольских народов.

Поэтому, прежде чем систематизировать квинтовые кюи для струнных и кюи для сыбызгы восточных регионов, необходимо остановиться на проблемах изучения распространенного в тюркских и монгольских культурах *бурдонного многоголосия (двухголосия)*. Впервые специальное внимание сосредоточил на данном стилистическом феномене в инструментальной музыке тюрков и монгол башкирский этномузыколог Х.Ихтисамов, исследуя в их культурах такое уникальное явление, как *двухзвучное горловое пение*

³² В руках исполнителя-домбриста нижняя по звуковысотности струна (ре) оказывается по пространственному положению «верхней» (*устіңгі*), а верхняя (соль) – «нижней» (*астыңғы*). То же самое в отношении верха и низа самого инструмента: нижняя регистровая и звуковысотная зона домбры оказывается «верхней» (*бас-голова*), а верхняя – «нижней» (*сага-подножие*).

[2.27, 2.28 и др.]³³. Так, перечисляя «главные жанровые истоки сольного двухголосного пения», ученый, наряду с речитативным произнесением магических формул, речитативными формами эпических традиций, многочисленными звукоизобразительными и звукоподражательными жанрами в музыке тюрко-монгольских народов, называет и традицию остинатно-двухголосной игры на открытых флейтах, язычковых, струнно-смычковых и щипковых инструментах, «когда например, низкая струна смычкового инструмента образует выдержанный остинатный звук, а на высокой – воспроизводится мелодия (характерно, что инструментальная музыка именно такого стиля нередко служит сопровождением как эпической речитации, так и собственно горланого двухголосного пения)» [2.27, с. 183].

В другой своей статье, где сравнивается техника двухголосного горланого пения и инструментальная музыка на курае и хомусе (щипковый идиофон), Х. Ихтисамов делает вывод о том, что триединство вышеназванных видов искусств «образует единое музыкально-стилевое явление на стыке вокального и инструментального» [2.28, с.214]. При этом выявляется ряд типологических признаков этого явления: «а) вокально-инструментальный тип двузвучия, б) сходный тип функционирования голосов, в) единая звуковая структура, построенная на натуральном звукоряде, г) общая фактура изложения – акустическое двух-, трехголосие» [2.28, с.213].

Вслед за Х. Ихтисамовым комплексное исследование феномена горлового пения и инструментальной музыки не только в контексте тувинской традиционной культуры, но и также в контексте изучения природы звука и акустических закономерностей бурдонно-обертоновой организации музыкального материала продемонстрировала в своей монографии В. Сузукей [1.86]. Ею раскрыты особенности бурдонно-обертонового музицирования на игиле (2-струнный смычковый инструмент типа казахского кобыза), демир-хомусе (щипковый идиофон – варган) и в тувинском горловом пении, характеризующемся множеством стилей [1.86, с.317-344].

³³ Естественно, Х. Ихтисамов опирался на работы предыдущих исследователей (А. Аксенов, Л. Лебединский и др.).

В целом в работах В. Сузукей [1.85, 1.86, 3.30 и др.], как и других ученых (Ихтисамов, Чернов, Татаринцев и др.) сделан значительный шаг в изучении как горлового пения, так и в целом музыкальной системы и, шире, – звукового мышления центрально-азиатских кочевых народов, с древности и до сегодняшнего дня сохранивших многочисленные виды и жанры музыки (вокальные, инструментальные, вокально-инструментальные) с главенством в них бурдонно-обертонового строя. Вот что об этом пишет В. Сузукей: «при отсутствии развернутых теоретических обобщений, поражает воображение способность устной традиции не только передавать и каждый раз воспроизводить специфические принципы освоения звукового пространства, но и способность сохранять и демонстрировать основополагающие принципы звуковой организации внутри самой системы. Каждый раз мы наблюдаем некую своеобразную «устную теорию», самореализующуюся в виде бурдонно-обертонового звукового сигнала (кода), которая изначально заложена в самой системе» [1.86, с. 366]. Поэтому, по мнению исследователя, «сам звуковой материал – музыка тюркских народов – с достаточной степенью достоверности и неоспоримости своеобразного «звукового документа», устойчиво сохраняющегося на протяжении ряда эпох, выступает как *один из источников исторической информации и по этногенезу этих народов* (выделено нами – Г.О.)» [Там же]. В. Сузукей выдвигается предположение о том, что элементы устойчивого единства, не разрушенного на протяжении столетий в тюркских культурах, свидетельствуют о музыкальной цивилизации, возникшей «еще в период их исторической общности, то есть в период кочевых империй древних тюрков (VI-VIII вв.)» [1.86, с.366].

Но еще в конце 80-х – начале 90-х гг. в казахском музыкознании бурдонному многоголосию было посвящено специальное исследование – диссертационная работа Л.Халтаевой «Генезис и эволюция бурдонного многоголосия в контексте космогонических представлений тюрко-монгольских народов» [3.36], в которой автор декларировал тезис о том, что «процесс зарождения и развития бурдонного многоголосия в многообразных исполнительских формах не является достижением отдельных музыкальных культур региона и их последующим заимствованием другими культурами, а составляет суть, сердцевину, стилиевую основу музыкального космоса тюрко-монгольских народов» [3.36, с. 7]. По сути, Л. Халтаевой

создан общетеоретический фундамент для изучения генезиса инструментальной культуры тюрков и монголов как в мировоззренческом аспекте, так и в музыкально-мышленном. Таким образом, *на материале музыки восточных тюрков блестяще подтверждается идея о гомогенности как самой системы кочевой цивилизации, так и элементов ее культуры, и сохранении на более поздних этапах истории ее генетической и функциональной структур, сложившихся еще в ранний (тюрко-монгольская общность) и средневековый (тюркский) периоды.*

Хотя выводы исследователя относительно эволюции инструментальной музыки (от бурдона к монодии) являются предварительными³⁴, они весьма убедительны в плане того, что основная перспектива развития этой музыки, по крайней мере, на казахском материале, передается с большой степенью научной достоверности. В нашей работе мы опираемся и продолжаем изыскания Л.Халтаевой в данной области.

Исследуя пути зарождения и развития бурдонного многоголосия, исследователь, как известно, выводит следующие его модели, отражающие эволюцию бурдонного многоголосия: 1) акустическое обертоновое бурдонное многоголосие (АОБМ), 2) неакустическое обертоновое бурдонное многоголосие (ОБМ) 3) неакустическое необертоновое бурдонное многоголосие (БМ), которые могли быть источником другого типа многоголосия – 4) небурдонного (М), «а также определенных линий развития монодии» [3.36, с.168]. При этом Л. Халтаева отмечает: «В результате развития многоголосная система в музыке тюрков и монголов может быть охарактеризована как гомогенная система, с генетическим центром – бурдонным многоголосием: каждый этап развития многоголосия, вырастая из предыдущего, не отрицал его, ведя к забвению или развитию обособленным путем, а, наоборот, впитывал, как свою составную часть. Поэтому в каждом виде многоголосия (или монодии) можно услышать, пусть и завуалировано, отголоски предыдущего развития» [3.36, с. 168-169].

Не касаясь в своем исследовании проблемы происхождения, развития многоголосия (или монодии), все же, считаем, что в общих

³⁴ Наше мнение о предварительности выводов основано на том, что внутри каждой из музыкальных культур должны быть, прежде всего, выверенные нотировки различных образцов инструментальной музыки.

чертах указанные выше положения Л.Халтаевой о возможных тенденциях в развитии музыкального мышления тюркских и монгольских народов, могут быть приложимы к классификации казахских кюев именно по их музыкальному складу и ладовой структуре.

В целом, если взять кюи всех регионов и стилей, то в самом общем виде выстраивается следующая картина:

1) *сыбызговые кюи с голосовым бурдоном и квинтовые кюи* (и западных, и восточных регионов) для домбры и кобыза представляют 1-ый (АОБМ) и 2-ой вид (ОБМ),

2) *квартовые домбровые кюи смешанных структур* (древние кюи+шертпе, шертпе+токпе) восточных регионов и «аркинские», а также «каратауские» кобызовые кюи принадлежат условно к 3-му виду (БМ),

3) *квартовые домбровые кюи западного региона тәкпе* – условно к 4-му виду (М), хотя здесь сохраняются элементы БМ (разделы *Сага*),

4) *квартовые кюи с одноголосной тканью – шертпе* восточных регионов и кобызовые кюи «коркутовской» кызылординской (юго-западной) традиции представляют, по сути, в более «чистом виде» монодийный склад, в котором превалируют модальные ладовые связи.

Итак, в данном подразделе нам необходимо показать интонационно-ладовое и отсюда стилевое единство сыбызговых кюев, исполняющихся с нижним (голосовым) бурдоном, и квинтовых кюев – домбровых и кобызовых – восточного региона. Это т.н. древние кюи-легенды, которые очень хорошо сохранились в Восточном Казахстане (регион Алтай-Тарбагатай) и Жетісу. Здесь это довольно мощный пласт инструментальной музыки, связанный, как было показано во 2-ом разделе, с древними верованиями, мифологическими воззрениями казахов и магической ритуальной практикой: многочисленные «Аққу», «Ақсақ» и другие кюи с названиями птиц и животных, «Жетім бала», «Аңшының зары» и пр. К ним примыкают *кюи-жоқтау* и эпические кюи жетысуйской традиции [см. 4.33, 4.16, 4.25, 4.2].

Рассматривая первый тип многоголосия (АОБМ) в качестве *генетического*, Л. Халтаева говорит, что оно «могло быть реализовано только в особых акустических условиях, позволяющих одновременно исполнять основной тон и вычлененные

из него обертоны» [3.36, с. 101]. Натуральный звукоряд как «природная звуковая модель» (Х.Ихтисамов), где нижний тон – «акустический фундамент», а обертоновая мелодия – «акустическая надстройка», составляет в данном виде акустического бурдонного многоголосия *неразрывное целое*, где одно не может существовать без другого [3.36, с. 104]. К этому типу бурдонного многоголосия Л. Халтаева относит только две формы – исполнение на щипковом идиофоне (варган) и горловое пение. Исполнение же на продольной флейте типа сыбызгы и струнных инструментах она относит уже к типу неакустического многоголосия (ОБМ).

Такое мнение, видимо, было обусловлено тем, что у исследователя в то время не было достоверных нотных образцов для башкирского курая, казахского сыбызгы, тувинского и киргизского шора (чоора), аналогичных узбекских и туркменских инструментов, отражающих реальную звуковую картину. Конечно же, звукоизвлечение и природа нижнего голосового бурдона на этих типах инструмента примерно такая же, как при горловом пении и варгане. Отличаются эти три формы исполнения лишь разными физическими условиями и разной регуляцией извлечения обертонов в ротовой полости при отсутствии звукового орудия (источник звука – человеческий грудной и гортанный аппарат в горловом пении) или его присутствии (дополнительная приставка-инструмент – язычок варгана, трубка), хотя, как показала в своем исследовании В. Сузукей, природа «работы» резонатора (ротовая полость и другие головные органы человека) везде, в принципе, одинакова [1.86, с.337- 344].

Большинство дошедших до нас образцов сыбызговых кюев в регионе Восточного Казахстана, Баян-Ольгийского аймака в Монголии и Синьцзянского АО в Китае [4.26] исполняются с применением бурдонно-обертоновой техники звукоизвлечения. Как и на башкирском курае и других родственных инструментах, бурдонное интонирование на сыбызгы связано с предварительным начальным извлечением грудного нижнего тона как основного и затем его октавного обертона, который слышится на протяжении всего исполнения как характерное «жужжание»: Пример №1 (Приложение II).

Процесс звукоизвлечения при этом требует большого напряжения и усилия: «Бурдонно-обертоновое интонирование ставит перед исполнителем в первую очередь задачу максимального «расщепления», «разложения» основного звука именно в момент его

извлечения, как на природно-акустические, так и на его шумовые призвуки, имеющие немаловажное значение в его *тембровой характеристике* (выделено нами – Г.О.). Причем этот «расщепленный» бурдон в момент звукоизвлечения должен быть зафиксирован так, чтобы до конца исполнения он был предельно устойчивым. Только на таком жестко зафиксированном «фундаменте» возможен процесс дальнейшего воспроизведения мелодических обертонов» [1.86, с.338]. Важно также в момент звукоизвлечения основного тона ощутить на физиологическом уровне «сонорный фон» (В. Сузукей) и степень интенсивности обертонов – для того, чтобы в дальнейшем регулировать их «выход», звучание наряду с реальными тонами, извлекаемыми из отверстий сыбызгы.

Однако Л.Халтаева, которая относит исполнение на продольных флейтах уже к следующей, неакустической модели бурдонного многоголосия (ОБМ), права в том отношении, что при сохранении акустической природы голосового бурдона, *источником звучания обертоновой мелодии является наряду с ним и сам инструмент*, в котором при помощи техники передувания (аэрофонная техника) извлечение обертонов осуществляется на основе также и собственно инструментальных звуков (тонов игровых отверстий). В этом смысле бурдонно-обертоновая структура, образующаяся на духовых инструментах типа сыбызгы, занимает, по нашему мнению, **промежуточное место** между формами АОБМ и ОБМ.

Поскольку в диссертации Л.Халтаевой предпринят специальный анализ форм ОБМ на духовых и различных струнных инструментах (причем, он проведен исследователем на материале музыки большого ряда народов Центральной Азии – казахов, узбеков, туркмен, киргизов, южно-сибирских и монгольских народов), мы остановимся здесь лишь на существенных моментах ее положений с тем, чтобы на нашем материале проследить некоторую эволюцию музыкального языка в кюях.

Формирование неакустического ОБМ представляется исследователем как «перенесение исходной модели» (АОБМ) на другие музыкальные инструменты – духовые и струнные (щипковые и смычковые). Несмотря на стилистическое единство двух типов (обертоновая связь бурдона и мелодии при меньшем регистровом разрыве, принцип мелодического варьирования, строфическая форма и др.), ОБМ «представляет собой качественно новый этап

в развитии бурдонного многоголосия» [3.36, с.143], так как на инструментах, в частности, струнных, «акустическое (уточним, дыхательное – Г.О.) звукоизвлечение полностью заменяется на инструментальное» [3.36, с.144]. Т.е. здесь и бурдон, и обертоновая мелодия извлекаются на струнах (соответственно, различающихся функционально) (Примеры 2 и 3).

Поскольку звучание бурдона и мелодии на инструментах не зависит теперь от физических, дыхательно-резонирующих органов человека (как и от его тела в целом, выступающего в АОБМ «инструментом» - источником звука), то в ОБМ эти две составляющие (бурдон и мелодия) выступают теперь не элементами музыкальной конструкции вообще, а уже элементами музыкального языка и структуры кюев (фактуры), предопределившей особенности их музыкального склада.

В строении древних домбровых кюев обращает на себя внимание циклическое строение некоторых из них, состоящих из нескольких небольших пьес, которые являются музыкально-иллюстративными фрагментами, передающими скачку, бег, полет, звуковой образ легендарного персонажа (кюи «Акку», «Аксак кулан»), или могут передавать человеческую речь (оклик, зов), плач и т.д. Такие циклические кюи по соотношению в них вербальных и музыкальных текстов в целостной композиционной структуре кюя названы А.Мухамбетовой «кюями в легенде», и их строение хорошо исследовано [3.27, 3.23]. Для нас с целью исследовать линию преемственно-эволюционного развития в инструментальной традиции важно наряду с генезисом и семантикой интонационно-ладовой структуры кюев древних кюев определить и принципы формообразования в них.

Отмечая вероятное культовое (ритуальное) происхождение и магическое назначение инструментальной музыки в древности, исследователи отмечают в первую очередь такое ее качество как звукоизобразительность (подражание голосу тотемного или священного животного, его звукообраз). Второе характерное качество – повторность, проявляющаяся на самых различных уровнях: многократные повторы отдельных звуков, интонационных ячеек, фраз, разделов [3.27]. Именно повторность, трактуемая как сакральное, заклинательное качество древней музыки проявилась как формообразующий принцип в кюях-легендах.

Основу композиции древних кюев составляют варианты повторы разных по масштабу структур, образующих строфическую форму. Данные в примерах 4, 5, 6 (приложение II) самые древние восточно-казахстанские варианты кюя «Аксак кулан» демонстрируют композиционное строение, основанное на точной и вариантной повторности разных масштабно-тематических структур: от мотивных интонационных ячеек до разделов, имеющих стереотипное строение, обусловленное интонационно-ладовым и аппликатурно-позиционным стереотипом. По данной структуре кюев очевидно и то, что они исполняются на самом древнем по конструкции инструменте с 7-8-ладками. Как правило, диапазон исполняемых здесь кюев не превышает на мелодической верхней струне объем гексахордного звукоряда, приведенного выше (см. с. 112).

В двух кюях (Примеры 4, 5) намечается тенденция постепенного продвижения вверх. В примере 4 1-ая часть кюя исполняется в начальной позиции (зона do^1 - fa^1), затем следует продвижение на вторую позицию (кульминация в зоне re^1 - sol^1) с последующим возвратом на первую позицию. Характерна временная последовательность в охвате диапазона и уравновешанность формы в целом:

I раздел $do^1-re^1 - 4+4$ тт.

$do^1-fa^1 - 6+6$ тт.

II раздел $re^1-sol^1 - 8$ тактов (кульминация на повторе одного звука),

$do^1-fa^1 - 6+6$ тт.,

Реприза II-го раздела и короткое заключение.

Аналогичен по композиционной структуре и 2-ой кюй (Пример 5). 3-ий же кюй (Пример 6) начинается с высокой позиции с последующим спуском вниз.

Более развитыми по структуре представляются жетисуйские кюи-легенды, которые весьма разнообразны по сюжетам, жанровым истокам, интонационно-ритмической и композиционной структуре. По сути, – это целый раздел инструментальной традиции данного региона [4.25]. Хотя принцип строфичности в форме жетисуйских квинтовых кюев не меняется, здесь активизируется и расширяется аппликатурно-позиционная игра, увеличивается диапазон (до октавы – do^1 - do^2), что свидетельствует об исполнении этих кюев на 9-11-ладковых инструментах, расширяется ладозвукоряд в связи с

расширением обертонового ряда до 7-го, 8-го (si b^1 , do^2 – миксолидийская октава): Пример 7.

В домбровой и кобызовой инструментальных традициях восточных регионов наряду с многочисленными древними кюями-легендами, в квинтовом строе исполняются и *эпические* по содержанию кюи, которые занимают большое место в творчестве профессиональных кюйши XVIII-XIX вв., живших в разных регионах (Байжигит, Кожеке, Таттимбет, Ыхлас, Сугур).

По сравнению с кюями-легендами, эпические квинтовые кюи представляют собой гораздо более развитые во всех смыслах образцы уже чисто инструментальной музыки. Однако их бурдонно-обертоновая структурная основа, предопределенная квинтовой настройкой инструментов (домбры и кобыза), вне всякого сомнения, хорошо сохранилась: Примеры 8, 9.

На примере этих кюев возможно увидеть возрастающую со временем самостоятельность бурдона и мелодии, их «автономию», которая явилась, по Халтаевой, «внутренним «двигателем» развития бурдонного многоголосия» [3.36, с.144] и привела, возможно, к другим формам многоголосия. Так, уже в кюе «Кокбалак» (кликка коня) Байжигита (XVIII в.), несмотря на все еще тотальное значение нижнего бурдона (do), наблюдается смена функций нижнего и верхнего устоя: нижняя струна становится мелодической, верхняя – бурдонизирующей (Пример 8а). В кюе «Азаматкожа» Таттимбета (Пример 9) развитая мелодическая линия с бурдонным двухголосием приводит к 2-голосному эпизоду небурдонной структуры (параллельные квинты, исполняемые одним пальцем на двух струнах), который представляет противоположный ладовый контраст (do мажор-минор).

В квинтовых кобызовых кюях, как и в древних кюях-легендах, господствует также бурдон как единый ладовый центр (do). Речь идет об едином устое, утверждаемом стереотипным для всех кюев кадансом [3.26], и о центростремительном характере соотношения между этим главным устоем и другими ступенями звукоряда. Всякая тенденция к центробежности в мелодии (которая все еще остается обертоновой по сути) кончается в итоге обязательной стабилизацией нормативных соотношений и главенствующего положения основного устоя. В то же время, именно каждая из попыток выхода за пределы влияния этого основного устоя воспринимается как способ движения, продвижения, развития. Иными словами, основа развития – времен-

ное преодоление силы притяжения единого, главного устоя. Эти временные преодоления совершаются путем прямого противопоставления сфере *до* сначала IV, затем – V ступени звукоряда и воспринимаются как определенные грани формы в кюях. Так, если относительно длительное утверждение V ступени падает на кульминационный раздел, то утверждение IV знаменует либо первую конфликтную зону, либо непосредственно саму кульминацию (Пример 10).

В качестве мелодической зоны в кобызовых кюях активно используется преимущественно гексахорд верхнего октавного звукоряда, который образует, соответственно, один узкообъемный лад – C мажорного наклонения. Этот же звукоряд образуется в кюях-легендах, исполняемых на самой древней по конструкции восточной домбре с 7-8 ладками [2.48, с.69]. То есть сама конструкция инструмента указывает на соответствующую ладовую модель, являющуюся, по-видимому, наиболее древней.

Во всех кюях квинтового строя (настройки), который определяет четкую установку слуха на единую опору, гораздо меньше оснований для ладовой переменности, чем в кюях квартового строя с их более дробными ладовыми ячейками (об этом ниже). Постоянная ориентация слуха на нижний тон – *до* – обусловлена реальным, либо виртуальным (во многих эпизодах эпических квинтовых кюев) присутствием бурдона нижней струны или двойного бурдона (*до-соль*). Отмеченную выше ладовую центростремительность в кобызовых кюях возможно объяснить только с точки зрения этого глобального значения бурдонизирующего звука, который становится фундаментальным как в собственно ладовом, так и ладотональном отношении. Если же говорить в квинтовых кюях о ладовой переменности, то она проявляется в кратковременном выдвигании (переменности) опорных тонов (IV, V, иногда – VI в домбровых кюях *жоктау*), что становится главным средством развития, «движения» формы.

Еще раз подчеркнем, что подобную ладовую организацию в квинтовых кюях возможно соотнести только с системными отношениями основного тона и обертонов натурального звукоряда, отражающим естественные физико-акустические закономерности строения звука. В самом деле, если нижний звук (*До*) в квинтовых кюях (как и в сыбызгы, горловом пении, варгане) берется в качестве основного тона натурального звукоряда, то в верхнем –

мелодическом – звукоряде последовательно представляется ряд его обертонов (см. схему на с.112).

Так в данном звукоряде нижний тон соответствует 2-му обертону натурального звукоряда, который, дублирует основной тон, *соль* – 3-ему обертону, *до* – 4-му, *ми* – 5-му, *соль* – 6-му, *си ь* – 7-му, *до* – 8-му. Эти ступени, как можно заметить из приведенных музыкальных примеров и есть опорные тоны в мелодии, окруженные близлежащими ступенями звукоряда (*ре, фа, ля*), которые служат в качестве вспомогательных, проходящих звуков. Мелодия строится на постоянном опевании опорных тонов и состоит из мельчайших узкообъемных мелодических отрезков попевочно-вариантного характера, который и отличает, по существу, музыку, основанную на натурально-звукорядном принципе строения.

Выводы по данному параграфу:

1. Анализ музыкальных текстов кюев-легенд как древнего пласта музыкальной культуры казахов, имеющего аналоги и у других кочевых народов Центральной Азии, дает основания для построения единой, типической ладовой структуры, постороенной на **акустической модели натурального звукоряда**. Она (структура) нашла отражение в кюях, исполняемых на продольной казахской флейте *сыбызгы* с голосовым бурдоном и квинтовых домбровых и кобызовых кюях восточных регионов. Это кюи с АОБМ (акустическое обертоновое бурдонное многоголосие) и ОБМ (обертоновое бурдонное многоголосие) по классификации Л.Халтаевой.

2. Бурдонный склад сыбызговых кюев возникает в первую очередь благодаря **предварительному извлечению грудного нижнего тона** как основного, который, расщепляясь, создает как акустические, так и шумовые призвуки («сонорный фон» по В.Сузукей), влияющие на своеобразие тембра инструментов подобного типа. Наряду с этим, **источником звучания обертоновой мелодии является и сам инструмент**. Таким образом, бурдонно-обертоновая структура, образующаяся на духовых инструментах типа сыбызгы, занимает, по нашему мнению, **промежуточное место** между формами АОБМ и ОБМ.

3. В ОБМ (квинтовые домбровые и кобызовые кюи), представляющем собой «качественно новый этап в развитии ити бурдонного многоголосия» две составляющие – бурдон и мелодия, образующиеся на двух функционально различных

струнах инструмента – выступают теперь уже *элементами музыкального языка и структуры* кюев (фактуры, лада). В древних кюях-легендах Восточного Казахстана и Жетису выявляется связь их ладо-мелодической организации как с натурально-звукорядной моделью, так и со строением самого инструмента: *мажорный гексахорд* как древняя ладовая модель образуется на соответствующем типе домбры с 7-8 ладками (восточно-казахстанские кюи), *миксолидийская октава* – на 9-11-ладковых инструментах (жетисуйские).

4. В домбровой и кобызовой инструментальных традициях восточных регионов в квинтовом строе исполняются и *эпические* по содержанию кюи, которые занимают большое место в творчестве профессиональных кюйши XVIII-XIX вв., живших в разных восточных регионах (Байжигит, Кожеке, Татгимбет, Ыхлас, Сугур). По сравнению с кюями-легендами, эпические квинтовые кюи представляют собой гораздо более развитые во всех смыслах образцы, в которых степень развития ОБМ намечает переход в другие типы ладо-фактурной организации музыкального материала.

5. Таким образом, а) Восточный Казахстан и Жетису как очаги древней инструментальной музыки (кюев-легенд и эпических кюев) – это часть восточнотюркского мира, который в лице тюрков Южной Сибири сохранил такие же и еще более древние образцы бурдонно-обертонового музыкального склада и стиля, свидетельствующего об единстве образно-звукового мышления тюркских народов Центральной Азии; б) на материале музыки восточных тюрков блестяще подтверждается идея *о гомогенности как самой системы кочевой цивилизации, так и элементов ее культуры (в т.ч. музыкальной), и сохранении на более поздних этапах истории ее генетической и функциональной структур, сложившихся еще в ранний (тюрко-монгольская общность) и средневековый (тюркский) периоды.*

3.2. Квартовые домбровые кюи смешанных структур (древние кюи+шертпе, шертпе+токпе)

Во вводной части настоящей главы о музыкально-теоретических проблемах изучения региональных традиций и стилей мы говорили о различиях кюев *токпе* и *шертпе*, которые проявляются на разных уровнях: звукоизвлечения (кистевая и пальцевая техники), фактуры,

метро-ритмической организации, интонационно-ладового строения (вследствие разной конструкции инструментов и системы ладков-перевязок), композиционного строения (откристаллизовавшиеся формы-схемы в *токпе* и различные «блочные» конструкции в *шертпе*), и т.д.

Однако почти во всех восточных регионах наряду с «чистыми» по стилю шертпе-кюями, о которых речь пойдет ниже, есть и другие. Мы уже охарактеризовали квинтовые кюи бурдонной структуры, предполагающие одновременную игру на двух струнах (бурдон и мелодия), что, естественно, исключает манеру щипковой (поперечной на двух струнах) игры. Двухголосная ткань квинтовых кюев предполагает, разумеется, кистевую технику игры, которая, правда, несколько отличается от манеры токпе. Поэтому в народной терминологии наряду с термином *шертис*, *шерту* (щипком, *майда шертис* – мелким щипком) есть и термин *қара қағыс* (букв. – простой взмах, штрих, подразумевающий недифференцированное, обычное бряцание четырьмя пальцами). Способ игры *қара қағыс* близок, по существу, к токпе: игра вверх-вниз на двух струнах бряцанием пальцев правой руки (без большого). Этот способ используется и при исполнении кюев с 2-голосной фактурой (об этом ниже), а также – в *домбровом сопровождении песен* восточного региона.

Еще один способ игры, связанный с техникой правой руки – *тырнап тарту* (букв. – царапать, царапающая игра, собственно бряцание). Эта манера игры органично сочетается с *шерту*, то есть в шертпе-кюях наряду с одноголосием с дифференцированной пальцевой техникой эпизодическая игра на двух струнах (*қос дауыс* – двухголосие) подразумевает именно бряцание 4-мя пальцами (*тырнап тарту*).

Выше мы приводили примеры более развитых инструментальных образцов квинтовых кюев (в основном, эпических) из творчества кюйши XIX-нач. XX вв. Интересно то, что среди этих кюев есть такие, в которых встречаются одноголосные эпизоды, исполняющиеся, соответственно, в манере *шертпе*: Примеры 11, 12, 13.

Такие кюи уже сложно назвать кюями бурдонно-обертоновой структуры в чистом виде. Это – кюи смешанных структур, причем, здесь налицо не просто смешение, но и органический синтез, осуществленный на уровне языковых свойств двух видов кюев: 1) по

строю (настройке струн) – *квинтовых* и *квартовых*, 2) по манере игры (звучоизвлечению) – *қара қағыс* и *шерту*, 3) по складу – *многоголосных* (двухголосных) и *одноголосных*, 4) по фактуре – *бурдонных* и *однослойных*. Поскольку общая структура их определяется, все-таки, строем (квинтовый), то здесь нужно говорить о влиянии на доминирующую структуру квинтовых кюев традиции *шертпе*, которая в творчестве этих же и других композиторов восточного региона представляется уже с середины XIX в. весьма и весьма развитой. Взаимопроникновение двух структур очень ярко проявилось в кюе Кайракбая Шалекенулы (XIX в.): Пример 14.

Вероятно, этот кюй может служить примером того, что в восточных регионах (Алтай-Тарбагатай) одно из направлений дальнейшего развития мелодики квинтовых кюев в контексте «автономизации» бурдона и мелодии, привело к тому, что уже целые разделы кюя могли исполняться в стиле *шертпе*, что явилось основой появления собственно *квинтовых шертпе*. Именно редкий образец целого кюя *шертпе в квинтовом строе* (кюй «*Самырықтың зары*») представлен в творчестве выходца из этого же региона Әшіма, творившего уже в первой половине XX в. [4.3, с. 117-119].

С другой стороны, в кюях-легендах Жетису есть образцы обратного взаимодействия: это *квартовые древние кюи*, которые вместе с ладово-позиционными стереотипами *шертпе* воспроизводят в этом строе семантику и структурные закономерности квинтовых кюев (кюев-легенд). Сравним начало кюев «Акку» в квинтовом (до-соль) и квартвом (ре-соль) строях, отмечая идентичность средств выразительности в изображении полета птиц в тех и других: Пример 15, 16.

Здесь нужно отметить следующую важную закономерность: в показанных выше квинтовых эпических кюях XIX в., несмотря на то, что в мелодии эпизодически используется техника *шертпе* и возникает, соответственно, *одноголосная фактура*, эти эпизоды, все же, подчинены в *ладо-тональном отношении главному устою до* (бурдон), что заставляет отнести их однозначно к ОБМ (см. примеры). В жетисуйских же квартвовых «Акку», «Жоктау» несмотря на то, что бурдонирует также нижняя струна (*ре*), которая воспринимается на слух как, вроде бы, «то же самое», бурдон на самом деле становится уже *квинтовым*: здесь в ладовом отношении превалирует устой *соль-ре* или *соль-соль* (*сүйеу перне* – главная опора кюев *шертпе*) [3.23]. Характерно то, что здесь и в бурдонных, и

небурдонных эпизодах фактура остается двухголосной, соответственно, не меняется штриховая техника – *қара қағыс*.

Это позволяет сделать вывод о том, что в квартвовых «бурдонных» кюях Жетису осуществляется уже *синтез другого порядка*, который определяется в первую очередь принадлежностью их к иной региональной традиции. В связи с этим мы обратили внимание на то, что, кроме *шертпе*, в восточно-казахстанской и жетисуйской традиции существует довольно многочисленная группа квартвовых кюев, которые имеют двухголосную структуру и исполняются, как и квинтовые кюи, в манере *қара қағыс*. К ним относятся широко известные и до сих пор очень популярные народные кюи «Кенес» (несколько вариантов), «Келіншек», «Сал күрең» и другие с начальной ладовой опорой *ре соль* или *соль-соль* (иногда и *соль-ре*): Пример 17.

Кюи подобной структуры есть в творчестве и восточно-казахстанских (Бейсембі, Әшім) [Пример 18] и жетисуйских композиторов (Байсерке, Кожеке) XIX века [Пример 19].

То есть в вышеприведенных «бурдонных» квартвовых кюях Жетису («Акку») мы видим соединение бурдонной структуры кюев (ОБМ) не с *шертпе*, а именно с квартвовыми кюями (с начальной ладовой опорой *ре-соль, соль-соль*) с исполнительской техникой *қара қағыс*, близкой токпе³⁵. В этих «синтетических» кюях бурдон нижней струны (*ре*), как бы, соперничает, «борется» за главенство с устоем *соль*. Таких кюев в профессиональной традиции Жетису довольно много (см. №№23, 33, 40-42, жанр «Күй шақырту» в творчестве Кожеке и его сына Рақыша, и др. [4.25]): Пример 20.

Самое интересное то, что эти кюи явились неким «промежуточным» звеном между описанными в начале подраздела кюями, определяемыми нами как «древние кюи+шертпе» (эпические) и кюями, которые можно назвать по большому счету «шертпе+токпе» – они получили претворение у кюйши каратауской традиции. Эти два вида синтетических структур стоят, как бы, на крайних полюсах, между которыми, кроме показанной выше (с начальной ладовой опорой *ре-соль, соль-соль*), расположилась еще одна разновидность: кюи с начальной ладовой опорой *ре-ля мажорного наклонения* (с фа# в ключе). Эта структурная разновидность, имеющая место также

³⁵ Симптоматично, что подобные кюи с дадовой опорой *ре-соль маж. наклонения* как типовые (кюи с *квартвовым транспонированием*) представлены и в токпе (их специальный анализ – в 4-ой главе).

в Жетисуйской домбровой традиции, ярко претворена в очень интересном жанре этой традиции – кюях «Камбархан», описанном в диссертационном исследовании Муптекеева Б. [3.23].

Жанр «Камбархан», в котором помимо древних его мифологических истоков, решающую роль играет мощная эпическая струя, видимо, связан и с *вокальной эпической традицией* Жетису. Причем, в вокально-инструментальных образцах жыршы и акынов конца XIX – нач. XX вв. [4.10] нами замечены образцы и с устоем *соль-ре*, более характерные, видимо, именно для юго-восточного Жетису, где проживали роды племени *албан* и *дулат* (Пример 21) и с устоем *ре-ля* с зачином (*ре-ми-фа#* с длительной остановкой на последнем), широко известным на границе юго-восточного и южного Жетису (Кордай, Джамбульский р-н, родина акынской и эпической традиции, яркими представителями которой являются Суинбай и Джамбул из племени *шапырашты*) (Пример 22).

Этот зачин сравним с серединой зоной кюев «Камбар» (Пример 23).

Характерно то, что в Жетисуйской домбровой традиции, кроме «Камбарханов», начальная ладовая опора *ре-ля* (с *фа#*) присутствует именно в эпических кюях («Кертолгау» Кожеке, «Терме» Мусабая, «Терме» Болтирика), и если в «Камбарханах» еще ощущается «борьба» устоев, то в последних главенство *ре* подчеркивается его обыгрыванием на нижней струне (*үстіңгі ішек*) в начальной зоне кюя – *бас буын*, как в кюях токпе (Пример 24).

В композиции целого в этих кюях, как и в «Камбарханах», также наблюдается *зонный принцип* развития, присущий токпе-кюям, т.е. начальный тематический раздел – обыгрывание зоны-пространства с устоем *ре-ре'*, серединный раздел – продвижение на зону с устоем *ре-фа#'*, а затем после *бас-буын* – скачок на зону «Сага» с устоем *ре-ля'*, что позволяет говорить о смешении в этих кюях структуры, с одной стороны, *древних кюев* (обертоновые ладовые опоры *ре'*, *фа#'*, *ля'* и бурдон открытой струны *ре*), с другой – зонного строения *төкпе*: Пример 25.

Таким образом, в регионе Жетису начальная ладовая опора *ре-ля* (с *фа#* или с *фа#* и *до#* ключе) определяет ладотональное строение, с одной стороны, указанных *смешанных структур в кюях* и, с другой, – *эпических образцов* малых (*толгау, терме*) и больших (*жыр, дастан*) форм, которые в этом регионе, по-видимому, были *тесно связаны*.

Такая связь уже не наблюдается в регионе Каратау (Южный Казахстан), где смешанно проживали роды всех трех жузов (*дулат, коньрат, тама*) и данная структура кюев (*ре-ля с фа#*) приобрела, как бы, самостоятельное значение. Очень большое место она занимает в творчестве Алшекея Бектыбайулы («Толкын», «Шерлі», «Мұңлықтың күйі», «Әлшекейдің желдірмесі» и др. [4.27]) и Сугура («Бес жорға» III, IV, V, «Майда қоңыр», «Назқоңыр» [4.29]) (Пример 26, 27).

И, наконец, в Каратауской домбровой традиции есть кюи смешанной структуры, которые можно определить как «шертпе+токпе»: это кюи, в которых ладотональная и композиционная структура соответствует кюям *төкпе*, но исполняются они бряцанием (*тырнап тарту*) и щипком (*шертіп тарту*). Как известно, ладотональная и композиционная основа токпе-кюев определяется, большей частью, главенством нижнего устоя *ре* (с *си ь*, реже с *фа#* в ключе) и типовой формой-схемой *бас-орта-Сага* (подробно об этой форме и ее разновидностях в 4-ом разделе).

Обычно феномен «шертпе+токпе» связывают с творчеством каратауского кюйши начала XX в. Сугира Алиева, имея в виду вообще все виды смешанных структур, возникновение которых в его кюях обусловлено, как уже говорилось в предыдущих разделах, прежде всего тем, что регион Каратау явился зоной активных межстилевых (на уровне индивидуальных стилей кюйши-композиторов), межрегиональных (на уровне пограничья различных регионов) контактов и взаимодействий. Но, вероятно, историко-культурная «стыковка» и творческие контакты на указанных уровнях, а также и межэтнические контакты в зоне Южного Казахстана вообще, происходили, конечно, и гораздо раньше. Об этом, во всяком случае, свидетельствует разностилевая «палитра» инструментальной традиции сырдарьинского региона [4.11] и творчество ряда кюйши XIX в. – выходцев из региона Каратау (Бапыш, Акбала, Алшекей), среди которых нужно выделить особо выдающегося кюйши Алшекея Бектыбайулы, имя которого в XX веке незаслуженно осталось в тени.

Среди кюев Алшекея мы видим образцы в стиле и *төкпе*, и *шертпе* (в чистом виде), и очень оригинальных по строению и языку *квинтовых кюев*, наконец, большое количество различных *смешанных по структуре* кюев. В качестве не только показательных, классических «каратауских» кюев в отношении смешанности стиля,

но и предвосхитивших, вероятно, аналогичные кюи Сугура, для которого они стали, вероятно, «образцами для подражания», могут служить кюи Алшекея «Терісқақпай» (*teric – вывернутый*, здесь – обратный штрих) и «Жаяу кербез» (Пеший щеголь). Вывод о том, что эти два кюя явились «прямыми предшественниками» таких известных кюев Сугура, как «Ыңғай төк» (в стиле токпе) и «Шалқыма» (Вдохновение), основан на близости не только структуры, но и музыкального тематизма кюев. Более того, мы склоняемся к тому, что кюй «Шалқыма» Сугура является чем-то вроде «парафраза» (что довольно обычно в домбровой традиции) на тему кюя Алшекея «Жаяу кербез», так как в основе этих кюев лежит, по-существу, одно интонационно-тематическое ядро, которое у Алшекея является, конечно, гораздо менее развитым, чем у Сугура. У последнего весьма показателен в творчестве «принцип доводки» (термин С.Калиева [3.14]) кюевого тематизма: не только интонационно-ритмическая яркость и выпуклость музыкальных тем, но и отточенность, совершенство форм характеризуют кюи Сугура.

Итак, в кюе «Ыңғай төк» Сугура (как и в «Терісқақпай» Алшекея) воплощена форма токпе-кюев, в которых последовательно разворачивается *буынная (зонная) форма* (см. Примеры 28, 29). От классических кюев *төкпе* они отличаются, во-первых, манерой игры, во-вторых, отсутствием стереотипов обыгрывания *үстіңгі ішек* (нижней струны) при утверждении временных ладовых опор середины и Сага (это, как известно, развивающие разделы в токпе западно-казахстанских регионов). Поскольку к особенностям *буынной* структуры с ладовой опорой *ре-ля мажорного наклонения* мы еще обратимся в 4-ом разделе, скажем лишь, что в соответствии со своим названием («Ыңғай төк» - в стиле *төкпе*), весь кюй выдержан в едином регулярном, «моторном» ритме на 7/8.

Более последовательно ладо-композиционные закономерности *төкпе* воплощены в кюе Сугура «Шалқыма» (Пример 30). Неслучайно и само название кюя: *шалқыма* – жанр именно токпе-кюев, передающих настроение ликования, вдохновения, приподнятости, которое можно более органично выразить средствами именно «инструментального» по стилю токпе. Хотя в этом кюе тоже (как и в предыдущем) отсутствуют стереотипы обыгрывания *үстіңгі ішек*, его общая структура определяется самой распространенной в токпе-кюях начальной ладовой опорой *ре-ля минорного наклонения* (с *си ь* в ключе).

Сама тематическая заставка кюя необычна для токпе (см. 1-6 тт. в Примере 30). Аналогичную заставку видим и в кюе Алшекея «Жаяу кербез» (Пример 31). Но указанная ладотональность *ре-ля минорного наклонения* актуализирует нормативную для этих кюев серединную (*орта буын*) опору *си ь-фа* (см. раздел, начинающийся с 29-го т. в Примере 30). В кюе Алшекея нет подобной зоны, но его замещает следующая на ладовой опоре *фа-до* зона, также свойственная для токпе кюев: Пример 32.

В кюе «Шалқыма» Сугура *Орта буын* на *си ь-фа* с долгим его утверждением, повторяясь трижды (в начальном разделе, после второго повторения *сага* по возвращении к тематическому разделу, и еще раз перед заключительным «кодовым» разделом), создает очень сильное ощущение *төкпе*, хотя в кюе есть небольшой одноголосный связующий эпизод, который исполняется в стиле чистого *шертпе* (*дара шертпе* – одноголосие). Этот эпизод строится на теме с поступенным восхождением на VI ступень минорного лада, напоминающим тему скорби (*зар*) в «коркутовских» кобызовых кюях. Подобные музыкальные темы, встречающиеся и в других кюях Сугура (например, в кюе «Жолаушының жолды қоңыры») свидетельствуют, как нам кажется, о трагическом мироощущении кюйши: Пример 33.

В *сага* также достаточно долго утверждаемая нормативная ладовая опора (*ре-ля*²) в дальнейшем, однако, тоже мелодизируется, то есть верхняя струна и в этой зоне, как и в других, остается *мелодической* (как в квинтовых кюях и *шертпе*): здесь следует обычное развитие элементов темы в самом высоком регистре: Пример 34. Интересно, что у Алшекея в «Жаяу кербез» *сага* является самой протяженной частью, в которой нижняя (по казахски, верхняя – *үстіңгі*) струна как раз-таки активно обыгрывается, что характерно для классической *буынной* структуры (Пример 35).

В еще одном кюе Сугура – «Жолаушының жолды қоңыры» (Қоңыр путника³⁶) – в синтетической его структуре «токпе+шертпе» превалируют, наоборот, черты *шертпе* (здесь можно сказать –

³⁶ «Қоңыр» – жанровая разновидность инструментальной музыки, очень медитативные кюи, выражающие глубокое созерцательное настроение или состояние. Среди кобызовых коркутовских кюев также есть кюи «Қоңыр» и «Жолаушының қоңыр күйі», в котором Путник – сам Коркут, объехавший на верблюде Желмая весь свет в поисках бессмертия. Так и не найдя на земле «вечную жизнь», Коркут поведал свои размышления о «жизни и смерти» языком музыки, дни и ночи играя на кобызе.

«шертпе+токпе»). Это определяется, опять-таки, лирико-философским жанром кюя (*қоңыр*) и его содержанием, отразившемся в легенде:

Джигит (по одной из версий легенды сам Сугур) отправляется в аул любимой девушки, чтобы ближе к вечеру встретиться с ней. Но, заблудившись и проплутав всю ночь, он только утром добирается до места встречи, когда люди в ауле уже проснулись. Вынужденный притвориться перед ними путником, проезжающим мимо, джигит поведал людям о своей любви, разлуке, поисках любимой, недоступности на земле счастья языком музыки, назвав свой кюй «Жолаушының жолды қоңыры».

Кюй состоит из трех разделов повторной структуры

А ВСВ А ВСВ А ВСВ А,

и имеет замкнутую рондообразную (АВ СВ АВ СВ АВ СВ А) или известную по кюям токпе круговую (спиралевидную) структуру, в которой в начале, в конце и на грани разделов находится А.

Раздел А (в стиле шертпе) соответствует разделу *бас* быинной структуры, раздел В (в стиле токпе) – ее разделу *орта*, раздел С (в стиле шертпе) – *Сага*. В нотном примере показываем разделы А (1-4тт. – вступление; 5-26 тт. – тема с последующим вариантным ее повтором в 27-43тт.), В (44-54 тт.), С (55-70 тт.), В (71-84 тт.), А (85-103 тт.), В (104-114 тт.): Пример 36.

Самое главное, что указывает на быинную структуру – это ладовое строение кюя: *ре-ля минорного наклонения* (с *си ь*), которое не может быть в традиционном шертпе-кюе. Весьма характерна в кюе неустойчивость в ладовом отношении раздела С, который является условно разделом *сага* с обычной для этого раздела отменой *си ь* в верхнем регистре (хотя в нотном примере бемоль стоит, так как, в соответствии с интонационным строением шертпе и системой ладовых первязок на домбре, *си ь* здесь звучит как «нейтральный» тон – между *си* и *си ь*). Конец этого раздела, как это свойственно для концовок *Сага* в токпе, скачком переходит сразу на зону В (см. пример, 70-ый т.), в котором ладовая опора *ре-ля* с устоем *ре* уже ощущается в полной мере.

Выводы по данному параграфу:

1. В кюях смешанных структур *древние кюи + шертпе* (эпические кюи XVIII-XIX вв.) произошел органический синтез, осуществленный на уровне языковых свойств двух видов кюев: 1) по строю (настройке струн) – *квинтовых* и *квартовых*, 2) по манере

игры (звукоизвлечению) – *қара қағыс* и *шерту*, 3) по складу – *многоголосных* (двухголосных) и *одноголосных*, 4) по фактуре – *бурдонных* и *однослойных*. Поскольку общая структура их определяется, все-таки, строем (квинтовый), то здесь нужно говорить о влиянии на доминирующую структуру квинтовых кюев традиции *шертпе*, которая в творчестве композиторов восточного региона представляется уже с середины XIX в. весьма и весьма развитой.

2. В кюях-легендах Жетису есть образцы обратного взаимодействия: это *квартовые древние кюи* (промежуточная форма), которые вместе с ладово-позиционными стереотипами шертпе воспроизводят в квартовом строе семантику и структурные закономерности квинтовых кюев (кюев-легенд). Таковы квартовые кюи «Акку» и «Жоктау» жетисуйского региона. В данных «бурдонных» квартовых кюях Жетису, где бурдонит уже верхняя струна, мы видим соединение бурдонной структуры кюев (ОБМ) не только с *шертпе*, но и с квартовыми кюями (с начальной ладовой опорой *ре-соль*, *соль-соль*), которые исполняются в технике *қара қағыс*, близкой токпе (кюи «Кенес» и др. с транспозицией темы).

3. Еще одна промежуточная форма между основными синтетическими формами *древние кюи + шертпе* (эпические) и *шертпе + токпе* (каратауские) – с начальной ладовой опорой *ре-ля мажорного наклонения* (с фа# в ключе). Данная разновидность формы, имеющая место также в Жетисуйской домбровой традиции, ярко претворена в кюях «Камбархан». «Камбархан», в котором помимо древних его мифологических истоков, решающую роль играет мощная эпическая струя, видимо, связан и с *вокальной эпической традицией* Жетису (образцы с начальной ладовой опорой *ре-ля* с фа#). В «Камбарханах» и других эпических кюях Жетису и Каратау в композиции целого наблюдается, с одной стороны, *зонный принцип* развития, присущий токпе-кюям, с другой – обертоновые ладо-композиционные опоры древних кюев (*ре¹*, *фа#¹*, *ля¹* и бурдон открытой струны *ре*). Таким образом, начальная ладовая опора *ре-ля* (с фа#) определяет ладотональное строение смешанных структур в кюях, которые можно назвать *древние кюи + токпе*.

4. Наконец, в Каратауской домбровой традиции есть кюи смешанной структуры, которые можно определить как *«шертпе+токпе»*: это кюи, в которых ладотональная и композиционная структура соответствует кюям *токпе*, но исполняются они бряцанием (*тырнап тарту*) и щипком (*шертпін*

тарту). Как известно, ладотональная и композиционная основа токпе-кюев определяется, большей частью, главенством нижнего устоя *ре* (с *си* \flat , реже с *фа* \sharp в ключе) и типовой формой-схемой *бас-орта-сага*, которая наблюдается в ряде кюев Сугура Алиева и Алшекея Бектыбайулы. Эти кюйши – представители региона Каратау, который явился зоной активных *межстилевых* (на уровне индивидуальных стилей кюйши-композиторов), *межрегиональных* (на уровне пограничья восточных и западных регионов) контактов и взаимодействий.

3.3. Квартовые кюи шертпе и кобызовые кюи (аркинской традиции)

Кюи шертпе

Квартовые кюи шертпе близки квартовым кобызовым кюям, но, уже по иному чем квинтовые кюи параметру, а именно – по *стилю* звучания, который обусловлен стилем исполнения. Имеется в виду то, что щипковая манера исполнения (*шерту*) в квартовых шертпе, в результате которого в кюях образуется в целом *одноголосная фактура*, закономерно соотносится по звучанию с кантиленой смычкового инструмента.

Не менее важна общность следующего структурного уровня: в кюях шертпе (как и в кобызовых кюях) менее четко, по сравнению с токпе, выражены регистровые зоны, соответственно здесь иной – *незонный* принцип музыкального мышления. Развитие определяется *мелодическим началом*, вариантно-вариационным преобразованием тематического ядра и, опять-таки, – мелодическим типом варьирования. Форма шертпе строится по принципу соединения блоков-разделов, образующих в шертпе 2-х, 3-х, 3-5-частные, «фронтальные» и другие композиционные структуры. *Жанр* же квартовых шертпе-кюев можно определить в целом как «лирический», среди которых, как наиболее ярко маркирующие этот жанр, выделяются «Косбасары».

Ладотональная структура квартовых шертпе определяется главенством устоя *ре-соль* (открытые струны домбры) или *соль-ре*¹, который является более определенным в тональном отношении, что объясняет окончание кюев именно на этом устое. То есть тональная централизация квартовых шертпе так же, как и в токпе, определяется строем домбры и строго зафиксированной ладовой системой. Как и

во всех монодийных восточных культурах, ладовая система инструментальной музыки тесно взаимосвязана с системой ладовых перевязок (*парда*, *перде*, *перне*) на самом инструменте, с их количественной и качественной характеристикой. Так на домбрах восточного образца, в частности, для исполнения квартовых шертпе, используются инструменты с 9 до 13-14 перне, в зависимости от региональной принадлежности и индивидуальных стилей кюйши, а также исполняемого кюя.

Однако в квартовых шертпе мажорного наклона (а их большинство, по крайней мере, в аркинской традиции) – единый ладотональный центр – *соль* ионийского или миксолидийского наклона. И лишь в кюях минорного наклона, а это, как правило, только «Косбасары», – тональный центр *ля* (устой *ля-ми*¹). В этой связи нужно особо остановиться на структурах кюев «Косбасар».

С. Калиев в небольшой тезисной статье «Строй и ладозвукоряд шертпе кюя» [2.30, с.53-56], говоря об ином, чем в токпе, средствах музыкальной выразительности и, в частности, особенностях ладозвукоряда в шертпе-кюях, наглядно показывает строение восточной домбры, в которой система перевязок-перне обусловила ладоинтонационную структуру кюев (и природу ладоинтонационности в шертпе вообще). Для нас очень важен следующий вывод, сделанный С.Калиевым относительно ладотональных опор в шертпе: «В процессе эволюции домбровой музыки, с закреплением данной позиции (имеется в виду *соль-ре*¹ – *Г.О.*), оптимальной или центральной по функциональности, формируется стабильный звукоряд, обусловленный характерным интонационным и тематическим материалом» [2.30, с.55]. И далее, объясняя наличие в шертпе также и кюев с начальной (и конечной) ладовой опорой *ля-ми*¹ минорного наклона, исследователь говорит: «Не изменяя звукоряда, от позиции *соль-ре* невозможно исполнить кюй минорного наклона. Причиной тому служит отсутствие «минорного» полутона между II и III ступенями. В свою очередь наличие этого полутона в позиции *ля-ми* представляет такую возможность. В результате кюи мажорного наклона начинаются в позиции *соль-ре*, кюи минорного наклона – в *ля-ми*, т.е. ладовая переменность происходит на расстоянии большой секунды» [2.30, с.55-56].

Однако, по нашим наблюдениям, кюи с центральной ладовой опорой *ля-ми* минорного наклонения встречаются только в аркинской традиции, **и только в «Косбасарах»!** Это говорит о том, что в кюях «Косбасар» ладовые опоры *соль-ре¹* (в мажорных) и *ля-ми¹* (в минорных) играют не только ладоструктурирующую, ладоцементирующую роль. Весьма регулярное появление этих устоев именно в каденционных участках формы кюя (островки двухголосной фактуры на фоне основной одnogолосной) выводит их, по нашему мнению, за рамки некоего формально-конструктивного значения. Мы полагаем, что в кюях «Косбасар» главные ладотональные опоры *соль-ре¹* и *ля-ми¹* являются некими смыслообразующими константами.

Кюи «Косбасар» представляют, как уже было сказано, сферу *лирики* в шертпе. С учетом контекста всей восточноказахстанской домбровой традиции можно сказать, что это не только лирические, но и *лирико-философские* кюи. Кроме «Косбасаров» Таттимбета, есть «Косбасары» Тока, Мукея, Масыгута, Сугира и других кюйши – представителей разных регионов и школ. Количество «Косбасаров» Таттимбета неизвестно: по легенде их было 62 (так же, как и 62 «Акжеленов» в западной традиции), сейчас в репертуаре исполнителей сохранилось всего около десятка.

Когда заходит речь о жанровой природе кюев «Косбасар», обычно рассказывают широко известную легенду, связанную именно с «Косбасарами» Таттимбета:

«У одного известного по всей округе уважаемого человека по имени Кушикбай умер единственный сын. Восприняв этот удар судьбы как божье наказание, Кушикбай решает добровольно уйти из этого мира. Но этому препятствуют его домочадцы. Тогда он запирается в юрте, перестает есть и пить, обрекая себя на голодную смерть. Друзья и знакомые не знают, как отговорить его, и обращаются за помощью к Таттимбету. Узнав обо всем, Таттимбет приезжает в аул, заходит в юрту, молча садится возле Кушикбая (по другой версии, на порог юрты – О.Г.) и начинает играть один за другим 62 «косбасара». Начинает он с наиболее трагичных кюев, затем переходит к более просветленным. По мере игры Кушикбай начинает вздыхать и переворачиваться с боку на бок. Когда Таттимбет завершает игру, Кушикбай поднимает голову и говорит: «Кто ты, кюйши? Я думал, что мое горе самое тяжелое на свете, оказывается, бывает горе еще тяжелее. Об этом говорит

твоя музыка». Так, благодаря силе воздействия музыки, Кушикбай преодолевает свое горе и решает жить дальше» [2.72].

Эта легенда весьма показательна в отношении того, какой широкий «спектр» чувств и настроений возможно передать посредством жанра «косбасар»: от глубоко трагичных (*жоқтау, көңіл айту*) до самых светлых и радостных. По существу, эти кюи, исполняемые на двух струнах домбры (*алма кезек* – поочередно, *қосбасар* – вместе), способны выразить все богатство внутреннего мира человека, самые тонкие оттенки душевных переживаний. Действительно, среди таттимбетовских «Косбасаров» (с условной нумерацией – I-ый, II-ой, III-ий и т.д.), есть как очень печальные по настроению (Пример 37), так и приподнятые, с оттенком радостного ликования (Пример 38).

Вероятно, кюи «Косбасар», отражая те или иные настроения (состояния) кюйши, создавались им в пору зрелости и до конца жизни оставались жанром сокровенных дум, проникновенной лирики и глубоких философских обобщений в творчестве.

Для структурного анализа кюев «Косбасар» нам важно именно сочетание в них принципов игры *алма кезек* и *қосбасар*. Первое означает последовательное, поочередное или попеременное извлечение звуков на двух струнах, т.е. фактическое одnogолосие, второе – одновременное, совместное звучание двух струн (*қосбасар* буквально обозначает «одновременное нажатие»), то есть двухголосие. Как было уже сказано, в каденционных участках «Косбасаров» (точнее, в узловых моментах формы – конец одного раздела есть начало другого, как в токпе) неизменно звучит двухголосная ладовая опора *қосбасар* – *соль-ре¹* (*ля-ми¹*), тогда как основная мелодическая ткань в кюях – одnogолосная. Нам представляется, что этот важный элемент конструкции «Косбасаров» возможно трактовать именно в свете лирико-философского жанра:

а) *алма кезек* как выражение последовательности звуков, попеременности звучания двух струн, воплощающих в традиции два начала: низ-верх, мужское-женское, небо-земля, светлое-темное и т.п.,

б) *қосбасар* как выражение их (звуков, струн) совмещенности, соединенности, воплощающее идею «гармонизации» двух противоположных начал.

Если это так, то «косбасар», находящийся ближе к центральной части грифа домбры, как раз соответствует зоне, объединяющей

«низ» и «верх» (нижний и верхний регистр инструмента) и проецирующей в себе то «серединное звено» трехчленной модели мира, в котором сливаются (и, одновременно, находятся в вечной борьбе) два противоположных начала... Приведем для сравнения цитату из статьи С.Калиева: «Оптимальной зоной для закрепления опорной точки в звуковысотном диапазоне домбры является позиция соль-ре¹. С точки зрения конструкции инструмента она находится в середине грифа и удобна для развертывания мелодической линии как вверх по грифу, так и вниз. Кроме того, квинтовый остов в позиции соль-ре соответствует обращению квартового строя домбры (ре-соль), которая чаще других служит основной опорой ладозвукоряда в кюях-шертпе» [2.30, с.55].

Из последней фразы видно, что исследователь говорит о позиции соль-ре вообще. Мы же, с учетом вышесказанного, считаем, что в «Косбасарах» соль-ре¹ – не только оптимальная зона в отношении ладоопорности и, следовательно, конструктивно важный элемент структуры, но и некая образно-смысловая константа, имеющая прямое отношение к *семантике* жанра. То, что это так, подтверждается тем фактом, что только в «Косбасарах» присутствует также и ладовая опора ля-ми¹ (идентичная по функции), которая «замещает» в кюях минорного наклонения основную для кюев шертпе ладовую опору соль-ре¹. «Косбасарь» же с соль-ре¹ минорного наклонения мы видим уже в творчестве, во-первых композитора XX столетия – Сугура Алиева, и уже в другой – каратауской традиции.

Таким образом, позицию соль-ре¹ можно условно назвать позицией «косбасар» и констатировать, что в кюях с названием «Косбасар» она играет отнюдь не формальную роль, тогда как в других квартовых кюях (условно обозначаемых нами как «кюи с ладовой опорой ре-соль», т.е. не «косбасар») созвучие соль-ре¹, действительно являясь «обращением» главной ладовой опоры (ре-соль), имеет всего лишь конструктивное значение. Нами также замечено, что в мелодике кюев на ре-соль, в отличие от «Косбасаров», бывает задействована нижняя струна с соответствующей ладовой позицией в диапазоне (ре-ми-фа#-соль), что расширяет их регистровую зону и звуковысотный диапазон этих кюев. То есть, не будучи жестко закрепленными и интонационно зависимыми от серединной зоны как центральной, мелодии этих кюев строятся более свободно и включают в свою интонационно-

тематическую структуру и нижнюю регистровую зону ре-ми-фа#-соль на нижней (по-казахски – верхней) струне ре.

Ярким примером такового (ре-соль) типа кюев служит широко известный кюй Таттимбета «Саржайлау». Настроение светлой печали, которое охватило кюйши при созерцании осеннего жайлау, выразилось в ряде красивых варьируемых напевов (сарын). Они, сочетаясь в определенном порядке, образовали довольно сложную форму, которую можно условно назвать сложной 3-частной с кодой: Пример 39

I часть: A (aa'v aa¹) / C / A (a²a'vaia¹)

II часть: A (aa¹) / C¹ / A (a²vaia¹)

III часть: DA (a¹) / C¹ / A (a²va ia¹)

Coda (a¹ усечен.).

В этой схеме а – тематическое ядро, второе звено которого (a¹) является неким каденционным участком, скрепляющим всю форму кюя (им заканчивается каждое построение); в – стабильный эпизод на нижней струне ре, С – тематическое ядро кульминации С¹, повторенной затем дважды; D – новый эпизод, знаменующий собой самую большую, III часть.

Многие казахстанские исследователи обращали внимание на мелодико-интонационную основу шертпе-кюев, общая ладовая структура которых, безусловно, соотносима с песенной. Однако собственно ладовая организация кюев и песен в XIX веке уже в значительной степени отличались, что обусловлено, вероятно, самостоятельностью и развитостью каждой из областей музыкального искусства к этому времени. Тем не менее, в истории музыкальной культуры не только казахов, но и других тюрков Центральной Азии был, вероятно, некий ключевой момент, когда начали осознаваться структурные и структурообразующие (порождающие) отличия двух строев – квинтового и квартового. И не последнюю, если не решающую, роль в этом осознании сыграла, может быть, песенная традиция, поначалу, разумеется, фольклорная.

То есть, на каком-то историческом этапе развитие фольклорного вокального искусства породило перенесение на инструмент не только мелодической основы песен (инструментальные песенно-мелодические наигрыши, которые возникли и развивались отдельно от, например, бурдонного инструментального стиля или инструментальной звукоизобразительности), но и модальных связей тонов, возникавших в чисто вокальном интонировании. Именно в

этот момент *вокальная одноголосная монодия*, быть может, повлияла на смену *строя* (настройки) инструмента, в котором уже не было жесткой необходимости ориентироваться на нижний устой (бурдон), а аппликатурные возможности при одноголосном мелодическом исполнении (последовательном сокращении струн) ограничивались лишь четырьмя пальцами левой руки, охватывающими *диапазон кварты*.

Со временем уже традиция *совмещенного вокально-инструментального музицирования* привела не только к ладовой, но и ладотональной упорядоченности уже и самой песенной структуры, когда инструмент с его стабилизировавшимся (квартовым) строем повлиял на интонационно-ладовое строение песен. Этот этап, вероятно, приходится на формирование собственно устно-профессиональной казахской песни с ее последующим развитием и расцветом в XIX веке. Именно жестко фиксированный квартовый строй добры, как отмечают исследователи профессиональной аркинской песни, сыграл решающую роль в том, что в казахской устно-профессиональной песенной монодии сам «инструментальный строй предполагает тональную централизацию ладовой системы мелоса» [2.7, с.51], и что в казахской песне на любом ее участке тоника всегда ощутима, «предслышима» (И.Кожобеков). Нами уже отмечались стабильные и мобильные элементы песенной структуры, предопределенные: первые – строем добры, вторые – относительной (в рамках поэтических строк и строф) свободой ладо-мелодического структурирования в песенной кантилене.

Но мы не наблюдаем обратную зависимость: ладовая система, ладофункциональность, существующая в песенном мелосе, не переносится на шертпе-кюи. То есть, например, выведенная исследователями система опорных тонов (ОТ), как и их функциональность, обнаруженные в песнях восточных регионов, вовсе не действует в кюях, несмотря на сходство в целом самого типа песенной и инструментальной монодии в исследуемом регионе. Это говорит о том, что были моменты «схождения» и «расхождения» двух традиций. Последнее произошло, вероятно, на этапе собственно *инструментализации* песенных по своим истокам мелодий – так, возможно, начал формироваться стиль кюев *шертпе*, становление и развитие которого шло по своим имманентным, чисто инструментальным законам.

В самом общем виде разность ладовой организации, например, аркинской песни и шертпе-кюев можно описать следующим образом.

В Казахстане вопросы ладовой системы песенной монодии и ее метрической системы разработаны в трудах И.К. Кожобекова [2.37-42]. На материале песен именно восточных регионов Казахстана (Арка, Восточный Казахстан, Жетису) И. Кожобековым исследуется ладофункциональность звуковысотной системы, что позволило сделать ряд выводов теоретического характера, касающихся как непосредственно ладовой организации казахской песенной монодии в ее региональной разновидности, так и понятия «ладовая функция» вообще. Благодаря этому область теории лада в казахском музыковедении обогатилась следующими положениями:

1) Важнейшую роль в ладовой системе и, в частности, ладофункциональности казахской песни играет **система опорных тонов** (ОТ), в частности, на V и II ступенях диатоники, которые, составляя оппозицию к основному тону лада (I), образуют в самой сфере неустойчивости две противоположные тенденции: центробежную (V) и центростремительную (II).

2) Тип ладовой системы, в которой установлены *функциональная дифференцированность* ладовой неустойчивости и *динамическая специализация* компонентов ладовой системы позволяет говорить о том, что в казахской песенной мелодике имеет место *централизация тонального типа*, для обозначения которой возможно применить новый термин (категорию) – **монодическая тональность**.

3) Прямое воздействие на становление формы песен, кроме поэтических структур, оказывает как ритмо-интонационная, так и ладовая сторона музыкальной ткани: «В этом находит свое конкретное проявление *связь композиционной логики песенной формы с динамикой ладового процесса* (выделено нами – Г.О.); связь, в которой функционально-динамические свойства элементов лада не пассивно следуют ритмическим и синтаксическим условиям мелодического движения, но, напротив, активно включаются в процесс песенного формообразования» [2.39, с. 77]. Это позволило автору выдвинуть идею лада как пространственно-временной категории [Там же, с. 95-100].

Последние два вывода, по нашим наблюдениям, могут быть приложимы и к области инструментальной музыки, причем, если о тональной централизации лада и монодической тональности можно

говорить с большим основанием на материале кюев *шертпе* (в связи со сложившимся в восточном регионе едином типе монодии в песнях и кюях³⁷), то о формообразующей роли лада – на материале *такпе* (подробно об этом ниже).

Что касается системы опорных тонов (ОТ) и их ладовой, а отчасти и формообразующей функциональности в целом, то она (как система), разумеется, проявляется в музыке многих народов, в том числе, и во всей казахской музыке (песенной, инструментальной и эпической), но конкретное ее наполнение в разных культурах, как и разных областях музыкального искусства с их собственными языковыми средствами и ладовой организацией будет отличаться: «тесная взаимосвязь системы ладовых отношений тонов и закономерностей мелодического формообразования есть некий общий принцип, конкретное воплощение которого может быть самым различным» [2.39, с. 87].

Так, в рамках песенного искусства Арки куплетная строфическая форма определяется в целом музыкально-поэтической синтаксической структурой, в которой существует своя логика членения (в анализе, как правило, выделяют поэтические и мелодические сегменты – строфы и мелострофы, строки и мелостроки, предложения, фразы, мотивы, их соотношения с соответствующей системой цезур и каденций)³⁸. На уровне же собственно музыкально-структурной организации напева опорный тон (ОТ) V ступени, «обычно замыкая первую фазу становления напева и создавая одну из самых глубоких ее цезур (в конце песенных строк и полустроф), часто расчленяет его на две примерно равные части. Напротив, ОТ II ступени активно заявляет о себе в кульминационных зонах и других вершинах мелодического контура... Она часто появляется и в предкаденционных оборотах-формулах... И, наконец, в каденционных построениях ее отличает остро выраженный тонально утверждающий характер» [2.39, с. 87-88].

В кюях *шертпе* сложились, естественно, иные ладофункциональные взаимоотношения тонов, что обусловлено уже

³⁷ Это положение нами всего лишь декларируется и требует, разумеется, специальной разработки.

³⁸ Вопросы музыкально-поэтического синтаксиса казахской традиционной песни разрабатывались в казахском музыкознании А.Е.Байгаскиной в рамках проблем ритмической организации песен с ее *буначным* принципом членения [1.17].

сугубо инструментальной природой мелодики кюя и иным типом мелодического мышления (не опосредованного поэтическим текстом и его синтаксической структурой). В развертывании мелодического материала и сложении инструментальной композиции кюя большую роль играет интонационно-тематическое ядро кюя и его развитие, образующее 2, 3 части целого – блоки, скрепляемые едиными каденционными участками формы. Последования блоков, в том числе повторные, могут составлять, как уже говорилось, самые разные композиционные структуры. Сам же принцип развития заключается в мотивно-мелодическом варьировании тематической основы, имеющей, естественно, и свое метроритмическое и, соответственно, штриховое оформление. Как правило, принцип нанизывания друг на друга мотивных ячеек ведет к плавному продвижению общего мелодического контура вверх, с тенденцией постепенного охвата верхнего регистра домбры, хотя встречаются кюи, начинающиеся, наоборот, с утверждения верхней тоники с постепенным спуском в среднюю зону («Кырмызы косбасар» Таттимбета).

С. Калиев, исследовавший общую музыкальную структуру *шертпе-кюев* и, в частности, кюев «Косбасар», определяет следующие конструктивные элементы формы: ячейки, мотивы, состоящие из 3, 4, 5 *звучающих элементов*, которые объединяются в метрические единицы – *фразеологические блоки*, составляющие уже *фазу импровизационного развития* (ФИР) [3.15]. В кюях «Косбасар» с устоем *соль-ре¹*, по мнению исследователя, таких фаз, чаще всего, три – по регистровому признаку (в то же время, регистры выступают зонами основного интонационного развития), например, 1) *g* – нижняя регистровая позиция, 2) *e¹* – средняя регистровая позиция, 3) *g¹* – верхняя регистровая позиция. Соответственно, в кюях с минорной ладовой опорой *ля-ми¹* эти три позиции соответствуют интонационным зонам *a – e¹ – a¹*. На основании этого исследователь выводит «модель-канон» кюев «Косбасар», состоящих, таким образом, из трех фаз импровизационного развития или трех зон варьирования. В указанных регистровых и интонационных зонах в кюях на *соль-ре¹* образуется ионийско-миксолидийский лад, на *ля-ми¹* – эолийско-дорийский.

На гранях разделов (блоков, фаз развития), как пишет далее С.Калиев, звучат каденционные обороты, которые иногда принимают вид «ритмоформул (РФ)». Видимо, речь идет о конечных замыкающих (наподобие «хвоста») тактах, утверждающих в конце

построений двухзвучный ладовый устой *соль-ре¹* (или *ля-ми¹*) и напоминающих по функции *бас-буын* (заставку) в токпе-кюях. Но если в токпе, по мнению С.Калиева, такие ритмоформулы выполняют некую организующую роль в отношении ритмо-штриховой модели кюев, то в шертпе «метроритмическая организация и штриховые особенности жестко взаимосвязаны с *мелодикой* (выделено нами – Г.О.)» [3.15, с. 104]. Поэтому ритмоформулы в шертпе на стыке фразеологических блоков зависят, как правильно замечает исследователь, от меторитмической организации кюя. Но не только: в каденционных построениях они – итог еще и интонационного развития с последующим приходом в стабильное, единое русло: данные ритмоформулы на грани самых разных по масштабам построений, как мы показали выше, и есть зоны «косбасар» (как символ гармонизации, созвучия, единения двух начал).

Не во всем соглашаясь с С.Калиевым³⁹, мы, тем не менее, согласны с его выводами о том, что в шертпе, при всей свободе вариантно-вариационного преобразования интонационно-ритмической основы кюя, в каждой зоне (участке) ее развития сама тенденция расширения звукоряда (вверх) ведет к появлению функционально значимых тонов [3.15, с.100]. Они имеют прямое отношение к становлению и динамике ладовой и композиционной структур, тесно взаимосвязанных между собой в кюе. В числе таких тонов, по нашим наблюдениям, – V (*ре¹*), VI (*ми¹*), I↑ (или VIII – *соль¹*), вышележащая II (или IX – *ля¹*). Если первые две могут выступать в качестве *местных опор* в начальных и срединных зонах, то последние – в кульминационных. Специфическая функция данных временных опор заключается в том, чтобы подчеркнуть, усилить значимость достигнутого предела. Весьма показателен в этом смысле кюй Таттимбете «*Сылкылдақ*».

Кюй этот родился в условиях состязания с девушкой, ее образ запечатлен в светлом характере и красивой, переливчатой мелодии кюя, передающей кокетство, игривость и, в то же время, особую грацию («*Сылкылдақ*» переводят обычно как «Смеющийся»,

³⁹ В частности, нам кажется, что в шертпе сложно выводить некие однозначные или универсальные модели – даже в рамках одного жанра «Косбасар». Не можем мы также согласиться с определением некоторых тонов (например, II и IV ст.) как опорных в каденционных построениях кюев «Косбасар».

вероятно, от слова *сылкылдап кұлу* – звонко смеяться; *сылқым* – кокетка) (Пример 40).

Форму кюя схематично можно представить как bA B C B D B E B F(coda), где bA – зона формирования интонационно-тематического ядра, B (на основе b) – неизменно, остальные разделы варьируются на основе ядра A. Эта форма напоминает запевно-припевную форму, где B – «припев», остальные разделы – «запевы». С учетом того, что A – основное ядро, из которого вытекает все последующее развитие, то форму можно представить и в виде bA B A¹ B A² B A³ B coda. Кюй в целом очень наглядно демонстрирует вариантный, вариантно-вариационный тип развития в кюях шертпе.

В ладовой структуре кюя «Сылкылдақ» ладофункциональная активность именно выведенных выше, типичных для шертпе с начальной ладовой опорой *ре-соль* опорных тонов, демонстрирует завоевание определенной звуковысотной зоны и, таким образом, эти тоны играют ключевую роль в создании восходящего контура мелодической линии, устремленной к кульминации. В 3-х зонах – фазах вариантного развития, отделенных РФ кюя и каденцией, мы видим значимость в зоне формирования интонационно-ритмического ядра (A) V ступени; затем (в A¹ или C) – VI; в следующей зоне (в A² или D) наряду с VI ст. весьма значима и I↑ (*соль¹*), значение которого здесь увеличивается по сравнению с предыдущим разделом; затем (в A³ или E) – II↑ (*ля¹*) как вершины развития.

К сожалению, пока остается неисследованным вопрос о стилистических отличиях *шертпе* разных восточных регионов Казахстана (Арка, Восточный Казахстан, Жетису, Каратау). Их сравнительное изучение возможно только на базе выявления внутрорегиональных черт имеющихся инструментальных жанров и форм. Поскольку решающую роль в своеобразии стилей *шертпе* играет комплекс музыкально-выразительных и технико-исполнительских средств, исследователь сталкивается с проблемой владения навыками игры на инструменте, то есть изучение традиционной музыки на настоящем этапе требует применения не только историко-теоретических знаний, но и исполнительских навыков. Это условие особо значимо, так как в исполнении молодых домбристов нивелируются строй, интонационные, ладовые и метроритмические особенности региональных традиций, которые ярко проявлялись, например, в игре исполнителей старшего

поколения. Так, несмотря на некоторые общие структурные закономерности (например, ладотональное единство, вариантное развитие тематизма, сходные принципы становления формы), ощутима на слух разница *интонационного строя* аркинских, каратауских и других региональных стилей *шертпе*, которые исполнялись в прошлом веке традиционными представителями соответствующих школ.

Кроме того, можно предварительно констатировать, что в целом кюи двух регионов отличаются по ряду признаков:

1) каратауские *шертпе* более динамичны по форме, в них менее выдержан принцип последовательного охвата зон домбры. Например, самый популярный вариант кюя «Қаратау шертпесі» Сугура начинается сразу с восхождения к верхнему устою кюя (*соль*) и его долгого утверждения: Пример 41.

2) в вариантах этого кюя, как и некоторых других («Кертолгау», «Косбасар») преобладает декламационность (синкопированные ритмы) в отличие от песенных интонаций в аркинских кюях (см. Примеры 41, 42);

3) вместе с тем, в некоторых кюях значительны эпизоды с регулярным ритмом: Пример 43;

4) усиление роли метроритмической регулярности породили совершенно необычные *шертпе* с танцевальными ритмами; в таких эпизодах ощущается, кроме того, явное влияние европейского музыкального языка: мелодия строится по звукам трезвучных аккордов (Т-D, Т-S соотношения) – Примеры 44, 45, 46.

Весьма существенной представляется появление в кюе «Косбасар» Сугура необычной для этого жанра ладовой опоры *соль-ре¹ минорного наклонения* (см. Пример 42). Выше мы говорили о том, что «минорные» «Косбасары» в аркинском регионе по традиции создавались на устое *ля-ми¹*, что обусловлено отсутствием на аркинском типе инструментов ладовой перевязки *ми ь (силь-ми¹)*. Проанализированные нами выше кюи смешанных структур (*шертпе+токпе*) показывают, что без этого *перне*, которое на каратауских домбрах, безусловно, присутствовало (к сожалению, у нас нет специальных исследований по данному типу домбр), невозможны были бы те типовые ладозвукорядные модели, которые обусловлены начальной ладовой опорой *ре-ля минорного наклонения* с *силь* в ключе (кюи «Шалкыма», «Жолаушынын жолды коныры» Сугура, «Жаяу кербез» Алшекея).

Кобызовые квартовые кюи Арки

В нашем исследовании, посвященном кобызовой традиции, мы писали о том, что в дошедших до нас кобызовых кюях можно выделить по сюжетно-тематическим (обусловившим некое жанровое начало) и интонационно-ладовым признакам: а) цикл «коркутовских» квартовых кюев, связанных с легендой о Коркуте (в целом мы их относим к кюям «шаманской» ветви), и б) «эпические» кюи, к которым относятся, в основном, квинтовые, а также некоторые квартовые кюи [3.26].

Изучая в настоящее время региональные музыкальные традиции, мы приходим к выводу, что на том этапе изучения кобызовой музыки нами (тогда еще интуитивно – на уровне слухового восприятия) в целом была верно определена *разность музыкальной стилистики* двух групп кюев. Однако ключевую роль в этом играют не сколько сюжетно-тематические истоки и строй (настройка) инструмента (хотя они достаточно существенны и могут служить «маркерами» стилей), сколько принадлежность двух групп кюев к *разным региональным традициям*. Так, Ыхлас Дуkenov – кюйши-кобызшы второй половины XIX-нач.XX вв., которому мы обязаны тем, что имеем представление об *инструментальной* кобызовой традиции – будучи представителем каратауской традиции совместил в своем творчестве западный (сырдарьинский) и восточный (условно «аркинский») музыкальные стили.

Фактор органического их синтеза в Каратау (шире – сырдарьинском и южно-казахстанском регионе) был обусловлен, как уже говорилось, пограничностью этого региона, в котором наряду с творческим взаимообменом в области домбровой традиции происходили интенсивные контакты и между носителями кобызовой традиции *бақсы, жырау* (в том числе, между казахскими, каракалпакскими и киргизскими) и *күйші (қобызшы, қыяқчи)* – представителями разных регионов, родов, разных музыкальных направлений и стилей. Нетрудно представить в свете исторических и этнографических данных (интенсивные смешения вследствие военных событий, перекочевок отдельных родов, пересекающихся маршрутов кочевий, общих зимовок или летовок, и пр.), как шел процесс взаимовлияний между музыкантами, жившими, например, по ту (юго-запад, побережье Сырдарьи) и эту сторону Каратау (юг), в Арке и Тургае (Центральный Казахстан) – областях, где в XIX – нач. XX вв. наблюдался расцвет кобызовой инструментальной музыки. До

нас дошло далеко неполное творчество отдельных представителей этих регионов – Ыхласа из Каратау и Арки, Баубека из Тургая, Нышана из Сырдарьи.

Итак, в Каратау, в частности, в творчестве Ыхласа (а отчасти, и в творчестве Баубека, творившего также в приграничной области между Западом и Востоком Казахстана – в Тургайской области) претворены черты разных музыкальных стилей – западного (юго-западного, сырдарьинского) и восточного (аркинского). Такой вывод нами делается в результате сравнительного музыкального анализа, выявившего «общее» и «особенное» в кюях условно «коркутовской» и «эпической» тематики. В частности, кюи Ыхласа «Коркыт», «Коркыттын коньры», «Абыз толгауы», «Ерден» и некоторые другие соотносятся по интонационно-тематическому материалу с «кюями Коркута» (вернее, кюями о Коркуте), записанными от сырдарьинского баксы и кюйши Нышана Шаменулы. Причем, важно то, что сарыны (мелодии) «коркутовских» кюев сохранились в самом сырдарьинском регионе не только в кобызовой традиции, но и некоторых жанрах эпической традиции этого же региона, в частности, таком, как «*гөй-гөй*» (эпические плачи), что еще раз подтверждает наличие в квартковых кюях данной традиции интонационного комплекса «*жоктау*» (об этих кюях подробнее в 4-ой главе).

Другие кюи – кюи противоположного, мажорного по сравнению с «коркутовскими», ладового наклонения, на самом деле создающего более светлый колорит, представляют совершенно другую музыкальную структуру – бурдонно-обертонную. Это, во-первых, кюи-легенды и эпические кюи, исполняющиеся в квинтовом строе кобыза. Их ладовые и композиционные особенности мы показывали в предыдущем подразделе (3.1) параллельно с квинтовыми домбровыми кюями *восточных регионов*, раскрывая общность, аналогичность их строения, обусловленную именно бурдонной структурой. Эти параллели можно было бы расширить географически, привлекая для сравнения музыкальный материал, например, по тувинскому игилу и кыргызскому кыяку, в которых квинтовая настройка инструментов также создает (это ясно ощущается на слух) идентичную картину музыкального склада, фактурного и ладового строения [1.85, 1.86, 1.84].

Значит, истоки музыкально-структурных особенностей квинтовых кобызовых кюев в творчестве Ыхласа лежат в другой, по

сравнению с «коркутовскими» кюями, региональной традиции – восточной (Арка, Восточный Казахстан). Это подтверждается тем, что в инструментальной музыке именно восточных регионов существует традиция исполнения одних и тех же (т.е. одноименных или близких по структуре кюев, например, квинтовых), на разных инструментах – домбре, кобызе, сыбызгы.

Второй знаменательный фактор – близость структуры квинтовых и некоторых квартковых кобызовых кюев восточного (условно аркинского) региона, которая выражается в том, что, как и в домбровой традиции, здесь существует традиция исполнения древних кюев-легенд или эпических кюев не только в условиях квинтовой, но и квартковой настройки инструмента (вспомним квинтовые и квартковые «Акку» в Жетису). В творчестве Ыхласа это такие кюи, легендарно-эпическое содержание которых всем хорошо известно: «Муңлык-Зарлык» (имена героев легенды), «Казан» (поход на Казань Шора-батыра) и «Айрауыктын ащы күйі» (күй-жоктау по поводу смерти батыра). Эти кюи исполняются в квартковом строе, но в тех же позиционных и технико-исполнительских условиях, что и квинтовые: в верхнем регистре и соответственно, в верхних позициях с основной мелодической функцией верхней струны. Поэтому их музыкальная структура соотносима по ладо-интонационным параметрам с квинтовыми кюями. Так, в кюях «Муңлык-Зарлык» и «Казан» как на грани разделов, так и внутри них, велико значение квинтового бурдона, который является некой «контрольной», тонической по функции вертикалью: Пример 47, 48.

Как и в квинтовых кюях, значение квинтового бурдона здесь как ладотонального центра еще велико, хотя это уже бурдон не обеих открытых струн, а одной открытой (верхней) и мелодической (нижней) струны, которая в данной (4-ой) позиции звучит на квинту выше верхней (что отмечено в нотных штилях – см. примеры).

Примечательно и само строение мелодии, в которой монодическое начало выражено, вроде бы, довольно значительно, что дает право рассматривать данные кюи в разделе шертпе. В этом смысле является примечательным факт исполнения каратауским традиционным домбристом Мади Шаутиевым кобызового кварткового кюя «Казан» и на домбре – в манере шертпе [4.3, с.57-59]. Но в этих кюях, все же, ладовые тяготения тонов к верхней («полутонике») и нижней тонике (к квинтовому тоническому бурдону) весьма ощутимы: кюи построены на варьируемых

коротких мелодических попевках, в которых неопорные тоны являются или проходящими, вспомогательными, или создают небольшие по звучанию островки ладотональной неустойчивости: (см. Пример 48).

Особым по структуре является кюй «Айрауықтың ащы күйі», который по легенде не кобызовый, а сыбызговый кюй (в Восточном Казахстане этот кюй исполняется и на сыбызгы): по одной из версий легенды его автор – батыр Тайлак, который, играя на сыбызгы, возвестил близких о смерти сына и выразил свои горестные чувства (*ащы* дословно – горечь) [4.20, с.23-24]. Поэтому в этом кюе используется флажолетный тембр кобыза, передающий звучание или, вернее, подражающий звукам сыбызгы (начало): Пример 49.

В этом кюе, как и в кобызовом кюе-легенде «Акку» существует версия словесно-инструментальной формы исполнения (форма «кюй-легенда» по классификации А.Мухамбетовой): музыкальные эпизоды кюя напрямую связаны с содержанием легенды и иллюстрируют те или иные ее фрагменты. В исполняющейся обычно целостной композиции кюя «Айрауык» выделяется звукоизобразительное начало (звучание сыбызгы), после которого следует долгое утверждение IV ст. (с) основной тональности G – плач старого батыра (см. следующий эпизод с 7-го т. в Примере 49).

Далее следует интонационный комплекс, в основе которого лежит тема, которую мы ранее трактовали как «тему равновесия» (D), т.к. эта тема, являясь одной из «кочующих» тем в кобызовых кюях, нейтрализовывала, как казалось, плачевые интонации в «коркутовских кюях», находясь перед заключительным построением – монокадансом во всех кюях (МК как знак кружения или «бесконечного круговращения бытия», имеющего назидательный смысл [3.26]) (см. в примере).

В настоящее время мы склоняемся к мысли о том, что, поскольку в творчестве Ыхласа синтезированы особенности интонационно-ладовых систем и западного, и восточного регионов и путем сравнения можно определить, какие из интонаций – «сырдарьинского», а какие – «аркинского» происхождения, данный комплекс можно трактовать и более полно. В частности, в анализируемом кюе, как и других восточных (аркинских) по языку кюях имелись, вероятно, и собственные плачевые интонации и интонационные комплексы. Так, например, после плачевых интонаций Тайлака (см. пример), согласно легенде следует плач его

снохи, которая, таким образом, узнает о смерти своего мужа. Соответственно, в приведенном выше эпизоде («предкадансовое» построение D) действительно содержатся восходящие интонации к сексте (сi), напоминающие хорошо известную «инвариантную» попевку-формулу с ангиметонной основой (например, ре-ми-фа#-ля-си), которая здесь, как и в женских песнях-плачах *сыңсу*, в песнях *қара өлең* и кюях Жетису сохранила свою древнюю семантику⁴⁰.

В кюе «Айрауықтың ащы күйі» есть и другие интонационные переключки с кюем-легендой «Акку», в котором также сильны эпические мотивы: оклик или боевой клич (обращение к лебедю или к врагу с 22-го т.), имитация стрельбы из лука (pizz. нижней струны в 26-ом т.) и другие.

Итак, анализ квартовых, большей частью, как и квинтовых, легендарно-эпических по содержанию кобызовых кюев, показал не только сюжетно-образное их единство, но и функционально-тематическую, ладо-интонационную близость музыкальных структур квинтовых и квартовых кюях аркинской традиции. Можно привести в качестве примеров и другие кюи – «Жалгыз аяк» Абикия, «Коныржай», «Сарын» Баубека, хотя два последних (тургайские) кюя более близки по ладо-интонационному облику к кюям смешанной структуры в творчестве Ыхласа («Коркыт», «Коркыттын коныры», «Абыз толгауы», «Ерден»). В кюях Баубека обращает на себя внимание весьма интенсивное использование флажолетного тембра инструмента: недаром у него также есть кюи «Сыбызгы» и «Акку», исполняющиеся в квартовом строе.

С другой стороны, анализ *восточно-казахстанских квартовых кюев шертпе* и *квартовых аркинских кобызовых кюев*, близких им по структуре, подтвердил наше предварительное заключение о том, что в отличие от квинтовых кюев бурдонно-обертоновой структуры и кюев различных смешанных структур, эти кюи *более модальны* по своей сути, и их структуру можно определить как *монодическую*.

Мы не можем сказать, как шла эволюция инструментальной традиции, какими путями развивалась инструментальная музыка, возникла ли монодийная структура от усложнения обертоновой мелодии бурдонного многоголосия (двухголосия), как полагает Л.Халтаева (хотя она ясно говорит в своей работе о том, что это мог

⁴⁰ В песнях устно-профессиональной традиции (восточных регионов), как пишет С.Елеманова, эта формула уже становится основой лирических песен («выражение чувства любви к женщине, к Родине») [1.32, с.85].

быть лишь один из путей эволюционирования бурдонного многоголосия). Очевидным нам кажется лишь то, что квинтовая настройка инструмента и, соответственно, квинтовые кюи – более древние, чем квартовые: об этом свидетельствует не только их содержание (легенды), историко-культурный контекст (генетические истоки), но и музыкальная структура, на которую нами было еще раз (вслед за Л. Халтаевой и С.Раимбергеновой) обращено специальное внимание.

Нам хотелось бы в этой связи констатировать и такой факт, что у народов Южной Сибири, в частности, у тувинцев, которые в своей музыкальной культуре, безусловно, в большей мере сохранили древнетюркскую основу, инструмент наподобие кобыза (игил) при сопровождении горлового пения и программных инструментальных произведений настраивался в квинту, а при исполнении песенных мелодий наигрышей – в кварту [1.85, сс.24-25]. С учетом этого, а также с учетом историко-культурного контекста казахской традиционной музыки и на основании показанного выше музыкального строения кюев возможно говорить, вероятно, о разных истоках «эпических» (квинтовых) и «лирических» (квартовых *шертпе*) кюев. Если первые демонстрируют и в вербальной, и в музыкальной частях ощутимую генетическую связь с кюями-легендами и *эпической вокально-инструментальной* традицией, то вторые – с *фольклорной и устно-профессиональной (также вокально-инструментальной) песенной* традицией.

Перечисленные выше ладотональные структуры являются основными и для вокально-инструментальных (песенных и эпических) восточных регионов. Если стабилизирующим фактором в отношении временной организации в них служат поэтические тексты (7-8 сложные и 11-сложные), то в отношении ладовой (и шире, – звуковысотной) организации стабильным является строй инструмента и его зафиксированная (через перне) ладовая система. Так, аркинские профессиональные (авторские) песни XIX века исполняются на главной ладовой опоре *ре-соль (соль-ре')*; в песнях минорного наклонения традиционной ладовой опорой считается *ля-ми'*. (Сейчас певцы используют и *соль-ре'* минорного наклонения с *силь* в ключе, и нижнюю ладовую опору *ре-ля* минорного наклонения, так как строй современной домбры стал, фактически, хроматизированным).

В песенной традиции Жетісу использовались начальные ладовые опоры *ре-соль (соль-ре')*, а также – *ре-ля маж. с фа#*, которая является основой для кюев синтетической структуры. Эта же ладовая опора является главной и для эпической традиции данного региона, причем, создается впечатление, что в кюях она заимствована именно из эпической традиции, что дает основание считать, что в жетысуйской традиции кюи на *ре-ля маж.* – это, все же, *жыр-кюи*, то есть кюи, построенные на эпических сарынах (*жыр сарын*).

Выводы по данному параграфу:

1. В ладотональной и композиционной структуре одного из главных жанров шертпе – “Косбасарах” – сочетание принципов *алма кезек* (одноголосная ткань в кюях) и *қосбасар* (двухголосие – *соль-ре' маж.* или *ля-ми' мин.*) в каденционных и узловых моментах формы возможно трактовать, по мнению автора, именно в свете лирико-философского жанра: а) *алма кезек* как выражение последовательности звуков, попеременности звучания двух струн, воплощающих в традиции два начала: низ-верх, мужское-женское, небо-земля, светлое-темное и т.п., б) *қосбасар* как выражение их (звуков, струн) совмещенности, соединенности, воплощающее идею «гармонизации» двух противоположных начал. В шертпе при всей свободе вариантно-вариационного преобразования интонационно-ритмической основы кюя в каждой зоне ее развития сама тенденция расширения звукоряда (вверх) ведет к появлению функционально значимых тонов I(g), V(d') и VI(e') I↑(g') и II↑(a'). Они имеют прямое отношение к становлению и динамике ладовой и композиционной структур, тесно взаимосвязанных между собой.

2. Ощущаемое на слух интонационное единство песенной традиции и стиля шертпе восточных регионов (как фактор влияния первого на второе) еще не подтверждено теоретически. В связи с этим высказывается предположение, что на каком-то историческом этапе развития фольклорного вокального искусства на инструмент была перенесена не только мелодическая основа песен (песенно-мелодические наигрыши): *вокальная одноголосная монодия*, быть может, повлияла на смену строя (настройки) инструмента – с квинтовой (бурдонной) на квартовую (условно песенно-интонационную). Через *инструментализацию* же песенных в своей основе мелодий, возможно, начал формироваться стиль кюев *шертпе*, становление и развитие которого шло по своим имманентным (инструментальным) законам.

3. В Каратау, в частности, в квартových кобызовых кюях Ыхласа претворены черты *разных музыкальных стилей – западного (юго-западного, сырдарьинского) и восточного (аркинского)*. Первые (минорного ладового наклонения) по интонационно-тематическому материалу соотносятся с кюями о Коркуте, вторые (противоположного, «мажорного» ладового наклонения) – с эпическими квинтовыми кюями (бурдонной структуры). Близость структуры квинтовых и некоторых квартových кобызовых кюев восточного региона обуславливается тем, что, как и в домбровой традиции, здесь существует традиция исполнения древних кюев-легенд или эпических кюев не только в условиях квинтовой, но и квартовой настройки инструмента. В творчестве Ыхласа это кюи легендарно-эпического содержания «*Муңлык-Зарлық*», «*Қазан*», «*Айрауықтың ащы күйі*»: они исполняются в квартovém строе, но в тех же позиционных и технико-исполнительских условиях, что и квинтовые.

4. В целом анализ *восточно-казахстанских квартových кюев шертпе и квартových аркинских кобызовых кюев*, близких им по структуре, подтвердил предварительный тезис о том, что по сравнению с квинтовыми кюями бурдонно-обертоновой структуры и кюями смешанных структур, данные кюи, *более модальны* по своей сути. Их структуру, таким образом, можно определить как *монодическую* (ср.: у народов Южной Сибири инструмент наподобие кобыза при сопровождении горлового пения и программных инструментальных произведений настраивался в квинту, а при исполнении песенных мелодий наигрышей – в кварту). С учетом этого, а также с учетом историко-культурного контекста казахской традиционной музыки возможно говорить, вероятно, о разных истоках «эпических» (квинтовых) и «лирических» (квартových *шертпе*) кюев. Если *первые* демонстрируют и в вербальной, и в музыкальной частях ошутимую генетическую связь с *кюями-легендами* и *эпической вокально-инструментальной* традицией, то *вторые* – с *фольклорной и устно-профессиональной (также вокально-инструментальной) песенной традицией*.

ГЛАВА 4. КЮИ ЗАПАДНЫХ РЕГИОНОВ КАЗАХСТАНА

4.1 Квинтовые кюи западных регионов

Как известно, в XIX веке все устнопрофессиональные музыкальные и музыкально-поэтические традиции казахов (*ән, күй, жыр*) западных и восточных регионов Казахстана пережили эпоху своего наивысшего расцвета. К сожалению, это наследие, представляющее собой богатейшую духовную сокровищницу народа, дошло до нас далеко не в полном виде. Так, например, в силу различных обстоятельств, уже к середине XX века была, фактически, потеряна на Западе сыбызговая традиция. Ее последний представитель Исхак Валиев, погибший на войне в 1944 году, донес до нас западно-казахстанские сыбызговые кюи и информацию о полноценно бытовавшей еще в XIX веке традиции, одним из замечательных представителей которой был Сармалай (1835-1885). Краткая биография этого замечательного сыбызгышы, а также сведения о преемственной линии Сармалай – Вали – Ысхак Валиев содержатся в книге А.Жубанова «Струны столетий» [1.36, с.298-316]. Самое печальное то, что не сохранились аудио-записи самих кюев (Сармалай, Вали) в исполнении Исхака Валиева. На основании же материалов СУИ (степной устной историографии) возможно сделать только вывод о нескольких очагах сыбызговой традиции на западе и юго-западе – уральском (Сармалай), мангыстауском и сырдарьинском (кызылординской).

К сожалению, по нотировкам, которые были в свое время сделаны А.Жубановым (кюи Сармалай «Сансызбай», «Аксақ құла») и позже А.Раимбергеновым (мангыстауские кюи «Қызылқан», «Жүндібайдың сазы», записанные от М.Онгарова), трудно судить об интонационно-ладовой и композиционной структуре западно-казахстанских сыбызговых кюев. Можно лишь догадываться о близости уральского стиля башкирскому (курай), а мангыстауского – туркменскому (гаргы-туйдук). То есть в кюях Сармалай, по свидетельству А.Жубанова, был явно слышен, как и в башкирских кюях, голосовой бурдон; в мангыстауских же сыбызгы, наряду с бурдонно-обертоновой техникой игры, вероятно, активно использовался и был стилистически значим и обычный «чистый» флейтовый тембр (без гудящего нижнего тона).

В западно-казахстанской *домбровой традиции* исполняется небольшое количество квинтовых кюев, названия которых («Аксак кулан», «Нар идирген», «Акку», «Бозайгыр») перекликаются с восточно-казахстанскими. Сюжеты, а также общая структура кюев (хотя и более развитая), также свидетельствует об их принадлежности, как будто, к более ранним, по сравнению с кюями токпе, пластам (стадиям) музыкальной культуры: безусловно, это *кюи-легенды*, в которых так же, как и в восточных, сохранились отголоски древних верований и мифо-ритуальных традиций. В связи с этим можно высказать следующие соображения: 1) наличие одноименных древних кюев (кюев-легенд) и на Западе, и на Востоке Казахстана свидетельствует о том, что некий «нижний» базовый слой музыкальной культуры был одним, общим, фундаментальным, а затем на его базе развивались разные регионально-стилевые направления инструментальной музыки; 2) региональные, локальные разновидности кюев-легенд, как бы, зафиксировали различные стадии, ступени их развития: восточные – более ранние, западные – более поздние. То есть эволюционный путь пролегал от Алтая до Мангыстау – такой, примерно, точки зрения придерживалась С.Раимбергенова в своем диссертационном исследовании [3.28].

Предположение о том, что на общем фундаменте развивались позже обе традиции, может быть принято, если иметь в виду, например, общую древнетюркскую основу казахской (и других современных тюркских народов) музыки. Но если этот путь *возможно доказать* (и мы попытались это сделать) на музыкальном материале восточно-казахстанских традиций, то в отношении западной у нас нет материалов, свидетельствующих о том, что основная часть этой традиции – квартовые кюи *токпе* – зародились на основе квинтовых кюев: по нашему мнению, это две слишком разные музыкальные системы. С этим предположением перекликается и второе: если разные региональные варианты кюев-легенд – это разные стадии (состояния) развития одной традиции, то отсюда вытекает, что и вся восточная инструментальная традиция, соответственно, – это *еще одна ступень* на пути к западной. Получается так, что восточная традиция (*шертпе*) – это хоть и более «высокая» ступень по сравнению с кюями-легендами, но еще «низкая» по сравнению с западной инструментальной традицией (кюями *токпе*). Между тем, это просто *разные* музыкальные стили.

Остается еще одно предположение: на западе Казахстана древние кюи-легенды, количество которых незначительно по сравнению с кюями токпе, являются заимствованными, привнесенными (с Востока); попав на другую почву (которая, конечно, не была совсем чужой), под влиянием местной традиции, они уже становятся «более развитыми». Эта версия кажется нам относительно правдоподобной в свете истории, во всяком случае, из нее не вытекает весьма сомнительный путь развития квартовых кюев токпе на основе квинтовых древних кюев. То есть, произошло, наоборот, «преобразование», обработка можно сказать, по другим канонам, материала древних кюев, которые явились, как бы, «фольклорным сырьем» для профессионалов устной традиции западного региона.

Каковы же истоки формирования собственно западноказахстанских кюев токпе, насчитывающих сотни образцов? Какими путями шло развитие кюя, как произошла кристаллизация формы кюя токпе, как образовался (образовалась) канон-модель *бас – орта – сага*? На эти многочисленные вопросы у нас сегодня нет ответов. Мы можем лишь говорить о длительной эволюции инструментальной музыки, и не только казахов, но и других народов Центральной Азии, чьи инструменты и инструментальной жанры музыки достигли в своем развитии высочайшего уровня. Думается, что именно историко-культурологические и сравнительно-типологические исследования в этой области смогут пролить свет, хотя бы, на некоторые вопросы исторического пути инструментария, форм и жанров традиционной инструментальной музыки центральноазиатского региона.

Обратимся к музыкальному материалу западно-казахстанских квинтовых кюев – кюев-легенд. Прежде всего, это варианты кюев «Аксак кулан» – мангыстауский и западно-казахстанский [4.15, 4.7], а также «Нар идирген» – юго-западный (кызылординский) и мангыстауский [4.15, 4.22]. Все эти кюи ныне широко известны и популярны.

Начнем с кюев «*Ақсақ құлан*», который, как справедливо замечает С.Раимбергенова, «относится к числу редких явлений в казахском музыкальном фольклоре: кюй был распространен по всему Казахстану, его исполнительские варианты были записаны в Мангыстауской, Атрауской, Уральской, Актюбинской, Кызылординской, Жезказганской, Жамбылской, Алматинской

областях, а также собраны у казахов, проживающих в Баян-Олгийском аймаке Монголии, Синь-Дзянском районе КНР, на Алтае; кюй хорошо знали в Киргизии и Туркмении» [2.66, с.96].

Однако «варианты» квинтовых кюев «Аксак кулан» иногда разительно отличаются между собой. Строго говоря, если в рамках одной локальной (или региональной) традиции могут действительно встречаться *варианты* кюя, то в разных регионах звучат, скорее, полноценные образцы кюев, которые приобрели качество разновидностей некоего условного жанра, который можно связать с одним сюжетом – «несчастной охоты» (С.Раимбергенова), в которой погибает ханский сын (охотник, сказочный персонаж и т.д.). В этом смысле важно и то, что, например, в западно-казахстанских кюях, как отмечает исследователь, сохранились «реликты древней музыкальной организации: квинтовый строй, канонизированное построение музыкальной формы с обертоновыми ладовыми устоями, тембровый колорит темы, генетически восходящий к речевой формуле, и аппликатурно-стереотипная основа мелодии» [3.28, с.113]. Действительно, это так: Примеры 50, 51 (исполнительские варианты кюя «Аксак кулан»).

Но не менее значительны и отличия. Так, в восточно-казахстанских кюях «Аксак кулан» в глаза бросается простота, однотипность, явная формульность (ср. с песенными образцами фольклора) музыкальных фраз, связанных, действительно, с речевым началом (см. ритмоформулы в кюях в Примерах 4, 5, 6: Ба-лаң өл-ді, Жо-шы-хан»). На другом крайнем полюсе – западно-казахстанский «Аксак кулан»: все 3 варианта (это действительно исполнительские варианты одного кюя, который донес до нас в 30-40 гг. прошлого столетия известный домбрист Камбар Медетов) отличаются совсем иной, глубоко отличной от восточно-казахстанских кюев, ладо-интонационной и композиционной структурой: это видно и по нотному тексту, и явно ощущается на слух (см. Примеры 50, 51).

Во-первых, скажем, что западно-казахстанские кюи «Аксак кулан» – это классические варианты «кюя в легенде», где в развернутой легенде повествуется о том, что хану (Чингис-хану, баю и пр.) через музыку сообщается о гибели его сына на охоте (в легенде о Чингис-хане музыкантом выступает реальное историческое лицо – мудрый жырау Кетбука из рода *найман!*). Кюй образно, через ритм, передает скачку куланов, но самое главное в нем – это звучащий скорбно и, в то же время, очень сурово мотив «жоктау»,

который неоднократно звучит на нижней (по-казахски, *үстіңгі*) струне домбры (Пример 50, 51 с 10-го т.).

То есть в кюе два плана: ритмический – это скачка, интонационный – *жоктау*, который и выполнил в легенде функцию *естірту* (оповещение о смерти). Поразительно то, что мотив этот напрямую переключается и с мотивом *жоктау* из цикла «коркутовских» кобызовых кюев. Значит, в регионе Запада (и юго-запада) это – некий музыкальный символ, который не встречается в восточных регионах. Получается так, что, если функцию *естірту* в восточных кюях «Аксак кулан» выполнила *речевая ритмоформула* (см. выше ритмоформулу «Балаң өлді, Жошы хан»...), на основе которой построен весь кюй, то в западном – чисто *музыкально-интонационная формула* плача. Именно ее мы слышим и в кюях Ыхласа о Коркуте, а также и в автобиографическом его кюе «Ерден», где эти же интонации *жоктау* кюйши были использованы при выражении соболезнования (*көңіл айту* – Ердену по случаю смерти его сына). То есть этот общеизвестный мотив (сарын) положен в основу одной из повторяющихся, «кочующих» тем в кобызовых кюях, структурная модель которой так же, как и жоктау в кюях «Аксак кулан», зиждется на эолийском тетра хорде: Примеры 52, 53.

Интересно, что одна из распространенных в восточных регионах мелоформул плача, также с общим восходящим интонационным контуром, имеет, однако совсем иную ладовую структуру: это упоминавшийся в 3-ем разделе мотив пентатонной структуры (*до-ре-ми- соль-ля*), который до сих пор составляет основу плачей-причетов *жоктау* в регионе Жетису. В основе же ладовой организации не только восточных «Аксак куланов», но и вообще всех квинтовых кюев, как мы показывали в 3-ем разделе, лежит акустическая модель натурального звукоряда, порождением которой, по нашему мнению, и стали пентатонные ладовые структуры в музыке Восточного Казахстана.

В отношении склада и фактурного строения кюев «Аксак кулан» скажем, что, если восточные кюи по классификации Л.Халтаевой относятся к ОБМ (обертоновое бурдонное многоголосие), то западные уже к следующей разновидности – БМ (бурдонное, но не обертоновое многоголосие): здесь в качестве бурдонирующей выступает, во-первых, большей частью, *верхняя* струна, во-вторых, несмотря на главный тональный устой (*до-соль, до-до¹*) в разных разделах кюя бурдонируют: 4-ый (*до¹*), 6 –ой (*соль¹*), 8-ой (*до²*)

обертонны натурального звукоряда, соответственно, мелодической становится нижняя струна. Именно на этой струне проходит в разных позициях, регистрах и на разных уровнях звуковысотности главная тема (*жоктау*), звучащая от *до* (в начале), *соль* (в середине), *до¹* (в кульминации).

В связи с этим, и композиция западно-казахстанских квинтовых кюев также не имеет ничего общего с восточно-казахстанскими кюевыми композициями. Во всех трех, очень близких между собой западных вариантах «Аксак кулан» мы видим воплощение *буынной структуры* (*бас – орта – сага*), но в условиях квинтового строя. Так, если при квартовой настройке (*ре-соль*), в токпе-кюях с тональной основой *ре-ля*, опорными тонами в тематическом разделе на верхней струне выступают *ре¹*, в Сага I – *ля¹*, в Сага II – *ре²*, то при квинтовой настройке (*до-соль*) с этой же тональной основой, опорными тонами становятся, соответственно, *до¹*, *соль¹*, *до²*. Характерно то, что здесь после утверждения опорного тона *соль¹* (*бурдон*) и проведения темы от *соль*, появляется также и ладовая опора *силь-фа*, которая является серединой опорой в токпе-кюях (раздел *орта-буын*): на этой ладовой опоре в кюе «Аксак кулан» происходит, как бы, дальнейшая мотивная разработка темы *жоктау* (см. Пример 50 с 48-го т.). Как и в токпе, эта ладовая опора создает тональный контраст (об этом ниже) и является началом сложной разработочной зоны, после которой следует возвращение к 1-ой тематической зоне (*до-соль*, *до-до¹*), и затем – обычный для токпе-кюев скачок на Сага II – *до²* (Пример 50, 104-ый т.). В этой кульминационной зоне после соответствующего проведения темы в самом высоком регистре осуществляется еще раз та же мотивная разработка (квартой выше), которая смыкается далее со средней зоной проведения темы (*соль-соль¹*). Последующий повтор условного *орта-буын* на ладовой опоре *силь-фа* кончается как и в первый раз *глиссандо* вверх (197-ой т.), затем скачком вниз идет возврат к первоначальной опоре и следует замыкающий раздел с вариантным повтором основной темы.

Между двумя разновидностями «Аксак кулан», стоящими по стилю на крайних полюсах – восточно-казахстанские (Алтай) и западно-казахстанские (Урал-Атырау) – стоит мангыстауская разновидность (4.15, сс. 82-93). Этот «Аксак кулан» был записан от знаменитого традиционного кюйши Мурата Ускенбаева (1904-1982). Промежуточное положение кюя определяется тем, что в целом, по

складу и ладовой структуре, они близки к кюям ОБМ (*бурдон* нижней струны *до*). Но нужно отметить, что на мангыстауский вариант «Аксак кулана» повлиял распространенный в регионе обычай объединения кюев в циклы: в рамках формы «кюй в легенде» отдельные кюи связаны между собой единым сюжетом легенды (таковы, например знаменитые мангыстауские тартыс-кюй).

Итак, мангыстауский «Аксак кулан» состоит из трех отдельных композиций, иллюстрирующих: 1) изображение стада куланов (бег, голоса), 2) само оповещение о смерти (Балаң өлді, Жошы хан), 3) ворожба, заклинание дракона (брошенный на съедение Айдахару, кюйши своей игрой на домбре исполняет магическое заклинание – *арбау*). Фантастические элементы сюжета перекликаются с древними представлениями о магическом воздействии музыки на природные и потусторонние объекты и силы (3-ий кюй цикла); присутствуют звукоизобразительные моменты (в 1-ом кюе); речевые музыкальные интонации совпадают по ритмической структуре с восточно-казахстанскими (во 2-ом кюе при словах «Балаң өлді ...»): Пример 54.

При основном бурдонно-обертонном строении кюев с постоянным нижним бурдоном здесь наблюдаются уже и небольшие эпизоды с верхним бурдоном (*соль¹*) и соответствующей мелодической функцией нижнего голоса. Кроме того, встречаются и построения с совершенно необычными для квинтовых кюев созвучиями, предполагающими ладозвукоряд именно западно-казахстанский домбры: Пример 55, тт. 11-18; Пример 56, тт. 15-20.

Следующие одноименные древние кюи – «*Нар идірген*», основанные на широко распространенном сюжете о магической роли музыки, способной раздуть верблюдицу⁴¹. Они встречаются также во многих областях Казахстана, причем, и в сыбызговой, и в домбровой традиции. Между относительно несложными образцами восточно-казахстанских и мангыстауским циклическим кюем, исполняемым уже в *квартовом строе* (!), находится тоже, как бы, промежуточный по стилю – кызылординский. Он, как и

⁴¹ В этих кюях верблюд (нар, мая) воплощает Космос, в котором нарушено равновесие, гармония (в данном случае временный «хаос» наступает из-за смерти верблюжонка, вследствие которой у верблюдицы онемели жилы и окаменело вымя). В кюях часто имеется сакральный подтекст о «восстановлении» равновесия в Космосе через музыку, магические свойства которой заключаются как раз в гармонизирующем (лечебном) воздействии на природу (человека).

мангыстауские варианты «Аксак кулан» и «Нар идирген», состоит из трех композиционно самостоятельных музыкальных разделов-кюев. Они отражают ключевые моменты сюжета, в котором фактическое раздоение верблюдицы через игру старика («Шалдың тартқаны»), «перекрывается» игрой джигита («Жігіттің тартқаны»), а переживания старца по поводу желания девушки выйти замуж не за него, а за молодого парня, передаются через кюй «Өттің қайран күнім» (Прошли мои годы) [4.15, сс.94-101]⁴².

Самым примечательным в кызылординском цикле «Нар идирген» является, по нашему мнению, некая стиливая и, соответственно, музыкально-языковая разноплановость трех кюев. Первый кюй, форма которого А+А (репризная повторность), состоит из двух подразделов (а+в): Пример 57.

$$\begin{array}{ccc} \text{А} & + & \text{А} \\ a + в & & a + в \end{array}$$

где *a* – зов верблюдицы (кос, кос), а *в* – плач, построенный так же, как и в кобызовых и западных квинтовых кюях, в пределах эолийского тетраорда.

По существу, *a* и *в* – контрастные эпизоды: первый выдержан в стиле восточно-казахстанских квинтовых кюев простой обертоновой структуры (длительное утверждение устоя); второй – как бы, реминисценция плачевых интонаций из кюя «Аксак кулан». Таким образом, кюй старика характеризуется традиционными средствами выразительности, простотой и лаконичностью структуры.

В кюе джигита – более сложная композиционная структура: здесь образуется вместе с репризным повтором (А||:ВА) 3-5-частная композиционная структура А В А В А. 1-ый раздел А в интонационно-ритмическом плане представляет собой подражание кюю старика в его первой части (кос, кос), с небольшим расширением диапазона и более смелыми, активными интонационными ходами: Пример 58.

Середина В (с 10-го т. до репризы) ознаменована появлением знака *си ь* (общее движение и динамика при этом не меняются, в отличие от 2-го эпизода старика). Здесь на фоне выдержанного

⁴² В мангыстауском кюе третьим идет «Баланың тартқаны» - «Кюй мальчика», до которого так и не дошла очередь [4.22, с.81-90, 4.9, с.6-12].

верхнего бурдона (*соль*¹) слышится, как будто, «тема плача» из кюя старца (преобразованная метро-ритмически). Но, по существу, это вариантное преобразование темы первой части, которая затем и появляется в верхнем регистре, транспонированная на 5↑ (см. пример, тт.24-25).

В целом по музыкальному складу и форме (3-5-частность), а также по общему характеру и стилю кюй напоминает нам квинтовые кюи синтетического строения (эпические) восточно-казахстанской традиции.

Наконец, третий кюй – кюй лирико-философского характера («Прошли мои годы») – имеет очень большое сходство с западно-казахстанскими вариантами кюя «Аксак кулан». Тема *жоқтау* здесь звучит поочередно на нижней (*үстіңгі*) и верхней (*астыңғы*) струнах в разных регистрах – нижнем (А тема) на фоне верхнего бурдона *до*¹; среднем (В как вариант темы с маж. ладовым контрастом) на фоне нижнего бурдона *до*; вновь в среднем (А на 8↑) на фоне верхнего бурдона *до*²; в верхнем (В' мин. на 4↑) на фоне нижнего бурдона *до*; среднем (А' как вариант основной темы на 5↑) на фоне верхнего бурдона *соль*¹; вновь в среднем (повтор В) на фоне нижнего бурдона *до*; нижнем (повтор А) на фоне верхнего бурдона *до*¹: Пример 59.

Развернутая композиция кюя основывается на соответствующих ладо- и композиционно-функциональных опорных тонах, раскрывающих ее обертоновую сущность (*до-до*¹; *до-соль*¹; *до-до*²; *до-соль*¹; *до-до*¹). То есть, как мы показали выше, после тематической «заставки» (А) на начальной ладовой опоре *до-до*¹ в среднем регистре (*до-соль*¹) звучит так же, как и в «Аксак кулане», несколько преобразованный, с более широким (мажорный гексахорд) мелодическим диапазоном *тематический вариант* (В) на верхней струне. И аналогично же, после проведения основной темы на нижней струне теперь в среднем регистре на октаву выше (ладовая опора *до-до*²), тематический вариант (В' мин.) на верхней струне звучит в этой зоне, соответственно, на кварту выше. А после проведения основной темы А' в среднем регистре на квинту выше (вновь ладовая опора *до-соль*¹) тематический вариант В в этой же зоне, смыкаясь с ней, вновь повторяется и приводит к повтору «тематической заставки» (ладовая опора *до-до*¹). Круг замкнулся.

Итак, западно-казахстанские квинтовые кюи-легенды по сути представляют также синтез различных музыкальных структур – в данном случае, опять-таки, *древних кюев и токпе*, но по иным структурным параметрам, чем в каратауской традиции. При *квинтовом строе* в них сохраняется бурдонный склад (бурдонное многоголосие), но этот склад уже может *не иметь обертоновую основу* (ОБМ). То есть здесь наряду с нижним устоем (*до*), бурдоннируют и верхнеоктавные устои (*до¹*, *до²*), а также и квинтовый (*соль¹*). Эти устои в качестве и нижних, и верхних бурдоннирующих звуков (4-ый, 6-ой, 8-ой обертоны натурального звукоряда), которые в ОБМ при неизменном господстве нижнего бурдона имели значение опорных тонов *мелодического звукоряда* (на верхней струне), *становятся основой ладовых опор разделов* кюев и приобретают уже *ладо-композиционное значение*.

Выводы по данному параграфу:

1. На Западе Казахстана древние кюи-легенды, количество которых незначительно по сравнению с кюями *токпе*, являются «привнесенными» с восточного региона (неавтохтонными). Эта версия представляется правдоподобной, во-первых, в свете истории (несколько волн миграции восточных племен на запад, особенно в средневековый период истории); во-вторых, – в контексте эволюции музыкального языка, согласно которому сомнителен путь развития квартовых кюев *токпе* на основе квинтовых древних кюев (это две разные музыкальные системы). Поэтому попав на другую почву, квинтовые кюи испытывают, наоборот, влияние местной традиции, и «преобразуются», развиваются уже по западным канонам инструментальной музыки. Это показал сравнительный анализ вариантов кюя «*Аксак кулан*» и «*Нар идирген*».

2. При сохранении «реликтов древней музыкальной организации» (С.Раимбергенова) восточно-казахстанские и западно-казахстанские (уральские) кюи «Аксак кулан» глубоко отличны по стилю: а) если в восточных вариантах *естирту* (оповещение о смерти) выражено через *речевую ритмоформулу* («*Ба-лаң өл-дi, Жошы хан*»), то в западных – через *музыкально-интонационную формулу* плача (*жoқтaу*); б) если восточные выдержаны в более древней обертоново-бурдонной структуре (ОБМ), то западные – уже в необертоновой (БМ): наряду с нижней бурдоннирует и *верхняя* струна при мелодической *нижней* струне (тема *жoқтaу*),

отсюда вместо строфической композиции (в восточных) – *буынная*, но в условиях квинтовой настройки (в западных).

3. Между восточными же (простыми по структуре) и мангыстауским (квартовым) образцами «Нар идирген» лежит кызылординский, который имея также циклическую структуру (1-ый кюй старца, кюй джигита, 2-ой кюй старца), отличается музыкально-языковой разноплановостью кюев: усложнение формы в кюях (простая 2-частная, 3-5-частная, развернутая композиция с чертами *буынной*) сопровождается здесь усложнением как самого бурдонного склада, так и звукорядно-ладовой структуры тематизма. В целом в западных квинтовых наблюдается *синтез древних кюев и токпе*: при *квинтовом строе* в них сохраняется бурдонный склад, но этот склад уже может *не иметь обертоновую основу* (ОБМ). То есть здесь наряду с нижним устоем (*до*), бурдоннируют и верхнеоктавные устои (*до¹*, *до²*), а также и квинтовый (*соль¹*). Эти устои в качестве и нижних, и верхних бурдоннирующих звуков, которые в ОБМ при неизменном господстве нижнего бурдона имели значение *опорных тонов мелодического звукоряда* на верхней струне, *становятся основой ладовых опор разделов* кюев и приобретают уже *ладо-композиционное значение*.

4.2. Квартовые кюи *токпе*

В западноказахстанской домбровой музыке формообразующие и ладовые структуры характеризуются тесной взаимосвязанностью. Это обусловлено, в первую очередь, пространственной ориентацией композиции, отражающей особенности традиционного восточного мышления [2.5, 2.51, 2.65]. Как известно, пространство грифа домбры подразделяется на строго регламентированные отрезки, соответствующие разделам формы: *бас буын – орта буын – I Сага – II Сага*. Каждый раздел – это определенный этап в развертывании музыкального процесса, имеющий свою регистрово-позиционную закрепленность, звуковысотное наполнение и фактурное оформление. Следовательно, каноны ладообразования охватывают не только организацию и функциональную соподчиненность мелодических тонов внутри раздела, но и более высокий уровень, который мы с полным основанием можем охарактеризовать как *ладопространственный*, неотделимый от движения формы. В связи с этим в данном подразделе нами рассматривается процесс

развертывания кюя в избранном нами ракурсе взаимодействия ладовых и формообразующих принципов.

Литература по проблемам формообразования в кюях токпе представлена наиболее многочисленно [2.1, 2.25, 3.12, 3.31, 2.5, 3.3, 3.37, 3.24 и др.]. Исследования последнего десятилетия в данной области достаточно подробно освещают вопросы формообразования казахского кюя и создают целостное представление об ее основополагающих принципах. Иначе обстоят дела в сфере ладообразования, которая по сей день остается одной из самых актуальных и содержит немало спорных моментов.

Существуют концепции образования гиполадов (С. Зарухова), комплексных ладов, базирующаяся на идее эволюционирования ладовой системы домбровой музыки в результате усложнения интервального состава звукорядов (П. Аравин, С. Зарухова). Домбровое двухголосие рассматривалось как битональный комплекс, состоящий из двух самостоятельных линий (С. Зарухова) и т. д. Принципиально иной подход к методике анализа ладовой структуры кюев предлагает П. Шегебаев [2.80]. Концептуальной основой для его научно-исследовательской позиции послужила фундаментальная работа С. Галицкой "Теоретические вопросы монодии". С природой устной монодической культуры, основывающейся на принципе "однолинейности" и "функциональной однослойности" П. Шегебаев связывает специфику ладообразования в домбровых кюях токпе. Горизонтальная направленность функциональных связей, восприятие двухголосной вертикали как внутренне неделимой, единой мелодической линии признается характерной чертой музыкального склада токпе-кюев. Особо отметим перспективы симметричного анализа звукорядов казахской домбры, наметившиеся в работах Б.И. Каракулова [2.33].

Сущность понятия лада как неотъемлемого свойства логически построенного музыкального целого проявляется через функциональное соотношение взаимодействующих элементов звуковысотной системы, которое приводит к ее дифференциации на сферу устойчивости и неустойчивости. В подавляющем большинстве ладовых систем "материальной" основой, между элементами которой складываются функциональные связи, является звукоряд. Вопросы же, обращенные к звукорядному параметру домбровых кюев, являются достаточно сложными и дискуссионными. На наш взгляд, отождествление его со звукорядами мелодических ладов

народной музыки (дорийским, ионийским, миксолидийским и т. д.) есть механическое перенесение опыта слышания иной музыкальной культуры. Подобный подход если и допустим, то с определенными оговорками. В той же степени, в которой мы указываем на мажор или минор как *наклонение лада*, натурально-ладовые обозначения указывают на его оттенок или окраску.

Исследование общего звукорядного состава всего музыкального произведения не дает ожидаемого результата. Определенная структурная автономность разделов не позволяет рассматривать звукоряд токпе-кюев как единый, охватывающий все пространство грифа. Особенности ладообразования в казахской домбровой музыке (этапность, ступенчатость) актуализируют дифференцированное рассмотрение всего объема звукорядного состава путем деления его на отрезки, соответствующие разделам композиции. **Образующаяся многозвенность подтверждает относительную самостоятельность звеньев формы, каждое из которых подчинено своей внутренней логике ладовой организации.**

Систематизировать звукоряды тематического раздела формы весьма затруднительно, поскольку состав их с точки зрения количества тонов нестабилен и всецело зависит от мелодико-интонационного контекста. Только в стереотипных зонах композиции образуются устойчивые интонационные блоки, являющиеся универсальными. Например, в заставке *бас буын* – это либо поступенное движение в нижнем голосе в объеме кварты, либо кварто-квинтовые репетиции; в *орта буын* и *Сага* – стереотипы с одним подвижным голосом (нижним или верхним) на фоне другого бурдонизирующего. В целом же в стереотипных зонах в зависимости от составляющих их структурных элементов (многократное повторение ладовой опоры, ее обыгрывание, каданс), от продолжительности звучания и охватываемого ими диапазона меняется соответственно и конкретное наполнение общего звукового объема, который является по большей части стабильным. Изучение звукорядов осложняется еще и тем фактором, что кюи токпе, несмотря на преобладание свойств, характеризующих природу монодического мышления, функционируют все же в условиях двухголосной вертикали, где один из голосов наделен значением ведущего мелодического, а другой выполняет роль сопровождения, придавая общему звучанию своеобразный темброво обогащенный колорит.

Опыт исследования звукового состава двух голосов отдельно и в итоге оказался ошибочным. Ориентация же только на интонационно значимый голос также не привел к желаемому результату, поскольку музыкальной ткани произведения свойственна подвижность и изменчивость. А это означает, что в определенные моменты развития происходит смена функций голосов: на более или менее длительный промежуток времени сопровождающий голос становится мелодическим, и наоборот. При этом наблюдается своего рода “расслоение” и “раздвижение” звукорядных линий с образованием незаполненного промежутка между ними (например, в стереотипных зонах *орта буын* и *сага* при соотношении и соединении звукорядов нижнего и верхнего обыгрываемых голосов). Как следствие, становится актуальным еще более мелкое членение всей звукорядной структуры кюя не только на отдельные композиционные разделы, но и на структурные элементы внутри них в соответствии с фактурными различиями. Однако оперирование множеством микроструктур не дает в конечном счете четкого и определенного представления об истинной картине ладообразования всего кюя.

В домбровых кюях токпе, в силу специфических свойств, связанных с пространственной ориентацией композиции и вытекающей из этого конструктивной самостоятельности разделов формы, каждый из которых имеет свою собственную ладозвукорядную структуру, звукоряд перестает играть роль условной проекции ладовой организации целостного кюя. Поэтому нам необходимо выйти на такое понимание лада, которое объединяло бы в единое логическое целое закономерности всех структурно обособленных звеньев музыкальной композиции. А это возможно лишь при максимальном *абстрагировании от конкретного звукорядного параметра*. Тогда элементами ладовой системы, между которыми устанавливаются смысловые связи, выступают не тоны звукоряда, а утвердившиеся в традиционном сознании кюйши регламентированные ладовые опоры разделов формы. Они стабильны и существуют как объективная данность, образуя ладо-композиционный остов каждого кюя. При восприятии музыкального произведения сознание исполнителя и слушателя ориентируется именно на ладовые опоры стереотипных разделов формы, выделяя их из общего звукового потока и тем самым наделяя их значением функциональных центров ладовой системы.

Было бы уместно провести параллель с положением И. Кожабекова над механизмом действия ладодинамических сил в казахской песенной культуре. Исследователь пишет: “... основу структурного типа интонирования монодической по своей форме казахской лирической песни составляет координированное взаимодействие двух планов мелодического потока. Один из них представляет линейный ряд (взаимосвязанных) тонов, выстраивающийся в непосредственно воспринимаемый мелодический контур. Второй заключает в себе глубинный уровень, задающий функционально-динамические отношения; он выполняет тонально-конструктивную роль” [2.38, с. 106].

Домбровой музыке свойственны те же самые закономерности, только в песенной монодии оба отмеченных плана действуют в рамках *единой звукорядной структуры* (составляющей одну горизонтальную линию взаимосвязанных мелодических тонов) и поэтому находятся в смысловом равновесии. В ладообразовании же кюя на первый план выступает именно вертикальный аспект, так как каждой ладовой опоре, появление которой связано с освоением новой регистровой зоны и началом нового композиционного раздела, соответствует своя мелодико-интонационная сфера неустойчивых тонов, образующих *различные звукорядные структуры*. Функциональные связи на уровне целостного музыкального произведения, таким образом, устанавливаются как бы на расстоянии, между “рассредоточенными” в пространстве опорными тонами (созвучиями). Сказанное позволяет нам *объединить понятие лада в казахской домбровой музыке с категорией пространства и дать ему принципиальную характеристику как ладопространственной структуры, сущность которой заключается в функциональном соотношении регламентированных звуковысотных устоев, соответствующих разделам формы*.

Нами была замечена устойчивая закономерность – соответствие конкретной начальной ладовой опоры определенной типизированной форме-схеме кюев-токпе: *ре-ля* для кюев с *буынным* (зонным) принципом развертывания и *ре-соль* (*соль-соль*) для трехчастных композиций с квартовым переносом тематического блока [2.60]. На этом основании мы можем утверждать, что начальный ладовой устой обладает *репрезентирующими* свойствами, обуславливая весь дальнейший ход развития музыкального процесса. В связи с этим нами выдвигается *в качестве базового теоретического положение о*

взаимосвязи между композиционным строением кюя и начальной ладовой опорой. В соответствии с чем предлагаем следующую классификацию формообразующих структур в кюях-токпе:

I. Кюи с *буынным* (зонным) принципом организации музыкального материала с начальной ладовой опорой *ре-ля*.

II. Кюи 3х-частной структуры с *квартовой транспозицией* с начальной ладовой опорой *ре-соль*.

III. Кюи синтезирующих структур.

IV. Кюи мобильной ладо-композиционной структуры.

I. Кюи с буынным (зонным) принципом организации музыкального материала (с начальной ладовой опорой *ре-ля*).

Кюи с *буынным* (зонным) принципом организации музыкального материала составляют значительный по объему пласт западноказахстанской традиции. Работы музыковедов (Б. Аманов, А. Мухамбетова, Т. Сарыбаев, П. Шегебаев, С. Утегалиева, А. и С. Раимбергеновы) подробно освещают широкий круг вопросов, касающихся образного строя и структуры кюев, семантики элементов формы и принципа ее организации. Закономерность появления регламентированных разделов композиции находится в тесной зависимости от исходного ладового устоя *ре-ля*, обуславливающего всю последующую логику построения музыкальной формы. Каждый этап ее становления есть освоение нового регистрового пространства с неизменным возвращением к ранее звучавшему материалу.

Специфика ладообразования в кюях рассматриваемой группы заключается в том, что в условиях ладовой переменности, выражающейся в смене ладовых опор, на первый план выступают центростремительные силы. На протяжении всего кюя отчетливо ощущается присутствие тонического центра (*ре*). Если даже нижняя тоника не обнаруживает себя явно, то и этом случае велика ее координирующая функция: мелодическое движение направлено именно к ней, и слух активно ожидает ее возвращения. О роли тоники в ладовых структурах народной музыки пишет А. Юсфин: «Тоника, как бы ее ни определять, в большинстве ладо-интонационных систем сводится к ладоцентрализованному значению. Она является мерой и регулятором ладовой динамики, начинателем, движителем и завершителем процесса ладо-интонационного развития. Поэтому ее «действие» прямо или опосредованно распространяется на все

музыкальное произведение, существуя в нем как подтекст и «режиссер ладостановления»» [2.81, с.134].

В казахском кюеведении сложилось именно такое понимание ладовой переменности, которое указывает не на ладовую «безрепризность с невозвратностью пробегающих тоник», а на «сильно развитую переменность репризного типа с возвращением к исходной тонике – замкнутую переменность» [Там же]. Причина возникновения переменности в рамках централизованного лада кроется, как уже отмечалось, в многозвенной структуре ладовой организации, обусловленной принципом зонности музыкальной формы. Ладовое богатство обеспечивается развитой системой соотношений и взаимодействий функциональных элементов, что приводит к появлению *иерархичности*, как *непосредственному отражению составности ладовой структуры*:

1) функциональное взаимодействие тоники и побочных опор на уровне всей формы,

2) подчиненность неопорных тонов побочным опорам в пределах определенного раздела.

Суть ладовой структуры и, в частности, механизм ладовой переменности в зоне формирования темы (*негізгі буын*) достаточно убедительно раскрыт П. Шегебаевым [3.37, 2.80] через основополагающее понятие ПАИК (первичный аппликатурно-интонационный комплекс). В связи с поставленной нами проблемой было бы весьма интересно проследить определяющую роль начальной опоры *ре-ля* на ладовую структуру как целого (кюя), так и его частей (разделов).

Появление стереотипной регистровой зоны *орта буын* знаменует новый этап в развертывании музыкальной композиции. Обособлению данной зоны в самостоятельный раздел способствуют как композиционные факторы (расчленяющая роль заставки бас буын, перенос в иную пространственную зону), так и сугубо музыкальные (показ и утверждение нового ладового устоя).

Однако анализ домбровых кюев показывает, что срединный раздел может охватывать не только 8-10 ладки. Значительное количество кюев имеют *орта буын* с опорой на 7-9 ладках (*ля-ми*). Реже квинтовый остов *орта буын* основан на 5-7 (*соль-ре*) ладках.

Сущностными критериями, характеризующими этот раздел, являются:

- 1) внесение ладово-регистрового обновления через утверждение нового ладового устоя;
- 2) стереотипность интонационного материала;
- 3) стереотипность структуры.

Остальные же параметры (конкретное звуковысотное положение, временная протяженность, месторасположение в форме) могут варьироваться в зависимости от замысла композитора. Так, встречаются случаи звуковысотного перемещения данного раздела в рамках одного кюя, т.е. обыгрывание *орта буын* на разных ладовых опорах. *Орта буын* может появляться ближе к концу формы, возможны (хотя и довольно редко) случаи его пропуска. И наконец, как сознательное отступление от нормы, связанное с проникновением в форму различных методов динамизации, или как одна из главных черт стиля (Казангап), представляется тип «рассредоточенного» раздела *орта буын*, в котором нет четко зафиксированной начальной ладовой опоры, а идет дальнейшая «раскрутка» тематического ядра в зоне *орта*.

Многовековая исполнительская традиция закрепила за зоной *орта буын* ладовые опоры *силь-фа* и *ля-ми* как наиболее распространенные. В домбровой музыкальной практике существуют два типа кюев минорного наклонения, различающихся по ладозвукорядному параметру. Условно обозначим их как кюи дорийского (без ключевых знаков) и эолийского (с *си ь* при ключе) наклонения. Наблюдения над названными структурами показали, что ладовая опора *ля-ми* соответствует, как правило, первому типу ладозвукорядной организации, а *силь-фа* – второму. Чем же обусловлена подобная зависимость? Исследование объективных причин ее возникновения стало предметом нашего внимания.

Ввиду того, что специфика развертывания кюя основана на плавности смены разделов, представляющих собой равнозначные звенья целостной системы, мы попытались выявить ладофункциональную связь *орта буын* с предшествующим ему тематическим разделом. Анализ ладовой структуры *негизги буын* выявил наличие в нем тонического центра⁴³. Мелодия всякий раз

⁴³ В этом отношении мнение П. Шегебаева о децентрализованности ладо-мелодического становления в тематической зоне представляется нам спорным. Действительно, в данном разделе велика роль ладовой переменности. Однако, несмотря на возникновение в ходе мелодического развертывания множества различных микроструктур, мы все же подчеркиваем их неустойчивый характер и подчиненность централизующей роли тоники.

возвращается к начальной ладовой опоре *ре-ля*. Однако, функциональное значение тонов, составляющих данное созвучие в двух типах ладозвукорядной структуры, распределено не однозначно. Слуховое восприятие отмечает в качестве центра притяжения в кюях дорийского наклонения верхний звук квинтовой опоры *ля*: Пример 60.

В кюях эолийского наклонения функциональное значение основного устоя сохраняется за нижним тоном *ре*. (Пример 61).

В связи с этим весьма важной и ценной представляется идея о ладоорганизующей роли чистоквартового тетра хорда, высказанная С. Заруховой [2.25, с.12.]. Подход к изучению ладовой структуры с точки зрения звукоряда, не раскрывающий логики ладостановления на уровне всего кюя, вполне оправдан при сравнительном анализе близлежащих зон (*негизги* и *орта буын*), так как их регистровые границы в принципе совпадают. Стереотипный раздел, внося новое ладовое звучание, не изменяет общего звукового состава. Выстроив звукоряд всей регистровой зоны до появления *сага*, отметим два тетра хорда, соответственно от *ре* и *ля* (то есть звуков, образующих тоническое созвучие): Пример 62 (схема).

Согласно закономерностям психологического восприятия, сходное разъединяет, а различное объединяет. Первая схема показывает, что интервальное строение двух соседних тетра хордов (тон – полутон – тон) дублируется. Значит, верхний квартовый отрезок звукоряда (*ля-ре*) можно считать (условно) транспонированным переизложением нижнего (*ре-соль*). Следовательно, если в нижнем тетра хорде тоникой является звук *ре*, то в верхнем аналогичной опорой может стать тон *ля*. Наблюдения над ладо-интонационным процессом в зоне *негизги буын* подтверждают это положение. Во второй схеме тетра хорды по своему интервальному строению не тождественны. Поэтому верхнее звено конструктивно не выделяется и, являясь органичным продолжением предыдущего, составляет с ним неразделимое целое.

Таким образом, кюям эолийского наклонения присуща единая ладотональность с центром *ре*, и ладо-мелодическое движение в тематическом разделе устремляется именно к нему. Соотношение же ладовых устоев тематического и стереотипного (*бас-буын*) разделов определяет степень динамичности ладового процесса при появлении *орта буын*. В кюях с ладозвукорядной структурой дорийского наклонения вступление стереотипного раздела не вносит ярко

ощутимого контраста, потому что его ладовая опора (*ля-ми*¹) совпадает с тональностью (*ля*) негизги буын. В кюях с *си ь* при ключе побочная опора *силь-фа*¹ звучит как осязаемое противопоставление тонике (*ре*) и способствует значительному обновлению ладового колорита.

Отсюда следует, что перемена «тональности» в первом типе ладозвукорядной системы (дорийское наклонение) обнаруживается при соотношении тонических центров зоны заставки (*ре*) и зон *негизги* + *орта буын* (*ля*):

заставка (I ст.) ↔ тема (V ст.) + орта буын (V ст.)

Во втором же типе (эолийское наклонение) ладотональный контраст происходит при появлении срединного стереотипного раздела (*орта буын*), утверждающего созвучие VI ступени (*силь-фа*¹):

заставка (I ст.) + тема (I ст.) ↔ орта буын (VI ст.)

В исполнительской практике функционируют не столь многочисленные образцы кюев мажорного наклонения с *фа#* при ключе (подобные кюи нами уже рассматривались в 3-ей главе). Характерный для них ладодинамический процесс сохраняет те же самые закономерности, что и в кюях дорийского наклонения с той лишь разницей, что мажорное наклонение заставки бас буын (*фа#*) определяет и соответствующую окраску звучания в *негизги* и *орта буынах*.

Практика анализа подтверждает нормативность исследуемого явления. Случаи отступления от описанных закономерностей, характерных для *буынной* формы-схемы, единичны и предопределены главным образом индивидуальными особенностями ладовой организации в тематическом звене, отличающейся большей усложненностью (взаимодействие разных ладовых опор).

Ладовые опоры, соответствующие зоне *орта буын*, имеют двойственную природу. С одной стороны, они становятся центром притяжения для неопорных тонов внутри раздела, тем самым расчлняя процесс интонационного развертывания, а с другой стороны, являясь неустоем по отношению к начальной ладовой опоре, они функционально зависимы от нее и поэтому устремлены к ней, подчиняясь действию объединяющего фактора. Временные ладовые опоры выполняют роль связующего звена между опевающими их неопорными звуками и тоникой, включаясь в систему ладовой иерархии: неопорный тон → опорный тон → тоника. Таким образом, *ладовая опора орта буын*, становясь *временным*

очагом притяжения, сохраняет значение неустоя в масштабе всего процесса ладостановления.

При появлении *сага* слух сразу улавливает просветление колорита. По всей вероятности, это связано с психологической природой восприятия: "... движение от низких к высоким звукам соответствует зрительному эффекту повышения освещенности" [3.36, с.96]. Закономерности психологического порядка подкрепляются сугубо музыкальными средствами выразительности. Замена ключевых знаков (если они имеются) ведет к изменению прежнего звукового состава, а следовательно, и к ладовому обновлению, его более светлому звучанию. Зона *сага* вносит максимально допустимый контраст в условиях главенствующего принципа единства образного содержания.

Отличительные особенности *сага* (не всей зоны, а раздела со статичным нижним и подвижным верхним голосами), проявляются и в утверждении иного типа фактуры, который мы склонны считать типологически отличным от предшествующего материала. Бурдонирующий нижний звук – опора двухголосного вертикального комплекса – создает не только фонический эффект (как известно, низкие тоны имеют богатый обертоновый спектр), но и выполняют важную функциональную роль ладотональной основы для мелодического голоса. Таким образом, ладовой структуре *сага* присуща двойственность: с одной стороны, относительная свобода интонационного развертывания, а с другой – координирующая роль ладовой вертикали. Причем зависимость от устоя усиливается как раз в условиях пространственной разряженности двухголосия, когда нижний голос (бурдонирующий основной тон *ре*) приобретает функциональное значение ладовой опоры, своеобразного центра притяжения для мелодии, звучащей в высоком регистре домбры. Ее интонационное развитие подчинено централизующей роли ладовых опор зоны *сага*, которая в ладофункциональном отношении, в отличие от *орта буын*, образует сферу устойчивости в силу физическо-акустической природы своего возникновения.

Однако ладовая устойчивость сопряжена с функционально-смысловой неустойчивостью раздела *сага* в контексте целостного произведения. Особенности внутренней логики развития домбрового кюя заключаются в доминировании пространственных категорий над временными, когда появление новых регистровых зон, все более удаляющихся от основной тоники, усиливает напряженность

звучания: чем выше от нижней тоники, тем неустойчивей [3.5]. Следовательно, *сага*, репрезентирующая самый верхний участок музыкального пространства, получает ярко выраженное неустойчивое значение и устремлена к нижней тонике.

Идея о влиянии объективных акустических закономерностей на специфику интонационного содержания, связанного с бурдонирующим звуком мелодии, содержится в концепциях Х. Ихтисамова и Л. Халтаевой. Феномен бурдонного многоголосия Л. Халтаева рассматривает, как уже говорилось, в качестве определенного этапа процесса эволюционирования акустического обертонового бурдонного многоголосия: “генетическая связь с “обертоновым бурдонным многоголосием” сохраняется на “реликтовом уровне” – в опорно-конструктивном значении обертоновых интервалов: ч.15, ч.12, ч.5, а также в сохранении обертоновой основы мелодии, но завуалированной общим мелодическим развитием настолько, что на первый план выступают другие ладовые образования” [3.36, с. 96]. Смысл цитаты как нельзя лучше отражает сущность фактурной организации кульминационной зоны токпе-кюев.

Семантика бурдонного многоголосия, согласно мнению Л. Халтаевой, своими истоками восходит к космогоническим представлениям тюрко-монгольских народов и является звуковым эквивалентом образа Мирового Дерева – изначальной модели Вселенной в виде дуальной системы противоположных начал. Бурдон и мелодия представляют собой ярко выраженную функциональную оппозицию “верх – низ” в соответствии с пространственными категориями, выработанными мифологическим сознанием, и образуют динамическую пару противоположностей “статика – движение”, “покой – развитие” [3.36, с.95]. Звучание в одновременности максимально удаленных друг от друга регистровых зон в *сага* создает эффект “арки”, соединяющей полярные в смысловом отношении композиционные элементы: длительно утверждаемый тон – символ устойчивости, незыблемости, и подвижная мелодическая линия со своей системой опорных тонов (*ля*¹ и *ре*²), непосредственно подчиняющихся тонике. Таким образом, в условиях бурдонного многоголосия образуются как горизонтальные, так и вертикальные функциональные связи. Горизонтальный аспект связан с автономизацией линий в силу разряженности фактуры и смысловой дифференциацией бурдона и

мелодии; вертикальный – с изначальной акустической природой возникновения самого музыкального феномена.

II. Кюи трехчастной структуры с квартовой транспозицией (с начальной ладовой опорой ре-соль / соль-соль). Помимо быинной композиционной структуры в казахской домбровой музыке издавна сложился другой тип организации формы – с квартовой транспозицией тематического блока. Это кюи, основанные на начальной ладовой опоре *ре-соль* (*соль-соль*), которые так же, как и квинтовые кюи, восходят к восточно-казахстанской домбровой традиции. Их органичность в музыкально-стилевом контексте данной традиции мы показали в 3-ем разделе.

Логика композиционного развертывания данных кюев строится по отработанному уже в восточных кюях принципу сопоставления двух соседних высотно-регистровых зон (разновидности кюев «Кенес», «Сал күрен» и др.). Поскольку интонационное содержание кюев едино, то двигателем формы выступает пространственный фактор: не интонационно-тематическое, а темброво-регистровое и тональное развитие, напоминающее отдаленно принцип имитации темы в экспозиции фуги (тоники-субдоминантовое соотношение).

Существование в домбровой традиции двух устойчиво функционирующих канонизированных форм (*буынной* и *формы с транспозицией*) впервые было отмечено Т. Сарыбаевым [2.68]. Нами был выдвинут тезис о *структурирующей роли в этих формах именно начальных ладовых устоев ре-ля и ре-соль*, которые определяют дальнейшее развитие тематического материала в кюях, их ладовое и композиционное строение [2.60]. Так, если на начальной ладовой опоре *ре-ля*, как было показано выше, базируется общеизвестная *буынная* (звенная) форма кюев, то на ладовой опоре *ре-соль* - 3-частная в своей основе типовая структура с квартовым переносом (транспозицией) тематического блока $A A^1 A$. Опишем подробнее данную структуру.

В ладотональном отношении в сопоставлении регистровых зон в форме $A A^1 A$ утвердились стабильные устои *соль - до*¹ - *соль*. Как правило, разделы начинаются с их обыгрывания, выполняющего те же самые функции, что и заставка *бас буын*. Само же мелодическое развитие внутри каждой зоны происходит в соответствии с логикой монодического мышления, когда в ходе интонационного процесса могут появляться временные ладо-мелодические устои, выделенные

метроритмическими средствами (повторность тонов, их длительность, акцентирование, появление на сильном времени). Однако каждая из основных опор обладает приоритетными свойствами нижней тоники на своей "территории", тем самым подчиняя себе ход мелодико-интонационного развертывания. Наряду с этим они вступают и в субординационные отношения друг с другом. Помещенная в новые ладовые условия, средняя часть (то есть транспонированный раздел) отличается большей динамикой функциональных взаимодействий: право на первенство оспаривается между основной тоникой всего кюя (*соль*) и временной опорой серединного раздела (*до¹*). Таким образом, мы можем утверждать, что процессу ладового становления в данной группе кюев так же, как и в кюях с квинтовой начальной ладовой опорой, соответствует многоуровневая структура.

В своем элементарном выражении данная композиционная структура претворена во многих народных (фольклорных) кюях Востока и Запада, например, таких как "Кеңес", "Жастар бий", "Арынгазы", "Қалмақ бий" и других, образный строй которых лежит в сфере жанрово-бытовой лирики: Пример 62.

Диапазон звучания тематических элементов кюев ограничен единой регистровой зоной в объеме квинты – септимы, а на уровне частей формы сохраняется традиционное соотношение устоев (*соль* и *до¹*).

Как известно, в традиционной восточной монодии огромное значение приобретает технико-исполнительский фактор [2.68]. У домбристов-профессионалов ощущение грифа, доведенное до совершенства, приводит к возникновению "психомоторной памяти", которую Т. Сарыбаев называет существенным фактором в процессе "приема-передачи" кюев "начального экспонирования". Специфика игры на струнных инструментах такова, что она обеспечивает общность аппликатуры в различных частях формы в условиях единства интонационного материала, т.е. функционирование кюев базируется на простейшем способе сохранения информации – повторе (на интонационном и аппликатурном уровнях).

Основная ладовая опора кюев (*соль*) расчленяет целостное мелодическое построение на логически- и структурно обособленные композиционные единицы (мотивы), каждая из которых разворачивается в пределах одной позиционной зоны. Интонационный процесс на уровне структурно-смысловых единиц в

крайних частях формы, как правило, беря свое начало от тоники (*соль*), всякий раз к ней же и возвращается. Главенство тонического центра проявляется не только в крайних частях формы, но и в среднем, транспонированном разделе. Таким образом, тонический центр приобретает доминирующее значение: "сила притяжения" нижней тоники оказывается такой же осязаемой, как и в кюях с начальной ладовой опорой *ре-ля*.

В творчестве профессиональных кюйши XIX в. (Курмангазы, Даулеткерей, Сейтек) типовая форма-схема с ладотональной транспозицией темы активно развивается. В контексте данной формы, как и *буынной*, можно говорить об очевидных признаках индивидуальных стилей кюйши.

Наиболее приближены к народным прототипам кюй Даулеткерей – «Қос алқа» (1 и 2 вар.), «Ысқырма», «Желдірме». Кюйши и здесь утверждает некую «охранительную» позицию своего творчества по отношению к традиции. Однако, творя в русле традиционных норм, Даулеткерей вполне узнаваем по своему неповторимому стилистическому «почерку» и остается верным, прежде всего, себе: изящность, гибкость и красота звука, ясность мелодического членения и завершенность всех частей музыкального целого выступают в качестве главных характеристик и во втором структурном типе. К новаторским чертам, развивающим форму, можно отнести следующие:

а) признаки репризной 3-частности (3-5-частности) в структуре самой I части, что позволяет говорить о сложной 3-частной форме целого (см. кюй «Қос алқа», «Ысқырма», «Желдірме»);

б) транспозиция темы и ее элементов (частей) наряду с квинтой в квинту, сексту, октаву в середине формы, что найдет продолжение в творчестве Сейтека.

Демонстрацию индивидуального стиля на примере кюев с транспозицией можно наблюдать и в творчестве Курмангазы, который очень активно разрабатывал и, по существу, наиболее полно раскрыл потенциальные возможности данной формы в ряде кюев («Бозшолақ», «Турмеден қашқан», «Балбырауын», «Қапы», «Күренше», «Арба соққан», «Перовский марш» и др.). Главным принципом динамики формы у Курмангазы и здесь выступает регистровое расширение зон домбры и интенсивное обыгрывание зоны II сага. По существу схема кюев с транспозицией у Курмангазы выглядит как $A A^1 A + II сага \rightarrow A$, в которой зона II сага может быть

тематизирована (тема и ее элементы – на ч.8↑ на *астыңғы ішек*), либо звучит как стереотип (обыгрывание *үстінгі ішек*, как правило, с фа#).

Обилие, разнообразие, творческая изобретательность в претворении формы-схемы с квартовой транспозицией у Курмангазы заслуживает отдельного анализа. Скажем лишь, что музыкальный гений кюйши проявляется здесь с особой силой: виртуозное владение формой, свободное манипулирование ее разделами и, по существу, новаторский подход к структурированию композиционного строения кюев с начальной ладовой опорой *ре-соль* привели к оригинальнейшим образцам в *төкпе* (ярчайший пример – кюй «*Сарыарқа*»). Некоторые из них можно охарактеризовать как кюй «перевернутой» структуры: кюй начинается, по сути, с раздела II *сага*, а затем через 2-ую зону (*соль-до¹*) происходит спуск на *ре-соль*, где звучит собственно тема кюя («*Машина*»). В кюе «*Жима*», который тоже начинается со II *сага*, несмотря на главенствующую роль ладовой опоры *ре-соль*, тема вообще не имеет нормативного места проведения, а как бы растворяется в верхней и средней зонах. С активного обыгрывания 2-ой зоны начинается кюй «*Төре Мұрат*» (см. также «*Ващенко*» Даулеткерей).

Среди кюев «транспонирующей структуры» у Курмангазы особо следует выделить кюй с начальной ладовой опорой *ре-соль* минорного наклонения (с *си* при ключе) – «*Арба соққан*», «*Ертең шығам*», «*Қапы*». Эти кюй идентичны по структуре «*Шалқыма*» Жанторе, «*Кеңес*» (посвящение неизвестного автора бию Монке), где 2-я зона образует ладовый контраст 1-ой (*ре-соль* минорного наклонения → *соль-до¹* мажорного наклонения), а в зоне II *сага* происходит еще большее объективно-закономерное «просветление» ладового колорита (*си* *бекар*, фа#).

Однако в традиции есть примеры, когда ладовое наклонение (минорное) во второй зоне не меняется («*Фазиз*» Сейтека). Укажем также на туркменский народный кюй «*Нэр ағачи*» [4.7, с.79-80], где в ключе *си-бемоль* и *ми-бемоль*, т.е. контраст наклонений в середине отсутствует, а в кайбырым используется «туркмен-перне» *ми-бемоль* – *ля-бемоль* с его дублем на ч.4↑ *ля-бемоль* – *ре-бемоль*. Мы не можем сказать, повлияла ли туркменская музыка на образование в этой форме «минорных» тематических структур, но традиция их «омажоривания» впрямую, как нам кажется, связана с включением в

кюй с транспозицией зоны II *сага*. Представляется закономерным и понятным, что без «мажорного прецедента» в серединной зоне был бы, вероятно, слишком резким лаботональный контраст в зоне *сага*. Заметим, что в вышеназванных кюях («*Фазиз*», туркменский), где во 2-ой зоне не меняется ладовое наклонение, нет и зоны II *сага*.

Итак, произошла эволюция формы от простых к более сложным:

Простые
(народные кюй):

- 1) A A¹ A мажорного наклонения
- 2) A A¹ A минорного наклонения

Сложные

(в творчестве Курмангазы, Даулеткерей, Сейтека, Дины):

- 1) A A¹
^
ава

- 2) A A¹ A
^

перенос темы

на другие интервалы

- 3) а) A A¹ A + II *сага* (*ре-соль* маж. наклонения)

б) A A¹ A + II *сага* (*ре-соль* мин. наклонения с ладовым контрастом середины и *сага*)

4) «перевернутые» (кюй начинается с зоны II *сага*) и другие структуры

Особняком стоят в традиции кюй «*Балбырауын*», жанровая определенность которых наложила отпечаток на своеобразие формы с транспозицией. Стабильным ее элементом является наличие в экспозиционном разделе трех разных компонентов – *а в с*, важнейшим из которых (показательным для жанра) является «а» – стереотипное обыгрывание на *үстінгі ішек* ладовой опоры *соль-ре* (с фа#), а затем – *до-соль¹* в зоне транспозиции [2.60].

III. Кюй синтезирующих структур. В творчестве профессиональных кюйши, как мы уже отметили, наблюдается процесс усиления индивидуального авторского начала. В рамках канонизированного искусства постепенно происходит тонкое переосмысление традиционных устоявшихся норм, переориентация

сознания в связи с иным уровнем понимания значимости творческой личности в условиях бесписьменной культуры. Это вызвано, в первую очередь, причинами социального характера – профессионализацией художественной сферы. Авторское начало и процессы динамизации формы стали проявляться в индивидуальном отношении к самой канонизированной форме-схеме. В рамках единой типовой структуры стали возникать различные варианты компоновки ее разделов, доходящие до ощутимых отклонений от нормы.

Усиление факторов динамизации привело не только к многообразию допустимых преобразований внутри определенной конструктивной формы, но и к появлению таких структур, которые органично сочетают признаки обеих типовых схем. В отношении их можно говорить о преобладании типологизированных черт определенного стабильного эталона формы, обязательно оговаривая наличие композиционных особенностей, выходящих за его рамки. Мы так же, как и на материале восточных кюев, даем им общее название – “*синтезирующие структуры*”.

Попытаемся выявить те из синтезирующих структур, которые можно назвать *типовыми*. Одна из таких структур, выведенная нами в предыдущем разделе – это $A A^1 A + II$ сага. Включение *II сага* к фактически двухзонной композиции наделяет камерную в своей основе форму большим размахом и динамикой, и в значительной мере сближает *буынную* и «транспонирующую» форму. Более того, общий для них устой *ре*, который определяет закономерную слуховую и ладоинтонационную настроенность на появление *II сага* позволяет говорить об очевидном синтезе структур. Этот синтезирующий фактор, т.е. наличие *II сага* в *буынной* форме (*ре-ля*) и в форме с транспозицией (*ре-соль*) способствовал их отождествлению (неразличению) в анализе, и особенно – в кюях Курмангазы. Итак, *первая из типовых синтезирующих структур – присоединение к трехчастной типовой структуре: $AA^1 A$ стереотипной зоны *II сага*.*

Вторая структура, буынная в своей основе, является следствием активной тематизации (через транспонирование) стереотипных зон I и II сага.

Описываемый принцип претворен в кюях Курмангазы “Саранжап”, «Пабеске», “Балқаймақ” (1 и 2 вар.), “Ақбай”. У Даулеткереев аналогичный процесс синтезирования наблюдается в

кюях “Шолтақ”, «Дүние шолтақ», «Қосағалы», у Казангапа – в «Ақжелең», «Шынаяқ тастар», «Жұртта қалған», «Жем суы» и др., в творчестве Сейтека – в кюях “Ормна”, “Бес қыз”, “Балқаймақ” у Дины – в «Қазақстанға 30 жыл», «16 жыл», «Ана бұйрығы».

Как видим, данная синтезирующая структура встречается довольно часто в творчестве разных күйши, поэтому правомерно говорить о ней как некой типовой конструкции. Попытаемся обосновать эту закономерность на уровне ладовой организации кюев, отразившейся, соответственно, в их композиционной модели. Мы отметили выше, что синтез двух форм в этой модели осуществляется на основе *буынной* формы, т.к. начальной ладовой опорой в кюях остается *ре-ля*. Наряду с этим сохраняются ладо-композиционные закономерности зонной конструкции с последовательным разворачиванием звеньев: *бас, орта, сага*. Реальный *стереотип* описываемой нами синтезирующей структуры – это спуск с зоны *I сага* (после ее обыгрывания) на ладовую опору *ре-ре¹ (ля-ре¹)*, которая утверждается иногда так же основательно, как *бас буын*: Пример 63.

Именно после утверждения данной ладовой опоры с главенством верхнего устоя *ре* звучит тема кюя с транспозицией на $ч.4\uparrow$ – в своем полном объеме или, реже, усеченном объеме – с вариантными изменениями. Дальнейшее нам знакомо по форме с транспозицией: связь второй зоны с первой осуществляется через секвенционные звенья *қайырым*, т.е. через тематический элемент, замыкающий тему и возвращающий ее (тему) в зону *бас буын*. Возникает вопрос: почему в одних кюях принципиально возможен элемент синтеза – описанный выше стереотип формы с квартовой транспозицией, а в других – нет?

Обратимся вновь к ладовой структуре зоны *негізгі буын* в кюях с *буынной* конструкцией. В связи с *орта буын* двух видов – на ладовой опоре *силь-фа¹* и *ля-ми¹*, мы вывели два «тоникальных» центра в негизги буын: *ре* – в звукорядах *бас* и *орта* условно золийского наклонения (*силь* в ключе) и *ля* – в звукорядах условно дорийского наклонения (без ключевых знаков), где ощущается ладотональная переменность в соотношении *бас буын (ре)* и *темы (ля)*. Оказалось, что для обнаруженной нами синтезирующей структуры данный фактор играет решающую роль, т.к. в кюях, где в *негизги буын* главенствует *ре*, транспозиция темы на $ч.4\uparrow$ и ее тональное обновление после *I сага* неактуально; в кюях же с главенством в

негизги буын *ля* – возможно и естественно. В самом деле, в *негизги буын* с ладовым центром *ля* существуют объективные предпосылки для транспозиции ее позже на $ч.4\uparrow$ (*ми-ля* → *ля-ре¹*), что в традиции закреплено уже как модель, как аппликатурно-позиционный, интонационный и ладовый стереотип. Тем более – после стереотипа *I сага*, где утверждается ладовая опора *ре-ля¹*, т.е. та же «субдоминантовая» (как в кюях с транспонированием) сфера «тоники» *ля*. Проверить верность наших рассуждений очень легко: синтезирующая структура с квартовым переносом темы в условиях *буынной* формы реализуется, как правило, в кюях без ключевых знаков, с ладовым тяготением к устою *ля*, а не *ре* в зоне *негизги буын* (см. указанные выше кюи Курмангазы, Даулеткереев, Сейтека, Дины, а также Мырза [4.11]).

Другая ладовая разновидность синтезирующей формы с транспонированием темы в рамках *буынной* представлена в творчестве Казангапа. Частое ее использование композитором позволяет говорить даже о некоем стилистическом штампе – как типично Казангаповской модели формы. Свообразие ее в том, что здесь претворена другая ладовая структура, т.к. у Казангапа почти нет кюев с главенством устоя *ля* в *негизги буын*. Если это так, то образуются совершенно иные ладо-тональные и интервальные соотношения первой и второй (транспонирующей) зон: начальный устой *ре-ля* после тематического стереотипа *I Сага* сменяется на устой *ля-ми¹* (*ре-ми¹*), и тема транспонируется не на $ч.4\uparrow$, а на $ч.5\uparrow$. То есть мы получаем в данном случае как бы «перевернутую» модель транспозиции, когда вместо *ля* (*негизги буын*) → *ре* (зона транспонирования) возникает *ре* (*негизги буын*) → *ля* (зона транспонирования). Только в кюях Казангапа, причем довольно часто, можно услышать активное и выразительное обыгрывание после *I сага* необычной ладовой опоры *ре-ми¹*, которая и подготавливает проведение темы во второй (транспонирующей) зоне: Пример 64.

Таким образом, и на примере данного синтеза *буынной* и транспонирующей форм можно говорить о взаимосвязанности, взаимодействии ладовых и композиционных структур в кюях.

Третья синтезирующая структура выглядит как квартовая транспозиция темы в ладовых условиях буынной формы (*ми-ля* → *ля-ре¹*). Ее можно смело назвать производной, поскольку она

оказалась, как бы, вычлененной из предыдущей синтезирующей структуры, а именно, – из явления тематизации (транспонирования) зоны *I сага*. Данный композиционный прием (квартовый перенос темы) оказался настолько ярким и сильным, что стал, как бы, самодостаточным феноменом для отделения его в самостоятельный композиционный стереотип. Сохранив свою ладовую структуру (начальная ладовая опора *ре-ля* или *ми-ля*), *буынная* конструкция теряет здесь свою «канву», и ее остов, расшатанный силой другой конструктивной модели, приобретает другие контуры (см. кюи «*Назым*» Курмангазы, «*Салық өлген*» Даулеткереев, «*Әсем қоңыр*» Дины, «*Жантаза*», «*Бес қыз*» Сейтека). Форма в кюях становится опять трехчастной в своей основе – $A A^1 A$ с центром ладового притяжения *ми-ля*, которая может утверждаться уже в качестве начальной ладовой опоры кюя в зоне *бас буын* («*Жантаза*», «*Әсем қоңыр*»).

Образец элементарной трехчастной структуры с транспозицией на ладовой опоре *ми-ля* AA^1A – в кюи «*Жантаза*» Сейтека (вариант С. Кошекбаева из сб. «*Домбыра сазы*»). Форма двух других вариантов этого кюя – в исполнении Ф. Султанова и С. Шакратова [3.10], а также кюя Курмангазы «*Назым*» усложнена через повтор последних разделов и представляет собой трех-пятичастный ее вид: $AA^1A + A^1A$. Иногда эта повторность зон (A^1A) может принимать вид: $I сага (A^2)A$ – как в кюи «*Дайрабай*». Другой вариант 3-5-частной структуры представлен в «*Әсем қоңыр*»: $AA^1A + II сага A$. Дина прямо переносит сюда композиционную модель учителя (вспомним, как выглядит форма-схема с транспозицией на *ре-соль* у Курмангазы). Органичность появления (!) стереотипной зоны *II сага* и здесь обусловлена общностью устоя «ре» теперь уже второй зоны *ля-ре¹* и *II сага*. Недаром переход-связка с 1-ой зоны на последнюю осуществляется в «*Әсем қоңыр*» через короткое утверждение *ля-ре¹*, *соль-ре*, т.е. через опору второй зоны.

Усложнение и в отношении лада, и в отношении формы наблюдаем в кюи «*Салық өлген*» Даулеткереев. Здесь зона квартовой транспозиции – вершина сквозного (вариантного) развития темы, которая в рамках трехчастной структуры AA^1A образует единую, непрерывную волну нарастания, эмоционального нагнетания и спада.

Таким образом, важнейшим выводом раздела о синтезирующих структурах становится следующее: ладовое тяготение к устою *ля* в *негизги буынах* кюев, характеризуемое отсутствием ключевых знаков,

порождает целый ряд конкретных композиционных моделей и дает возможность того или иного наполнения структуры, что, в свою очередь, создает широкое поле для импровизационного начала в кюях и, в частности, для импровизации формы. Она может выглядеть: а) как *буынная* с ладовой опорой *ля-ми* в *орта буын* («Заманай» Сейтека, «Кісен ашқан» Курмангазы, «Баяс» Даулеткерей); б) как синтезирующая: в рамках *буынной* формы транспозиция темы на ч.4↑ в зоне *I сага*, на ч.8↑ в зоне *II сага*; в) как форма с транспозицией на ладовой опоре *ми-ля* с различными ее модификациями (AA¹A, AA¹AA¹A, AA¹A+II сага и др.); г) как сочетающая в себе элементы разных (указанных выше) структур (1 и 2 вар. «Балқаймақ» Курмангазы).

К синтезирующим структурам можно отнести и кюи с транспозицией на других ладовых опорах. Так в кюях Курмангазы «Қызыл қайың» и «Ұзақ ақжелең» перенос темы на ч.4↑ осуществляется с начальной ладовой опоры *буынной* конструкции *ре-ля* (с устоем *ре*) на ладовую опору *соль-ре¹* (с устоем *соль*). На этих ладовых опорах в «Қызыл қайың» складывается сложная трехчастная структура

А А¹ А
 ^
 ава

с динамизированной репризой, в кюе «Ұзақ ақжелең» – синтезирующая в рамках *буынной*. К этим кюям примыкает и кюй Дины «Той бастар»: транспозиция темы на 3↑ в трехчастной форме AA¹A с динамизированной репризой.

IV. Кюи мобильной ладо-композиционной структуры. Одним из факторов динамизации формы в творчестве кюйши XIX века стало, как мы показали, активное взаимодействие, взаимообогащение композиционных структур, приведшее к возникновению их синтеза. Другой фактор, или, точнее, процесс динамизации можно определить как *преодоление дискретности развития в кюе, когда членение формы на отдельные зоны теряет свою актуальность*. Насыщение традиционных стереотипных зон элементами активного развития ведет к объединению их в единую волну непрерывного нарастания и образованию «сквозной» формы. Процессуальность начинает приобретать определяющее значение и превалировать над сугубо пространственностью. Так наличие сквозного развития в трехчастной

композиционной структуре с квартовой транспозицией тематического блока (*ми-ля*) мы отмечали в кюе «Салық өлген» Даулеткерей. В данном разделе мы хотим обосновать тезис о связи «сквозной» формы с определенным образно-эмоциональным содержанием кюев и вывести основу их ладовой и композиционной структуры.

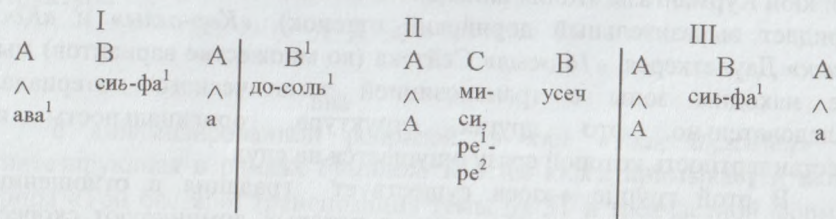
В *төкпе* существует небольшое количество кюев, композиционные структуры которых не укладываются в рамки установленных канонов. Превалирующее в этих кюях *импровизационное* начало позволяет определить тип их композиций как *мобильные ладо-композиционные структуры*, где слово «мобильность» означает отсутствие жестких нормативов именно ладового структурирования формы. Тем не менее, в этих кюях есть «организующий» фактор, а именно, определенность единого ладового центра – *ре-соль минорного наклонения* (*си-бемоль, ми-бемоль* при ключе). Эта начальная ладовая опора знакома нам по кюям с транспозицией, крайние разделы которой могут быть как мажорного, так и минорного наклонения. Но в анализируемой группе кюев, как то: кюи Курмангазы «Көбік шаиқан» и «Кішкентай» (*ми бекар* в них придает выразительный дорийский оттенок), «Көр-оглы» и «Қос ішек» Даулеткерей, «16 жыл» Сейтека (во множестве вариантов) мы не находим зоны с транспозицией тематического материала. Следовательно, это другая структура, оригинальность и нестандартность которой сразу ощущается на слух.

В этой группе кюев существует градация в отношении мобильности: 1) менее мобильные, в которых доминируют скорее, признаки вариантно-строфической формы, 2) более мобильные, в которых импровизационность выражена сильнее, ярче.

Первое, что обращает на себя внимание в первой группе кюев – это значительное количество вариантных преобразований темы: интонационных, ритмических, звуковысотных. Музыкальную композицию отличает высокая степень тематической концентрированности и почти полное отсутствие стереотипов. Чередование многочисленных вариантов темы и свидетельствует о претворении черт вариантно-строфической формы, где порядок следования тем относительно свободный, не регламентированный жесткими рамками. Принцип постепенного пространственного расширения музыкальной ткани действует, но завуалировано. Подобно своеобразным «точкам отсчета», создающим

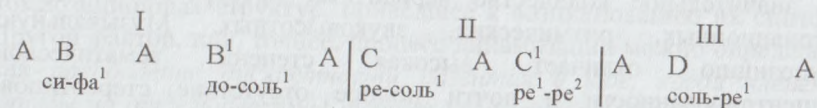
пространственно-ладовый ориентир, в процессе музыкального развития могут появляться устои традиционных стереотипных зон орта *буын* и *сага*, которые, однако, не образуют самостоятельных разделов. Их ладовые опоры обозначают лишь новое позиционное положение руки, подготавливая на грифе регистровую зону для проведения последующего варианта темы. К описываемому типу относятся кюи «*Көбік шашқан*» Курмангазы, «*16 жыл*» (I вар.) Сейтека [4.23].

Идентичность композиционных структур этих кюев налицо, несмотря на развернутость тематического раздела в «*16 жыл*» и, наоборот, сжатость, концентрированность его в кюе «*Көбік шашқан*» (и соответственно, меньшие масштабы разделов, кроме кульминационного). Строение самого тематического раздела в кюе «*16 жыл*» – вариантно-строфическое в рамках трехчастной репризной формы (АВ¹). Эта же структура сложилась на макроуровне, т.е. на уровне композиции целого, где принцип вариантно-строфического развития пронизывает всю форму кюя (АВА). Схематически это можно выразить так (см. Пример 65):



Сравним эту схему со схемой формы «*Көбік шашқан*»:

Пример 66



В кюях несколько разное соотношение частей: в «*Көбік шашқан*» В¹ А смещается в сторону первого раздела, так как тематический раздел А – относительно небольшой, а средний (кульминационный), наоборот, развернутый и может сравниться по

масштабам с разделами I и II сага в *буынной* конструкции. В принципе, и в этих кюях можно говорить о *буынах* – *бас* (*ре-соль*), *орта*, *сага*. Однако ладо-интонационное содержание зон не совпадает, они не развиты (лишь намечаются), этим и объясняется отсутствие стереотипов *буынной* формы (*сь-фа¹* или *ля-ми¹*, *ре-ля¹*), которые и не могут возникнуть в условиях иной начальной ладовой опоры (*ре-соль*).

Как мы уже отмечали, новые ладовые опоры, которые иногда совпадают с *буынами* (например, *сь-фа¹* в разделах обоих кюев, см. схему) лишь подготавливает новую регистровую зону для следующего вариантного проведения темы (новые фазы ее развития), но не являются жестко детерминированными. Это значит, что ладовая опора *ре-соль* не создает определенную типовую конструктивную и ладовую модель, как *ре-ля* в *буынной*, хотя наиболее вероятные ладовые опоры орта здесь – *соль-ре¹* (см. D в «*Көбік шашқан*»), в котором есть стереотип «*төрт перне*» – обыгрывание *үстингі ішек*), *сага* – *ре-соль¹* / *ре-ре²* с *си-бекаром*. Выражение «вероятные» ладовые опоры не случайно, т.к. их наличие или отсутствие не предопределяет и не мешает доминированию в данных конструктивных моделях признаков вариантно-строфической формы, основанной на чередовании вариантных преобразований темы с тенденцией к завоеванию новых пространственных зон с последующим плавным возвратом к основной опоре.

Принцип вариантного и «сквозного» развития сохраняется и в тех кюях, структуры которых мы охарактеризовали выше как «более мобильные» – с доминирующей ролью в них импровизационного начала. Большая мобильность структур обусловлена отсутствием в данном случае фиксированных канонов формообразования вообще, и в частности – отсутствием заданных ладо-композиционных параметров формы: ладовые устои появляются непосредственно в процессе интонационного развертывания, что определяет высокую степень ладовой переменности в кюях данной группы. К ним мы относим «*16 жыл*» Сейтека в исполнении Ф. Султанова [4.23, с.90], «*Қос ішек*» Даулеткерей, «*Кішкентай*» Курмангазы. Основу структурирования этих кюев составляет чередование разделов по типу «блочно-мозаичной» конструкции, напоминающей чем-то структуру *шертпе*.

Рассмотрим кюю «*Қос ішек*» Даулеткерей (Пример 67).

Формальный анализ строения кюя выявляет опять-таки типичную для *токте* (и особенно, для стиля Даулеткерей) форму-схему $ABA^1CA^1DA^1$. Но она вновь наполняется другим содержанием, проявляющимся, в частности, в том, что разделы А В С D не совпадают структурно и функционально с разделами ни *буынной*, ни вариантно-строфической композиции. Если в последних А – это основа кюя, т.е. главная, определяющая его «лицо» зона, то в «*Қос ішек*» А – это, по началу, лишь эмбрион, из которого затем, уже после более яркого, хотя и короткого эпизода В (самого высокого!) вырастает целый мелодико-интонационный комплекс A^1 , выполняющий функцию главного элемента, скрепляющего всю форму.

Примечательно то, что в самом комплексе A^1 можно выделить элемент (см. последний такт), который в свою очередь, является скрепляющим звеном всех частей целого вообще, выступая в роли «общего каданса», или «монокаданса» кюя.

Раздел С (ладовая опора *ре-соль*¹) и D (*соль-ре*¹) менее ярки по сравнению с В, но тоже воспринимаются как новые начала, новые эпизоды, не связанные интонационно с А, но тяготеющие в него, как в некую стабилизирующую ладо-интонационную зону, которая утверждается после попытки «ухода», «отрыва» от нее.

Итак, в кюе «*Қос ішек*» мы видим мобильную ладо-композиционную структуру, в которой довольно сильно собственно импровизационное начало, обусловленное *отсутствием ладо-конструктивного стержня композиции*.

«Стабилизирующий» тематический элемент (A^2), возникающий также уже после эпизода В, существует в варианте кюя Сейтека «*16 жыл*» (запись в исполнении Ф. Султанова находится в фонде звукозаписи АГК):

$$AA^1BA^2CA^2DA^2EA^2AA^1BA^2A$$

Здесь эпизоды В, С, D, Е также воспринимаются как попытки новых начал и обнаруживают стремление к большей интонационной независимости. Существенный рывок в этом смысле сделан в кульминационном разделе Е, который очень значителен не только по масштабу (самый большой раздел), но и по интенсивности развития и относительной самостоятельности интонационно-тематических элементов.

Весьма сложно и оригинально композиционное строение кюя «*Кішкентай*» Курмангазы, однако и здесь, несмотря на высокую степень импровизационности в форме, возможно выделить *стабильный интонационно-тематический элемент* в общей композиции кюя. Таким образом, упомянутые выше кюи (см. также «*Көроғлы*») объединяет общий структурообразующий признак, а именно – «блочный» принцип построения формы с выделением стабилизирующего тематического элемента, скрепляющего, цементирующего процесс «сквозного» развития тематизма в кюях. Сравнивая формы-схемы кюев первого (менее мобильного) и второго (более мобильного) видов, еще раз подчеркнем ведущую роль в последних интонационно самостоятельных разделов-эпизодов, появление которых не регламентировано ладо-композиционными параметрами, что и определяет мобильность структуры, индивидуальность и даже уникальность каждой конкретной формы.

При дифференциации двух мобильных форм нельзя не учитывать субъективный фактор, существующий в первую очередь в сфере исполнительства, т.е. один и тот же кюй в традиции может быть исполнен и как вариантно-строфический по форме, и как мобильно-импровизационный, «размагниченный» в ладо-интонационном смысле. Это можно наблюдать на примере множества вариантов кюя «*16 жыл*» Сейтека [3.10, 4.23]. Существует прямо пропорциональная зависимость вариантов композиционной структуры кюя от степени импровизаторского мастерства исполнителя. В этом смысле вариантно-строфическая форма кюя свидетельствует о меньших масштабах дарования исполнителя, тогда как более мобильная воспринимается и как более интересная, значительная по замыслу, отражающему, быть может, более сильное творческое начало в интерпретации-исполнении кюя.

Еще один существенный вывод, который мы должны сделать относительно мобильных ладо-композиционных структур, касается связей этих структур с определенным образно-тематическим содержанием кюев. Анализ образного содержания описанных выше кюев показывает, что мобильные конструкции первого и второго вида на ладовой опоре *ре-соль* минорного наклонения избираются кюйши для музыкально-художественного отображения очень глубоких внутренних переживаний автора, связанных зачастую с трагическими или драматическими событиями в жизни народа. Так, «*Кішкентай*» Курмангазы – это кюй-посвящение Махамбету и

Исатаю, народному восстанию 30-х годов 19 века; «*Көбік шашқан*» связан с трагическими последствиями стихийного бедствия; о событиях 1916 г., унесших жизни многих людей и положивших начало последнему звену в цепи исторической «разлуки родов» («*Ел айрыгган*») скорбно повествуют кюи «*16 жыл*». Мы не знаем программного содержания кюя «*Қос ішек*» Даулеткерей, однако заложенное в самой музыке, безусловно, предвосхищает «*Жігер*» – вершину лирико-драматической образности домбровой музыки. Именно драматичность содержания, высокий накал чувств вышеназванных кюев определяет не только композиционное их строение, воплощающее в себе относительную свободную импровизационную стихию, но и в целом музыкальный язык кюев: сложную штриховую технику и нерегулярность метроритма (переменность, синкопированность), речитативность и декламационность, обуславливающих напряженность и экспрессивность музыкальных интонаций.

Таким образом, в данном параграфе мы показали на примере нескольких основных композиционных структур кюев их очень тесную взаимосвязь с логикой ладового строения и, в частности, структурирующую роль начальных ладовых опор *ре-ля* и *ре-соль*. Эти две разные ладовые опоры служат ладо-композиционным фундаментом для двух основных форм в токпе – *буыннай* и *формы с транспозицией*. Мы подробно рассмотрели также явление синтеза этих форм, их взаимодействие, породившее ряд других ладо-композиционных моделей. Наконец, мы попытались описать структуры, в которых отсутствие ладовой детерминированности определило и относительную свободу формы. Малочисленность образцов этой последней формы объясняется, вероятно, тем, что процесс создания мобильных композиционных структур, начатый в XIX веке, был, фактически, прерван в начале XX века именно в тех социальных условиях, когда было прервано развитие и самой традиционной музыки.

Выводы по данному параграфу:

1. В кюях *төкпе* ярко выражена диффузность лада и формы, что позволяет рассмотреть ладовые и ладотональные структуры в этих кюях в тесной связи с четко откристиллизовавшимися основными формами-схемами (*буыннай бас – орта – сага* и *формой с транспозицией*) и характеризовать лад как ладопространственную структуру. Репрезентирующие свойства начальных устоев (*ре-ля, ре-*

соль и др.) заключаются в тесной *взаимосвязи между композиционным строением кюя и начальной ладовой опорой*. В связи с этим выделены: 1) кюи с *буыннай* (зонным) принципом организации музыкального материала (с начальной ладовой опорой *ре-ля*), 2) кюи 3х-частной структуры с *квартовой транспозицией (ре-соль)*, 3) кюи, синтезирующие эти две основные структуры, 4) кюи мобильной ладо-композиционной структуры.

2. В *буыннай* форме выявлена многозвенная (составная) структура ладовой организации и ее иерархичность. Начальная ладовая опора *ре-ля* обусловила два основных типа ладовой и ладотональной организации: а) наличие в ключе *си ь* при главенстве *ре* дает эолийское наклонение в кюях (орта *буын си ь -фа'*), б) отсутствие этого знака выдвигает главенство *ля* и дорийское наклонение (орта *буын ля-ми'*). Кюи, основанные на начальной ладовой опоре *ре-соль (соль-соль)* восходят к восточно-казахстанской домбровой традиции. Трехчастная в своей основе типовая структура с *квартовым переносом (транспозицией)* тематического блока AA^1A строится по отработанному уже в восточных кюях принципу сопоставления двух соседних высотно-регистровых зон. Двигателем формы в этих кюях выступает собственно пространственный фактор: не интонационно-тематическое, а темброво-регистровое и тональное развитие. В творчестве профессиональных кюйши XIX в. в данной типовой форме-схеме произошла эволюция от простых $A A^1 A$ мажорного и минорного наклонения к более сложным (A (ава) $A^1 A$, $A A^1 A + Сага II$ и др.).

3. Усиление факторов *динамизации формы* в творчестве кюйши XIX в. привело не только к многообразию допустимых преобразований внутри определенной конструктивной формы, но и к появлению таких структур, которые органично сочетают признаки указанных выше основных типовых схем: 1) *присоединение к трехчастной типовой структур с транспозицией $AA^1 A$ стереотипной зоны II сага*, 2) *буыннай* в своей основе структура является *следствием активной тематизации (через транспонирование) стереотипных зон I и II сага*, 3) *квартовая транспозиция темы в ладовых условиях буыннай формы (ми-ля → ля-ре')*.

4. Процесс дальнейшей динамизации формы кюев *төкпе* выразился также в *преодолении дискретности развития в кюе, когда членение формы на отдельные зоны теряет свою актуальность*

(«сквозная» форма). *Импровизационное* начало в кюях ведет к появлению *мобильных ладо-композиционных структур*. Тем не менее, в этих кюях есть «организующий» фактор: наличие единого ладового центра – *ре-соль минорного наклона (си-бемоль, ми-бемоль при ключе)*. Высокая степень импровизационности, обусловленная отсутствием ладо-конструктивного стержня композиции, компенсируется выделением в качестве структурообразующего некоего *стабильного интонационно-тематического комплекса* или яркого интонационного ядра, цементирующего весь процесс «сквозного» развития тематизма в кюях.

4.3. Кобзызовые кюи коркутовской (шаманской) ветви

Музыкальный материал квартовых «коркутовских» кюев мы делим условно на «Кюи Коркута» сырдарьинский региона (записанные от Нышана Шаменулы) и «Кюи Ыхласа» (ыхласовские кюи о Коркуте, дошедшие до нас через учеников и последователей кюйши). По музыкально-стилистическим признакам и чисто слуховому восприятию эти кюи в значительной степени отличаются друг от друга, и эти отличия, как будто, естественны: кюи Коркута (или, вернее, кюи о Коркуте) сырдарьинского региона должны быть намного «старше» кюев Ыхласа, так как они – отголосок более отдаленного времени. Тем не менее, на основе музыкального анализа, как и образно-содержательной стороны кюев [3.26], мы пришли к выводу о том, что самая важная – интонационно-ладовая сторона всех «коркутовских» кюев – едина.

Мы писали в своей работе о том, что через основную легенду о Коркуте (или просто через упоминание его имени) идет постоянное «обыгрывание», варьирование различных обстоятельств с м е р т и Коркута, который благодаря созданной им музыке и воплощению в ней своих дум, становится истинно бессмертным. В контексте этого единого образно-тематического содержания коркутовских кюев становится понятной и их ярко выраженная *моноинтонационность*, как музыкально-специфическое выражение «монотематики» и «монообразности» коркутовских кюев. Постоянное варьирование одних и тех же интонаций в данной музыке подчинено созданию одного эмоционального состояния – скорбно-созерцательного, печально-возвышенного. Оно и связано с образной

сферой «смерть», «смерть и жизнь», «смерть и бессмертие», которая раскрывается в легендах кюев Коркута.

Эта же образно-тематическая сфера, присутствующая в кюях о Коркуте Ыхласа («Коркыт», «Коркыттын коныры», «Абыз толгауы»), породила некоторые из «автобиографических» кюев Ыхласа: по случаю смерти сына Ердена и выражению соболезнования создан и кюй «Ерден», программные истоки которого также лежат в основной теме коркутовских легенд. Именно в кюе «Ерден», а также в других кюях – «Абыз толгауы» (Думы жреца), «Баксы сарыны» или «Сарын» (Мотив шамана), программа которых неизвестна, но содержание музыки однозначно в интонационном отношении и находим как раз интонационные комплексы мотивов *жоктау*, который был уже рассмотрен нами в западно-казахстанских древних кюях («Аксак кулан»).

Выведенные нами интонационные комплексы А и В (*жоктау* и *зар*), которые можно объединить в некий единый комплекс, вследствие их взаимосвязанности, образуют в кюях одно интонационное поле. Оно отражает: а) определенную сюжетно-образную сферу, связанную с жанрами похоронно-поминального обряда – традициями «жоктау» и «зарлау», которые предопределили семантику интонационных комплексов, б) художественную трансформацию плачевых интонаций в некое философско-углубленное размышление на извечную тему «жизни и смерти», в) кристаллизацию конкретных средств музыкальной выразительности, которые, несмотря на интонационную, метро-ритмическую и ладовую мобильность (мажоро-минорные наклоны), создают *равнозначность* конкретно реализуемых в кюях интонационных комплексов.

В отличие от сырдарьинских кюев о Коркуте, построенных, в основном, на интонационных комплексах жоктау, в коркутовских кюях Ыхласа, кроме того, активно используется флажолетный тембр инструмента (интонационный комплекс С, который по звукоряду совпадает с комплексом А). В контексте сюжетов легенд мы трактовали данный комплекс как выражение «жизни» (флажолетный обертональный тембр инструмента, который по концепции Л.Халтаевой о бурдомном многоголосии, является звуковым эквивалентом «верхнего мира»), противоположного по семантике знаку «смерти» (низкий тембр инструмента в комплексе «жоктау»). Этот комплекс в кюях Ыхласа играет также роль музыкально-

связующего между начальными, условно «коркутовскими», интонационными комплексами (А и В) и конечными, условно «аркинскими» (D – комплекс «равновесия» и МК – монокаданс). Поясним нашу мысль.

В 3-ем разделе мы вывели в «аркинских» кобызовых кюях «Айрауык», «Казан», «Жалгыз аяк» и др. некоторые музыкальные темы, связанные в контексте их легенд, с некоторыми эпическими эпизодами. Их интонационное поле как раз и составляет основу конечных построений *смешанных по музыкальному стилю коркутовских кюев Ыхласа*, которые, по нашему мнению, как раз и определяют пограничный каратауский стиль в кобызовой традиции. То есть, если начала этих кюев Ыхласа построены на «коркутовских» комплексах жоктау (юго-западных), то концы – на интонационных комплексах (в том числе, и жоктау) аркинских, восточно-региональных кюев. Тогда становится понятно, почему интонационный комплекс D и монокаданс выступают обобщающе-конечными во всех кобызовых кюях.

Музыкально-связующая роль интонационного комплекса С, о которой мы упомянули выше, заключается в интонационной двойственности этого комплекса, который в кюях дается как в минорном варианте (интонационно близком по сути А), и в мажорном (чаще всего, следующим за минорным), который «переключает» слух на восприятие иного по интонационно-ладовой структуре материала, построенного уже на тематизме «аркинских» кюев. В этом также значительную роль играет нейтральная сущность тона *фа#* в квартových кобызовых кюях, который звучит как межполутоновый, склоняясь, в зависимости от ладового контекста или в сторону минора, или в сторону мажора (перед комплексом D).

На современном уровне восприятия же монокаданса (МК) в кобызовых кюях есть тенденция превращения его в формальный знак заключения, завершения, устойчивый и всеобщий мотив окончания, «останавливающего движение» (А. Мухамбетова). Тем не менее, нам кажется довольно существенной и собственно художественная выразительность этого элемента (основа восточно-казахстанских мотивов баксы, выражающих идею «кружения»), который продолжает оказывать на слушателя определенное эмоциональное воздействие. В определенном смысле МК нужно признать универсальным не только для всей кобызовой музыки (и для квартových, и для квинтовых кюев), но и для музыкальной культуры в

целом, как один из самых распространенных типов кадансирования, но крайней мере, – для восточных регионов Казахстана.

Прежде чем приступить к выявлению композиционных особенностей квартových кюев, нужно отметить, что строительной единицей в них выступают замкнутые, логически завершенные мелодические построения, границы которых, однако, перетекаемы: конец первого построения может служить одновременно началом второго и т.д. Суть таких интонационно-мелодических построений – варьирование одного интонационного ядра, которое может составлять основу одного, либо целого ряда конкретных построений. По существу, это – реализация тех или иных интонационных комплексов, образующих в кюях своего рода строительные блоки. В пределах этих блоков и происходит более или менее длительное обыгрывание какой-то определенной ритмоинтонации.

Повторяемость некоторых блоков (при известной их стабильности) в разных кюях оказалась возможной при той степени их структурной оформленности, которая позволяет говорить о них как об отдельных самостоятельных элементах интонационной системы.

Как уже неоднократно отмечалось, кюю Коркыта, в известном смысле, моноинтонационны, ибо построены, в основном, на интонационных комплексах жоктау. По форме эти кюю представляют собой объединение в одно целое нескольких интонационно-тематических блоков, варьирующих ядро комплексов А и В.

Наиболее показательным в смысле последовательности применения интонационных комплексов жоктау оказался кюю «Ушардың улуы» (Вой собаки по прозвищу Ушар), в программе которого сама традиция жоктау отразилась самым непосредственным образом (см. содержание легенды во 2-ой главе – 2.2.). Данные в органичном единстве комплексы «А» и «В» (скорбь старухи) перемежаются в кюю с эпизодами на *glissando*, которые изображают «плач» собаки. Чередование их весьма и весьма последовательно. Вот как можно выстроить схематически форму кюю, в которой отразилась сущность образно-интонационного содержания:

Пример 68

<p>A</p> <p>I р. а в</p> <p>жоктау эпизод (B) на glis. <i>sul D</i> <i>sul D</i></p> <hr/> <p>в зоне d – b¹(c¹)</p> <p>II р. a¹ в¹</p> <p>жоктау эпизод (B) на glis. <i>sul G</i> <i>sul G</i></p> <hr/> <p>в зоне g – g¹</p>	<p>B</p> <p>III р. c c¹</p> <p>жоктау жоктау (A) (A) <i>sul G</i> <i>sul D</i></p> <hr/> <p>в зоне g – d¹ d – g</p> <p>IV р. d</p> <p>Новое тематическое образование (на мате- риале B)</p> <hr/> <p>в зоне d – b¹</p>	<p>A1</p> <p>V р. а в</p> <p>жоктау эпизод (B) на glis. <i>sul D</i> <i>sul D</i></p> <hr/> <p>в зоне d – b¹</p>
---	--	--

Глиссандирующие эпизоды в I, II, V разделах появляются исключительно за кульминационной темой «Жоктау» (интонационный комплекс «B») и воспринимаются на слух как его «эхо» (подражание животного плачу человека), которое «звучит» в пределах того же звукового диапазона.

В крупном плане здесь можно усмотреть черты репризной 3-х - частности (ABA¹): если первые два раздела объединить на основании идентичности интонационного материала (тема B и эпизод на glis. на D, затем G струнах), то середина (III и IV разделы) воспринимается как некоторое интонационное обновление, а последняя же часть может служить в качестве усеченной репризы.

Этот формальный анализ не вскрывает, однако, того интонационного единства в кюе, которое предопределено образным единством 2-х интонационных комплексов жоктау и усилено натуралистическими плачевыми интонациями. Даже обновление интонационного материала (D) в середине строится, по существу, на синтезе этих комплексов, что подтверждается и единым звукоорядом (d – b¹ в схеме). Выводя же выше форму кюя, мы основывались, скорее, на внешних признаках членения формы (сочетание эпизодов с обычным и глиссандирующим звукоизвлечением), чем на каких-либо внутренних закономерностях. И если в данном кюе интонационный материал представляется, в общем, дифференцированным, то в других кюях интонационные комплексы жоктау, тесно взаимодействующие, переплетающиеся друг с другом, плавно переходящие один в другой, «тянут» от начала до конца одну образно-

интонационную линию, которая, несмотря на некоторую звенность музыкального изложения, не прерывается. В этом смысле кюям о Коркуте сырдарьинской традиции, свойственна, вероятно, некоторая медитативность, основанная на единстве образности, интонационной, ладотональной и ритмической организации материала. Звучание их как бы вновь и вновь воспроизводит одно состояние, одно настроение, и воспринимается как своего рода «цикл вариаций на тему». Своеобразие же «вариаций» заключается в том, что они никогда не контрастируют друг другу (как не контрастируют, к примеру, оттенки одного цвета), являясь, тем не менее, вполне самостоятельными художественными образцами.

Подобная неиндивидуализированность интонационного материала, который весьма трудно дифференцировать на слух, некоторая «сливаемость» музыкально-звукового потока в нашем современном восприятии, статичность интонационного развития путем многократного повтора, нанизывания тех или других интонационных ячеек, попевок и фраз – характерные черты кобызовых кюев, и в самой большей мере юго-западных кюев о Коркуте.

Мы говорили о том, что существующий в кюях о Коркуте семантически определенный интонационный пласт, связанный с жоктау, в более поздних кюях (кюях Ыхласа) не только сохранился, но и несет, по существу, ту же неизменную музыкально-смысловую функцию, что позволило говорить об устойчивости, стабильности и н т о н а ц и о н н о й стороны кюев.

В кюях о Коркуте заложена и основа формы кобызовых кюев: музыкальный материал, как бы, членится на отдельные законченные отрезки той или иной протяженности, которые мы определили как музыкально-тематические блоки. Существенное же отличие между теми и другими кюями (сырдарьинскими и каратаускими, т.е. ыхласовскими) заключается не в принципе формообразования, а в сущности д в и ж е н и я формы. Прибегая к понятию интонационного поля (ИП – термин И.Земцовского [1.39]), можно разъяснить сказанное следующим образом: если кюи о Коркуте построены, в сущности, на ИП только комплексов жоктау, предполагая развитие лишь внутри этих интонационных комплексов, то в кюях Ыхласа сама форма «движется», скрепляя между собой н е с к о л ь к о ИП, в основе которых лежат разные музыкально-семантические единицы. Чтобы убедиться в этом, достаточно

послушать кюи о Коркуте, где блоки малы, неиндивидуализированы образно-интонационно, и кюи Ыхласа, где, несмотря на всю типичность интонаций, прослеживается некое развитие музыкальной мысли, некая концепционность. Если нам выше удалось убедить в сущности интонационно-смыслового содержания каждой из «кочующих» тем, составляющей основу того или иного блока в кюях Ыхласа, то это движение музыкальной мысли семантически направлено в весьма определенную сторону.

Хотя интонационное единство в с е х кюев Коркута благодаря наличию в них главных интонационных комплексов жоктау ясно ощутимо на слух, все же, кюи Ыхласа «Коркут» и «Коңыр» стилистически принадлежат, вне всякого сомнения, как к другому, более позднему и более развитому инструментальному, так и другому региональному, стилю. Это показал анализ ыхласовых кюев, где типизированность последования интонационных комплексов (блоков) вскрывает определенную логику формы, а главное – весьма своеобразное развитие образно-тематического и интонационного содержания в кюях в процессе их развертывания.

В связи с конкретным анализом формы кюя «Коркут» вспомним некоторые основные моменты легенды, сопровождающей обычно кюи: *Коркут ищет бессмертия... Пока он играет на кобызе, смерть не может подступиться к нему... Но однажды изнуренный Коркут на миг засыпает и смерть (змея) настигает его. Однако искусство Коркута бессмертно.*

Сравним эти основные детали программы с действием интонационно-тематических образований (комплексов) в кюе «Коркут» [Примеры 69 (схема) и 70 (кюй)].

Музыка кюя воспринимается как некое обобщенное размышление на тему «жизнь и смерть», вытекающую из легенды, и в то же время, в ней обозначалась некоторая детализация сюжета и в связи с этим – логическая последовательность музыкально-смысловых элементов, символизирующих определенные идеи и образы.

Рассмотрим еще один кюй Коркута в интерпретации Ыхласа и Жаппаса Каламбаева: кюй «*Қорқыттың қоңыры*». Обобщенный тип программности в этом кюе, как мы уже отмечали, позволяет трактовать его так же, как размышление на коркутовскую тему «жизни и смерти», о чем свидетельствует само название кюя

(«Қоңыр»). Схематически это можно выразить следующим образом: [Пример 71 (схема) и 72 (кюй)].

Несмотря на известную усложненность формы, основная тенденция в последовании интонационно-тематических блоков и в этом кюе прослеживается довольно четко.

Итак, выстраивая композицию более развитых в интонационном тематическом отношении кюев Ыхласа, мы наметили несколько условных композиционных «вех», выраженных следующими комплексами: жоктау (А,В), «жизни» (С), «равновесия» (D), кадансовым (МК). Генетические истоки кадансового построения МК и жоктау мы обнаружили в сарынах бахсы (включая наблюдения А.И.Мухамбетовой) и в кюях о Коркуте (сырдарьинских). Два же других (С и D) отнюдь не воспринимаются взявшимися «ниоткуда»: тема С (и на ее основе интонационный комплекс) есть не что иное, как интонационно-динамическое и, соответственно, образное переосмысление (в общем контексте) темы А, которое сопровождается зачастую включением флажолетного тембра инструмента. Как мы помним, в кюях Коркута уже встречались варианты А с мажорным наклоном, которые, быть может, сыграли роль источников неких новых интонационно-смысловых образований. Так здесь можно говорить о порождении данными вариантами А и вариантов В с мажорным наклоном. В самом деле, «мажорная» версия главной (секундовой) интонации кульминационной темы жоктау зачастую приводит к построению, обозначенному в наших схемах D, которое служит, как и С, не только связкой и переходом, но и началом утверждения другой ладовой сферы в заключительном построении кюев Ыхласа.

Разумеется, мы не можем в настоящее время и на данном материале проследить ступени эволюции кобызовой традиции, как не можем с уверенностью сказать, что дошедшие до нас кюи – самые высокие образцы этой традиции, итог всей эволюции. Устный способ передачи таит в себе не только огромные потенциальные возможности развития, но и – опасность известных потерь на пути сложного развития музыкальных образцов от одного поколения к другому, от одних исполнителей к другим, тем более – на стыке двух эпох.

Специфичность квартových «коркутовских» кюев в интонационно-тематическом отношении раскрывает и различие звукорядов, ла-дообразования, фактуры. Начнем с фактов, лежащих

прямо на поверхности: всякий исполнитель кюев на кобызе на вопрос об исполнительских особенностях квартовых и квинтовых кюев, укажет на разницу в местоположении левой руки на грифе. Так в квартовых кюях (условный строй *ре-соль*) рука находится, в основном, в пределах начальных позиций, причем, движается в соответствии с установленной, довольно стабильной аппликатурой. Стабилизация аппликатуры на нижней струне отражает стабильность двух образующих здесь тетраордов (эолийского и ионийского), которые и обуславливают определенные варианты использования четырех пальцев левой руки: Пример 73 (схема).

Те же звуковые и аппликатурные модели можно наблюдать и на верхней струне. В целом звукоряд квартовых кюев охватывает амбитус октавы. Внутри этого звукоряда необходимо выделить следующие структурно-определенные ячейки: Пример 74 (схема).

Эти звукорядные ячейки есть, по существу, ладовые формулы выведенных нами интонационных комплексов в квартовых кюях. Так эолийский тетраорд и гексахорд (1, 3), характеризуют ладозвукорядную основу 1-го и 2-го комплексов жоктау (А и В), ионийский тетраорд (2) – ладозвукорядную основу комплекса «жизни» (С), миксолидийская октава (4) – комплекса «равновесия» (D), ионийский пентархорд (5) – монокаданс (МК).

Таким образом, в квартовых кюях возможно вывести в соответствии с образующимися микрозвукорядами (см.схему) следующие конкретные узкообъемные лады: *D* мажорного (тетраорд) и *d* минорного (тетраорд и гексахорд) наклонения (1,2,3); *D* миксолидийский (октава), *G* мажорного (пентархорд) наклонения (4,5).

В связи с приходом к стереотипному окончанию во всех кюях (т.е. к МК) ладовым центром (хотя и в некоторой степени формальным) в квартовых кюях является, безусловно, *G*. Тем не менее, значение местных опор здесь очень велико, и не только в связи со структурными особенностями кюев, но и с фактором ладовой переменности вообще, столь свойственной монодийной природе квартовых кюев.

Монодийская природа квартовых кюев очень ярко выражается не только в ладовой переменности, но и в метроритмической. Эти кюи в большинстве своем декламационны по характеру звучания, соответственно, здесь действует известная свобода метроритмической организации, при которой, зачастую, невозможно чле-

нение музыкального материала на равномерно звучащие отрезки. Речитативный склад отразился по-своему и на штриховой технике, на артикуляции: здесь преобладают, в основном, несимметричные штрихи, очень произвольна штриховая группировка вообще.

Бурдонирование в монодийных по структуре квартовых кюях носит эпизодический характер, что дает основание говорить о принципиально одноголосной музыкальной ткани. Но в этом отношении необходима известная оговорка. В пределах звукоряда квартовых кюев некоторые мотивы, несущие разные образно-смысловые функции, могут быть интонационно близки друг другу. Таковы, например, вышеуказанные стереотипные интонации в мотивах А и С. Эти интонации представляются моделями одной звуковысотной ячейки (эолийского тетраорда *ре-ми-фа-соль*). То есть в кюях, исполнение которых ограничено применением лишь I позиции, на струне «Ре» мы имеем всего четыре звука, которые и варьируются в различных сочетаниях.

Казалось бы, что вариантов можно получить совсем немного, а тем более – вариантов, неоднозначных по смыслу, если учитывать семантику лада. Однако, нижняя струна на кобызе с ее низким бархатистым звучанием играет в процессе развертывания самых различных по содержанию и тематизму кюев очень важную, главенствующую роль. И оказывается, ограниченность интонационных возможностей преодолевается иными средствами музыкальной выразительности, а именно: ориентацией исполнителя на различный характер тематизма, вытекающий из контекста кюя. В связи с этим значительный вес приобретают: темп, динамика и, собственно, артикуляция звучащего материала.

Но самое главное, что наиболее сильно определяет характерность той или иной темы – это, безусловно, тембр инструмента. Благодаря его тембру, который является уникально двуплановым, возможно создать не только различные, но и контрастные по характеру тематические образования, исполняемые на одной струне, в пределах одной квартовой попевки. В самом деле, вышеупомянутые мотивы (А и С) воспринимаются как контрастные по смыслу и значению в форме благодаря, в первую очередь применению того или иного тембра инструмента. Первый исполняется неизменно в основном тембре. Второй, чаще всего, во флажолетном, и звучит во-первых, на октаву выше, чем предыдущий материал (и это уже воспринимается как ярчайший контраст), во-

вторых, напоминает своим звучанием тембр духового инструмента (флейты), и таким образом, тембр здесь качественно иной – звенящий, пронзительный.

Значит, флажолетный способ игры на кобызе, когда обертоны натурального звукоряда слышны вместе с основным тоном, закономерно обогащает фактуру квартových кюев, выявляя явные признаки бурдонного многоголосия: Пример 75.

Как известно, кобыз в традиционной культуре казахов использовался также и в вокально-инструментальных жанрах, то есть был аккомпанирующим инструментом в эпической традиции (жыр, толғау, терме), причем вплоть до XIX в., по свидетельству А.Эйхгорна, Ч.Валиханова и др. являлся основным в эпической традиции. Мы склонны думать, что на Востоке кобыз в данной традиции, скорее всего, имел квинтовую настройку, о чем свидетельствуют эпические кобызовые кюи регионов Арки и Каратау (Жамбульская область).

На Западе же (юго-запад, Кызылординская обл.) использование кобыза в эпической традиции было близко, скорее всего, каракалпакской традиции (квартовая настройка инструмента). Если казахи на Западе не сохранили пение эпоса с кобызом и она отчасти трансформировалась со временем в инструментальную область, то каракалпаки очень хорошо сохранили эту традицию (пение эпоса и малых эпических жанров с кобызом).

Выводы по данному параграфу:

1. Музыкальный материал квартových «коркутовских» кюев делится условно на «Кюи Коркута» сырдарьинского региона (записанные от Нышана Шаменулы) и «Кюи Ыхласа». По музыкально-стилистическим признакам и чисто слуховому восприятию эти кюи в значительной степени отличаются друг от друга, но на основе музыкального анализа, как и образно-содержательной стороны кюев, сделан вывод о том, что самая важная – *интонационно-ладовая сторона всех «коркутовских» кюев – едина*. Выведенные в коркутовских (сырдарьинских) кюях интонационные комплексы А и В (*жоктау* и *зар*) образуют в кюях одно интонационное поле (ИП), отражающее определенную сюжетно-образную сферу, связанную с жанрами похоронно-поминального обряда *жоктау* и легендой о Коркуте (философско-углубленное размышление на извечную тему «жизни и смерти»).

2. Начальные построения *смешанных по музыкальному стилю коркутовских кюев Ыхласа* (пограничный каратауский стиль в кобызовой традиции) построены на «коркутовских» комплексах жоктау (А и В) сырдарьинских кюев, а конечные (D – комплекс «равновесия» и МК - монокаданс) – на интонационных комплексах аркинских кюев. Интонационный комплекс С (с использованием флажолетного тембра инструмента), в контексте сюжетов легенд трактующийся как выражение «жизни», то есть противоположного по семантике знаку «смерти» (низкий тембр инструмента в комплексе «жоктау»), играет роль музыкально-связующего между ними.

3. Существенное отличие между сырдарьинскими и каратаускими (т.е. ыхласовскими) кюями заключается также в сущности *движения формы*: если кюи о Коркуте построены на ИП только комплексов жоктау, предполагая развитие лишь внутри этих интонационных комплексов, то в кюях Ыхласа форма скрепляет между собой несколько ИП, в основе которых лежат разные музыкально-семантические единицы. В монодийных по строению квартových «коркутовских» кобызовых кюев образуются а) узкообъемные лады эолийско-ионийского наклонения с устоем нижней струны *ре* (основа сырдарьинских кюев) и б) смешанные узкообъемные и 7-ступенные лады эолийско-ионийского наклонения и миксолидийской структуры с устоем нижней *ре* и верхней струны *соль* (в кюях Ыхласа). Они порождают ладовую и ладофункциональную переменность и «размагниченность» ладовой горизонтали.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Результаты исследования обобщаются нами в выводах по всем четырем главам.

По I-ой главе «Вопросы изучения кочевой культуры и этнической истории казахов»:

1. Изучение различных сторон казахской традиционной культуры диктует необходимость выработки новой научной парадигмы, связанной с *цивилизационным подходом* к изучению кочевых культур, не поддающихся описанию с позиций ТОФ (теории общественных формаций). ЦКЕС (цивилизации кочевников евразийских степей) на стыке двух земледельческих миров Европы и Азии имеет свои исторические корни, автохтонное происхождение и развитие.

2. Собственно казахский этап ЦКЕС представляется *субцивилизацией*, сохранившей в трансформированном виде ядро кочевой культуры. Если в сако-гуннском периоде сформировалась генетическая структура ЦКЕС, а тюркском – ее функциональная структура, то в казахском «в свернутом виде» содержатся атрибуты и той, и другой структур. В данной фазе ЦКЕС наблюдается довольно яркая демонстрация изначально заложенных в культуру *программы, традиций, стиля, кода, ментальности* (А.И.Оразбаева).

3. Исходя из того, что традиционная культура – это целостная система, представленная в синкретическом единстве всех ее сторон, необходимо рассматривать искусство (в т.ч. музыку) как органическую часть этой системы. Весьма продуктивным окажется рассмотрение в будущем традиционной музыки с позиций *цивилизационной парадигмы*.

4. В связи с типом кочевой культуры и цивилизации особое значение для казахского этномызыкального знания играют положения о *спиралевидном, нелинейном историко-культурном развитии* кочевых обществ, а также – об однородности, *классовой и социальной недифференцированности* традиционного казахского общества.

5. Существующее в отношении региональных инструментальных стилей наиболее крупное деление на «Батыс» (*төкпе*) и «Шығыс» (*шертпе*) отражает сложение на протяжении многих веков исторических и территориальных целостностей, которым соответствуют родо-племенные и субэтнические общности

(Младший жуз на западе, Средний и Старший на востоке и юго-востоке).

6. Сложение разных музыкально-региональных субсистем является закономерным следствием этно-исторических процессов с VIII-IX вв., когда на территорию Казахстана пришли кыпчакские племена. Они стали основой (субстратом) западноказахстанских казахских племен *байұлы, әлімұлы, жетіру*, которые после монгольского нашествия образовали в Позднем Средневековье субэтнос *ноғай* (позже *маңғыт*), влившийся затем в состав вновь образованного Казахского ханства в XV веке.

7. Племена Среднего жуза – *керей, найман, аргын, қыпшақ, қоңырат, уақ* и др. – сформировались на основе тюркских племен, пришедших с Монгольского плато. Несмотря на то, что части этих племен активно передвигались на запад вместе с монголами, они, как автохтонные насельники восточных, северо-восточных и центральных регионов Казахстана, образовали здесь этно-исторический узел, сформировавший позже казахский Средний жуз.

8. Юг и юго-восточные земли (*Жетісу*) – историческая область проживания племен и родов Старшего жуза *қаңлы, үйсін, жалайыр, дулат, албан, суан, ысты, шатырашты* и др. Эта территория граничит с Восточным Казахстаном и Алтаем, Китаем (Восточным Туркестаном), Киргизией, Средней Азией, что отразилось в этногенезе, истории, чертах общности некоторых племен Старшего и Среднего жузов, киргизов, алтайцев и других тюркских народностей Сибири. Племена и роды Старшего жуза образовали в Позднем средневековье могульский субэтнос (под властью Чагатаидов), который находился в тесных контактах с восточноказахстанскими племенами, Восточным Туркестаном и Маверрannahром.

9. Относительно самостоятельным представляется регион Каратау, в котором смешанно жили различные роды всех трех жузов. Этот регион объединил в себе часть юга (Южный Казахстан), юго-запада (Кызылординская область), западные границы Жетісу (Жамбульская область); на севере этот регион через реку Сарысу и пустыню Бетбадала граничит с Аркой. Пограничность этого региона, смешанность и разнообразие его этнического состава сыграли решающую роль в возникновении *межстилевых* и *межрегиональных* взаимодействий, что отразилось в музыкально-стилевом разнообразии каратауской традиции.

По II-ой главе «*Казахская традиционная музыка как феномен кочевой культуры и цивилизации. Региональные традиции инструментальной музыки*»:

1. Сравнительный анализ в самом общем виде *типов музыкальной деятельности*, в частности, фольклора и устно-музыкального профессионализма, в разных восточных культурах показал, что эти типы деятельности находятся в зависимости от исторического этапа и собственно типа культуры (оседло-земледельческий или кочевой). В связи с выводом об отсутствии явно выраженной классовой и социальной стратификации кочевого общества фольклор и профессиональное музыкальное искусство в кочевой культуре представляются более монолитными, чем в оседлых культурах. Фольклор как творчество *всего* народа в рамках обрядово-ритуальной практики и быта, и искусство, к которому может приобщиться каждый член общества, имеют качество «всеобщности» и «всенародности». Разомкнутость этих систем обусловлена тотальным синкретизмом жизненных сфер в кочевом обществе.

2. Структура кочевой культуры, как и ее диахрония, специфика спиралевидного развития кочевой цивилизации обусловили саму сущность и устойчивость во времени основных типов носителей традиционного музыкального и музыкально-поэтического искусства казахов (*бақсы, жырау и жырышы, ақын, күйші, сал и сері*), видов и жанров традиционной поэзии и музыки. Их параллельное полнокровное существование вплоть до наших дней свидетельствует о *цикличности (нелинейности) процессов и явлений в традиционной культуре казахов*.

3. Тип кочевой культуры с широким системообразующим значением здесь *жизненного цикла*, связанного с 12-летним календарем *мүшел*, обусловил не только основу жанровой системы в целом, но и суть *жанровой классификации* казахского фольклора, основу которого составляют жанры семейно-обрядового цикла (рождение—свадьба—похороны), с минимальным значением в нем календарных обрядов и жанров (производственный цикл).

4. Инструментальная музыка как самостоятельная область творчества выросла как из древней ритуально-магической практики, так и из функции сопровождения музыкально-поэтических жанров. В семантике и структуре инструментальной музыки ощущается связь как с музыкально-поэтическими жанрами (заклинания баксы,

эпическая поэзия, песня), так и повествовательными (миф, легенда, быличка, устный рассказ – *әңгіме*). Поэтому по жанровым истокам среди кюев можно выделить шаманские (и, шире, мифологические), сказочно-легендарные, эпические, исторические, лирические.

5. Исследование генезиса, семантики и образного содержания вербальных текстов кюев-легенд (кобызовых, домбровых и сыбызговых) обнаружило в них следы древнейших верований (анимизм, тотемизм, шаманизм, тенгрианство и др.), обрядов, мифологических образов и культов, относящихся к самым ранним эпохам истории и культуры народов Центральной Азии. Если в вокальных образцах казахского фольклора сохранились песенно-поэтические магические заклинания (*арбау, бәдік, сарыны шаман-баксы*), то в кюях-легендах отразилась древняя традиция изображения (обращения), умиловления сил природы (тотемных или священных животных, духов предков), вытекающая также из древне-магического обрядового комплекса тюркских и монгольских народов.

6. В кобызовой инструментальной музыке, помимо ее связи с шаманским обрядом (*бақсы ойнауы*), ярко выражен культ Первого шамана и музыканта Коркута – персонажа казахской (шире, тюркской) мифологии, которая имеет по некоторым структурно-содержательным параметрам очевидные параллели в мифологии индо-европейских народов и древнем шумерском эпосе.

7. В домбровых и кобызовых кюях нашла отражение не только магическая практика, но и традиция оплакивания умерших, в которой раскрываются также древнейшие представления и верования, связанные с жизнью и смертью. В кюях-легендах сформировалась система семантически значимых плачевых интонаций, которые являются частным случаем «говорения» (информативной функции) инструмента. В целом казахские кюи-легенды демонстрируют *сохранение* системы выразительных (в частности, музыкально-образовательных) *знаков, архетипов и кодов кочевой культуры*.

8. История казахской музыки не может быть историей вообще, так как должна коррелироваться этнической историей различных регионов Казахстана. Поэтому необходимо вести этно-исторические исследования (в т.ч. исследования по истории родов и племен), выявляя династийные ветви, школы, различные линии преемственности традиций. Перспективность данного направления заключается, во-первых, в выявлении музыкально-стилевых

особенностей тех или иных регионов, во-вторых, в создании целостной ретроспективной картины формирования и эволюции традиционной музыки.

9. Вследствие описанных в 1-ой главе этногенетических процессов на территории Казахстана исторически сложились и регионы (традиции) инструментальной музыки: 1) Запада (*тоқпе*) – *западно-казахстанская* (Махамбет, Курмангазы, Даулеткерей, Казангап, Сармалай, Дина и др.), *мангыстауская* (Абыл, Есбай, Оскенбай и др.), *арало-сырдарьинская* (Мырза, Досжан, Алшекей); 2) Востока (*шертпе*) – *восточно-казахстанская* (Байжигит, Бейсенби, Ашим и др.), *аркинская* (Таттимбет и его школа), *жетисуйская* (Семиречье – Кожеке, Байсерке и др.), *каратауская* (Ыхлас, Бапыш, Сугир и др.). Последняя в силу своего особенного географического положения и самобытной истории является смешанной по стилю (воплощение в творчестве каратауских композиторов черт шертпе и токпе).

По III-ей главе «Музыкально-теоретические проблемы изучения региональных традиций. Кюи восточных регионов Казахстана»:

1. Анализ музыкальных текстов кюев-легенд как древнего пласта музыкальной культуры казахов, имеющего аналоги и у других кочевых народов Центральной Азии, дает основания для построения единой, типической ладовой структуры, постороенной на акустической модели натурального звукоряда. Она нашла отражение в кюях, исполняемых на продольной казахской флейте *сыбызгы* с голосовым бурдоном и квинтовых домбровых и кобызовых кюях восточных регионов. Это кюи с АОБМ (акустическое обертоновое бурдонное многоголосие) и ОБМ (обертоновое бурдонное многоголосие) по классификации Л.Халтаевой.

2. Бурдонный склад сыбызговых кюев возникает благодаря предварительному извлечению грудного нижнего тона как основного, который создает как акустические, так и шумовые призвуки («сонорный фон» по В.Сузукей), влияющие на своеобразие тембра инструментов подобного типа. Наряду с этим источником звучания обертоновой мелодии является и сам инструмент. То есть бурдонно-обертоновая структура, образующаяся на духовых инструментах типа сыбызгы, занимает, по нашему мнению, промежуточное место между формами АОБМ и ОБМ.

3. В ОБМ (квинтовые домбровые и кобызовые кюи), представляющем собой «качественно новый этап в

развитии бурдонного многоголосия» две составляющие – бурдон и мелодия, образующиеся на двух функционально различных струнах инструмента – выступают теперь уже элементами музыкального языка и структуры кюев (фактуры, лада). В древних кюях-легендах Восточного Казахстана и Жетису выявляется связь их ладо-мелодической организации как с натурально-звукорядной моделью, так и со строением самого инструмента: *мажорный гексахорд* как древняя ладовая модель образуется на соответствующем типе домбры с 7-8 ладками (восточно-казахстанские кюи), *миксолидийская октава* – на 9-11-ладковых инструментах (жетисуйские).

4. В домбровой и кобызовой инструментальных традициях восточных регионов в квинтовом строе исполняются и *эпические* по содержанию кюи, которые занимают большое место в творчестве профессиональных кюйши XVIII-XIX вв., живших в разных восточных регионах (Байжигит, Кожеке, Таттимбет, Ыхлас, Сугур). По сравнению с кюями-легендами, эпические квинтовые кюи представляют собой гораздо более развитые во всех смыслах образцы, в которых степень развития ОБМ намечает переход в другие типы ладо-фактурной организации музыкального материала.

5. Таким образом, Восточный Казахстан и Жетису как очаги древней инструментальной музыки – это часть восточнотюркского мира, который в лице тюрков Южной Сибири сохранил такие же и еще более древние образцы бурдонно-обертонового музыкального склада и стиля, свидетельствующего об единстве образно-звукового мышления тюркских народов Центральной Азии. То есть на материале музыки восточных тюрков блестяще подтверждается идея о гомогенности как самой системы кочевой цивилизации, так и элементов ее культуры (в т.ч. музыкальной).

6. В кюях смешанных структур *древние кюи + шертпе* (эпические кюи XVIII-XIX вв.) произошел органический синтез, осуществленный на уровне языковых свойств двух видов кюев: 1) по строю (настройке струн) – *квинтовых* и *квартовых*, 2) по манере игры (звукоизвлечению) – *қара қағыс* и *шерту*, 3) по складу – *многоголосных* (двухголосных) и *одноголосных*, 4) по фактуре – *бурдонных* и *однослойных*. Поскольку общая структура их определяется, все-таки, строем (квинтовый), то здесь нужно говорить о влиянии на доминирующую структуру квинтовых кюев традиции *шертпе*.

7. В кюях-легендах Жетису есть образцы обратного взаимодействия: это *квартовые древние кюи* (промежуточная форма), которые вместе с ладово-позиционными стереотипами шертпе воспроизводят в квартовом строе семантику и структурные закономерности квинтовых кюев – кюев-легенд («Акку» и «Жоктау» жетисуйского региона). В данных «бурдонных» квартовых кюях Жетису, где бурдонирует уже верхняя струна, мы видим соединение бурдонной структуры кюев (ОБМ) не только с *шертпе*, но и с квартowymi кюями (с начальной ладовой опорой *ре-соль, соль-соль*), которые исполняются в технике *қара қағыс*, близкой токпе.

8. Еще одна промежуточная между основными синтетическими формами (*древние кюи + шертпе* и *шертпе + токпе*) – форма с начальной ладовой опорой *ре-ля мажорного наклонения* (с фа# в ключе). Данная разновидность формы, имеющая место также в Жетисуйской домбровой традиции, ярко претворена в кюях «Камбархан». «Камбархан», в котором помимо древних его мифологических истоков, решающую роль играет мощная эпическая струя, видимо, связан и с *вокальной эпической традицией* Жетису. Здесь зонный принцип развития, присущий токпе-кюям, сочетается с обертоновыми ладо-композиционными опорами древних кюев (*ре¹, фа#¹, ля¹*) и бурдоном открытой струны *ре*. Таким образом, начальная ладовая опора *ре-ля* (с фа#) определяет суть смешанной структуры *древние кюи + токпе*.

9. Наконец, в Каратауской домбровой традиции есть кюи смешанной структуры, которые можно определить как *«шертпе+токпе»*: это кюи, в которых ладотональная и композиционная структура соответствует кюям *токпе*, но исполняются они бряцанием (*тырнап тарту*) и щипком (*шертин тарту*). Как известно, ладотональная и композиционная основа токпе-кюев определяется главенством нижнего устоя *ре* и типовой формой-схемой *бас-орта-Сага*, которая наблюдается в ряде кюев Сугура и Алшекея. Они и представляют регион Каратау как зону активных *межстилевых* и *межрегиональных* контактов и взаимодействий.

10. В ладо-тональной и композиционной структуре одного из главных жанров шертпе – «Косбасарах» – сочетание принципов *алма кезек* (одноголосие) и *қосбасар* (двухголосие) в каденционных моментах формы возможно трактовать именно в свете лирико-философского жанра: а) *алма кезек* как выражение

последовательности звуков, попеременности звучания двух струн, воплощающих в традиции два начала: низ-верх, мужское-женское, небо-земля, светлое-темное и т.п., б) *қосбасар* как выражение их (звуков, струн) совмещенности, соединенности, воплощающее идею «гармонизации» двух противоположных начал. В шертпе при всей свободе вариантно-вариационного преобразования интонационно-ритмической основы кюя в каждой зоне ее развития сама тенденция расширения звукоряда (вверх) ведет к появлению функционально значимых тонов $I(g)$, $V(d^1)$, $VI(e^1)$, $I\uparrow(g^1)$ и $II\uparrow(a^1)$.

11. Ощущаемое на слух интонационное единство песенной традиции и стиля шертпе восточных регионов (как фактор влияния первого на второе) еще не подтверждено теоретически. Высказывается предположение, что на каком-то историческом этапе развития фольклорного вокального искусства на инструмент была перенесена не только мелодическая основа песен (песенно-мелодические наигрыши): *вокальная одноголосная монодия*, быть может, повлияла на смену *строя* (настройки) инструмента – с квинтовой (бурдонной) на квартовую (условно песенно-интонационную). Через *инструментализацию* же песенных в своей основе мелодий, возможно, начал формироваться стиль кюев *шертпе*, становление и развитие которого шло по своим имманентным (инструментальным) законам.

12. В Каратау и квартовых кобызовых кюях Ыхласа претворены черты разных музыкальных стилей – *западного (сырдарьинского)* и *восточного (аркинского)*. Первые по интонационно-тематическому материалу соотносятся с кюями о Коркуте, вторые – с эпическими квинтовыми кюями (бурдонной структуры). Близость структуры квинтовых и некоторых квартовых кобызовых кюев восточного региона обуславливается тем, что, как и в домбровой традиции, здесь существует традиция исполнения древних кюев-легенд или эпических кюев не только в условиях квинтовой, но и квартовой настройки инструмента.

13. В целом анализ *восточно-казахстанских квартовых кюев шертпе* и *квартовых аркинских кобызовых кюев*, близких им по структуре, подтвердил предварительный тезис о том, что по сравнению с квинтовыми кюями бурдонно-обертоновой структуры и кюями смешанных структур, данные кюи, *более модальны* по своей сути. Их структуру, таким образом, можно определить как *монодическую*. С учетом этого, а также с учетом историко-

культурного контекста казахской традиционной музыки, можно говорить о разных истоках «эпических» (квинтовых) и «лирических» (квартовых *шертпе*) кюев. Если первые демонстрируют и в вербальной, и в музыкальной частях ощутимую генетическую связь с *кюями-легендами и эпической вокально-инструментальной традицией*, то вторые – с *фольклорной и устно-профессиональной традицией* (также *вокально-инструментальной песенной традицией*).

По IV-ой главе «*Кюи западных регионов Казахстана*»:

1. На Западе Казахстана древние кюи-легенды, количество которых незначительно по сравнению с кюями *токпе*, являются «привнесенными» с восточного региона (неавтохтонными). Эта версия представляется правдоподобной, во-первых, в свете истории (несколько волн миграции восточных племен на запад); во-вторых, – в контексте эволюции музыкального языка, согласно которому сомнителен путь развития квартовых кюев *токпе* на основе квинтовых древних кюев (это две разные музыкальные системы). Поэтому, попав на другую почву, квинтовые кюи испытывают, наоборот, влияние местной традиции, и «преобразуются», развиваются уже по западным канонам инструментальной музыки («Аксак кулан», «Нар и дирген»).

2. При сохранении «реликтов древней музыкальной организации» восточно-казахстанские и западно-казахстанские (уральские) кюи «Аксак кулан» глубоко отличны по стилю: а) если в восточных вариантах *естірту* (оповещение о смерти) выражено через речевую ритмоформулу («*Ба-лаң өл-ді, Жо-шы хан*»), то в западных – через *музыкально-интонационную формулу плача* (*жоқтау*); б) если восточные выдержаны в более древней обертоново-бурдонной структуре (ОБМ), то западные – уже в необертоновой (БМ): бурдонирует верхняя струна струна при мелодической нижней струне (тема *жоқтау*), отсюда вместо строфической композиции (в восточных) – *буынная*, но в условиях квинтовой настройки (в западных).

3. В целом в западных квинтовых наблюдается *синтез древних кюев и токпе*: при квинтовом строе в них сохраняется бурдонный склад, но этот склад уже может не иметь обертоновую основу (ОБМ). То есть здесь наряду с нижним устоем (до), бурдонируют и верхнеоктавные устои (до¹, до²), а также и квинтовый (соль¹). Эти устои в качестве и нижних, и верхних бурдонирующих звуков, которые в ОБМ при неизменном господстве нижнего бурдона имели

значение *опорных тонов мелодического звукоряда* на верхней струне, становятся *основой ладовых опор разделов кюев* и приобретают уже *ладо-композиционное значение*.

4. В кюях *токпе* ярко выражена диффузность лада и формы, что позволяет рассмотреть ладовые и ладотональные структуры в этих кюях в тесной связи с четко откристаллизовавшимися основными формами-схемами. В связи с этим выделены: 1) кюи с *буынным* (зонным) принципом организации музыкального материала (с начальной ладовой опорой *ре-ля*), 2) кюи 3х-частной структуры с *квартовой транспозицией* (*ре-соль*), 3) кюи, синтезирующие эти две основные структуры, 4) кюи *мобильной ладо-композиционной структуры*.

5. В *буынной* форме выявлена многозвенная (составная) структура ладовой организации и ее иерархичность. Начальная ладовая опора *ре-ля* обусловила два основных типа ладовой и ладотональной организации: а) наличие в ключе *си ь* при главенстве *ре* дает эолийское наклонение в кюях (орта буын *си ь -фа¹*), б) отсутствие этого знака выдвигает главенство *ля* и дорийское наклонение (орта буын *ля-ми¹*). Кюи, основанные на начальной ладовой опоре *ре-соль* (*соль-соль*) восходят к восточно-казахстанской домбровой традиции. Трехчастная в своей основе типовая структура с *квартовым переносом* (*транспозицией*) тематического блока ААА строится по отработанному уже в восточных кюях принципу сопоставления двух соседних высотно-регистровых зон.

6. Усиление факторов динамизации формы в творчестве кюйши XIXв. привело не только к многообразию допустимых преобразований внутри определенной конструктивной формы, но и к появлению таких структур, которые органично сочетают признаки указанных выше основных типовых схем: 1) *присоединение к трехчастной типовой структур с транспозицией АА¹ А стереотипной зоны II сага*, 2) *буынная* в своей основе структура является *следствием активной тематизации* (через *транспонирование*) *стереотипных зон I и II сага*, 3) *квартовая транспозиция темы в ладовых условиях буынной формы* (*ми-ля → ля-ре¹*).

7. Процесс дальнейшей динамизации формы кюев *токпе* выразился также в преодолении дискретности развития в кюе, когда членение формы на отдельные зоны теряет свою актуальность («сквозная» форма). Импровизационное начало в кюях ведет к

появлению *мобильных ладо-композиционных структур*. В этих кюях «организующим» фактором служит наличие ладового центра *ре-соль минорного наклонения*. Высокая степень импровизационности, обусловленная отсутствием ладо-конструктивного стержня композиции, компенсируется выделением в качестве структурообразующего некоего *стабильного интонационно-тематического комплекса* или яркого интонационного ядра, цементирующего весь процесс «сквозного» развития тематизма в кюях.

8. Музыкальный материал квартетов «коркутовских» кюев делится условно на «Кюи Коркута» сырдарьинского региона и «Кюи Ыхласа». По музыкально-стилистическим признакам и чисто слуховому восприятию эти кюи в значительной степени отличаются друг от друга, но на основе музыкального анализа и образно-содержательной стороны кюев, сделан вывод о том, что *интонационно-ладовая сторона всех «коркутовских» кюев – едина*.

9. Начальные построения *смешанных по музыкальному стилю коркутовских кюев Ыхласа* (пограничный каратауский стиль) построены на «коркутовских» комплексах жоктау (А и В) сырдарьинских кюев, а конечные (D – комплекс «равновесия» и МК – монокаданс) – на интонационных комплексах аркинских кюев.

10. Существенное отличие между сырдарьинскими и каратаускими, т.е. ыхласовскими кюями заключается также в сущности *движения формы*: если кюи о Коркуте построены на ИП только комплексов жоктау, то в кюях Ыхласа форма скрепляет между собой *несколько ИП*, в основе которых лежат разные музыкально-семантические единицы.

В заключении мы хотели бы дать некоторые *научно-практические рекомендации* по дальнейшему изучению инструментальных кюев Казахстана.

Проделанный нами анализ музыкальных образцов – кюев восточных и западных регионов Казахстана – показал ощутимые различия в их ладо-тональном и композиционном строении. Они обнаружены нами при сравнении *квинтовых* и *квартетовых кюев* (домбровых шертпе и токпе, кобызовых кюев). Если в квинтовых кюях восточных и западных регионов существует некое генетическое родство (единая основа ОБМ и БМ несмотря на трансформацию «родовых» черт квинтовых кюев в западноказахстанских кюях), то в

квартетовых кюях несходство структур свидетельствует о разных типах монодического и, шире, музыкального мышления, что отразилось на системе ладовых опор и ладовых позиций, соответствующих ладо-тональных конструкций и типовых форм⁴⁴. Поэтому данный аспект исследования традиционной инструментальной (и не только) музыки является, по нашему мнению, надежным фундаментом для ее дальнейшего изучения в выдвинутом направлении.

В этномузыкологии не только Казахстана, но всей Центральной Азии необходимы сравнительно-исторические исследования, так как очень многое в музыкальных культурах народов возможно понять лишь через вычленение типологических, историко-генетических истоков традиций, а также – через понимание роли контактов и взаимовлияний в истории народов [2.23; 1.79; 2.77 и др.]. Весьма плодотворными могут оказаться сравнительные изучения даже в рамках одной культуры, ведь во многих странах региональные особенности музыкальных традиций (фольклорных, устно-профессиональных), обусловлены генетическим родством или контактными связями с этносами соседних территорий [1.2, 1.5, 1.75]. Реликтовые же явления в музыке могут стать ценным источником в исследовании этногенеза, этнических и историко-культурных параллелей как тюрко-монгольской общности (восток), так и тюрко-иранской (запад). Так, например, можно говорить не только о древнетюркском субстрате в кюе и макоме, но и чертах *типологической общности* в музыке народов Средней Азии, юго-западных (сырдарьинский регион) и западных территорий Казахстана. Такого же рода общность в музыке народов Алтая, Южной Сибири, юго-восточных (Жетису) и восточных территорий Казахстана (а также и соседней Киргизии) может стать не менее убедительным фактором этногенетических и этноисторических процессов уже на северо-восточной и восточной части Центральной Азии [6.4, 2.64].

Таким образом, выводы данной работы могут послужить базой для расширенного исследования стилевых и музыкально-языковых особенностей инструментальной традиции казахов и дальнейшей разработке вопросов истории и теории казахской традиционной музыки. Материалы данного монографического исследования могут

⁴⁴ Необходимы, естественно, и дальнейшие сравнительные исследования (конструкций и ладовых перевязок, строя инструментов и ладового мышления, метроритмической организации кюев и др.).

быть использованы при написании (или переиздании) учебников и учебных пособий по истории казахской музыки, традиционной культуре и искусству казахов, в лекционных и практических учебных курсах в вузах (история и теория казахской музыки, этносольфеджио, анализ произведений фольклора, теория монодии, этноинструментоведение, музыка Востока и др.). Отдельные теоретические положения работы вошли в учебные пособия («Традиционная культура кочевников», «Казахская музыкальная литература»), апробированы в учебных курсах («Традиционная культура и искусство казахов», «История казахской музыки», «Этносольфеджио» и др.).

Выводы и положения монографии могут быть также полезны при разработке вопросов в области сравнительного этномузыкознания [2.63; 6.1 -6.3] и музыкальной тюркологии, истории и теории традиционной культуры кочевых народов Центральной Азии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Книги

- 1.1. Абдрахман Г. Современное самодеятельное песнетворчество в казахской музыкальной культуре. – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. – 176 с.
- 1.2. Абдуллаев Р. Обряд и музыка в контексте культуры Узбекистана и Центральной Азии. – Ташкент, 2006. – 334 с.
- 1.3. Абенев Е.М., Арынов Е.М., Тасмагамбетов И.Н. Казахстан: эволюция государства и общества. – Алматы: Институт развития Казахстана, 1996. – 390 с.
- 1.4. Абиль Е. Этногенез казахов. Опыт системного подхода. – Кустанай, 1997. – 112 с.
- 1.5. Азимова А.Н. Традиционный музыкальный язык узбекского, каракалпакского и уйгурского народов. – Ташкент, 2008. – 161 с.
- 1.6. Акишев К. О возникновении оседлости и земледелия у древних усуней Семиречья. По следам древних культур Казахстана. – Алма-Ата, 1970.
- 1.7. Актуальные проблемы современной фольклористики: Сб. статей и материалов / Сост. В.Е. Гусев. – Л.: Музыка, Ленингр. отделение, 1980. – 224 с.
- 1.8. Алексеев Э. Проблемы формирования лада. – М., 1976. – 288 с.
- 1.9. Алексеев Э. Фольклор в контексте современной культуры. – М.: Сов. композитор, 1988. – 239 с.
- 1.10. Алькей Хаканович Маргулан. – Алма-Ата, 1984. – 148 с.
- 1.11. Аманжолов С. Вопросы диалектологии и истории казахского языка. Учебное пособие. 2-е издание, дополненное. – Алматы: «Санат», 1997. – 608 с.
- 1.12. Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы, 2002. – 544 с.
- 1.13. Аравин П. Степные созвездия. Очерки и этюды о казахской музыке. – Алма-Ата: Жалын, 1978. – 184 с.
- 1.14. Аравин П.В. Даулеткерей и казахская музыка XIX века. – М.: Сов. композитор, 1984. – 152 с.
- 1.15. Артыкбаев Ж.О. Кочевники Евразии (в калейдоскопе веков и тысячелетий). – СПб: Мажор, 2005. – 320 с.
- 1.16. Ахинжанов С.М. Кыпчаки в истории средневекового Казахстана. – Алма-Ата: Наука, 1989. – 293 с.

- 1.17. Байгаскина А.Е. Ритмика казахской традиционной песни. – Алматы, 2003. – 207 с.
- 1.18. Байжумин Ж. История рождения, жизни и смерти пастуха Авеля. Арийский лексикон. – Алматы, 2009. – Кн.1. – 368 с. – Кн. 2. – 352 с.
- 1.19. Бекхожина Т. Даламның назды саздары. – А.: Өнер, 1996. – 208 с.
- 1.20. Бердяев Н.А. Философия свободного духа. М.: Республика, 1994.
- 1.21. Взаимодействие кочевых культур и древних цивилизаций. – Алма-Ата: Наука, 1989. – 461 с.
- 1.22. Востров В.В., Муканов М.С. Родоплеменной состав и расселение казахов (конец XIX – начало XX в.). – А-А.: «Наука», 1968. – 256 с.
- 1.23. Вызго Т. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. – М.: Москва, 1980. – 191 с.
- 1.24. Галицкая С.П. Теоретические проблемы монодии. – Ташкент: Фан, 1981. – 92 с.
- 1.25. Гумилев Л.Н. Конец и вновь начало. – М.: АСТ, 2004. – 415 с.
- 1.26. Гумилев Л.Н. Тысячелетие вокруг Каспия. – Москва: Айрис Пресс, 2008. – 384 с.
- 1.27. Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера Земли. – СПб., 2002. – 608 с.
- 1.28. Гусев В.Е. Эстетика фольклора. – Л.: Наука, 1967. – 319 с.
- 1.29. Диваев А. Сборник материалов для статистики Сыр-Дарьинской области. – Ташкент, 1902.
- 1.30. Древнетюркская цивилизация: памятники письменности: Сборник статей. – Алматы, 2001. – 584 с.;
- 1.31. Духовные начала исламского искусства: Сборник статей. – М., 2004. – 354 с.
- 1.32. Елеманова С.А. Казахское традиционное песенное искусство. – Алматы: Дайк-Пресс, 2000. – 187 с.
- 1.33. Еолян И. Традиционная музыка Арабского Востока. – М.: Музыка, 1990. – 240 с.
- 1.34. Ермакович Б.Г. Песенная культура казахского народа: Муз.-ист. исследование. – Алма-Ата: Наука, 1966. – 401 с.
- 1.35. Ермакович Б.Г. Музыкальное наследие казахского народа. – Алма-Ата, 1979. – 184 с.
- 1.36. Жубанов А.К. Струны столетий. – Алма-Ата: Казгослитиздат, 1958. – 395 с.

- 1.37. Жубанов А.К. Соловьи столетий. – Алма-Ата: Жазушы, 1967. – 409 с.
- 1.38. Жубанов А. Ән-күй сапары. – Алматы, 1976. – 475 б.
- 1.39. Земцовский И.И. Мелодика календарных песен. – Л.: Музыка, 1975. – 224 с.
- 1.40. Ибрагимов О. Фергано-ташкентские макамы. – Ташкент, 2006. – 176 с.
- 1.41. Ибраева К.Т. Казахский орнамент. – Алматы: Өнер, 1994. – 128 с.
- 1.42. Иванов В.В., Топоров В.Н. Исследования в области славянских древностей. М.: Наука, 1974. – 342 с.
- 1.43. Ирмуханов Б.Б. История Казахстана: опыт теоретико-методологического исследования. Алматы: Издательский дом «Наш мир», 2004. – 488 с.
- 1.44. Искусство стран Востока. – М.: Просвещение, 1986. – 187 с.
- 1.45. Исмагулов О. Этническая геногеография Казахстана. – Алма-Ата, 1977. – 159 с.
- 1.46. История Казахстана (с древнейших времен до наших дней). В пяти томах. Том 1. – Алматы: Атамұра, 1996. – 544 с.
- 1.47. История Казахстана (с древнейших времен до наших дней). В пяти томах. Том 2. – Алматы: Атамұра, 1997. – 624 с.
- 1.48. История Казахстана с древнейших времен до наших дней (очерк). – Алматы: Дәуір, 1993. – 416 с.
- 1.49. История Казахстана и Центральной Азии. – Алматы: Дайк-Пресс, 2001. – 604 с.
- 1.50. История казахской музыки: В 2 т. – Т.1: Традиционная музыка казахского народа: песенная и инструментальная. – Алматы: Ғылым, 2000. – 424 с.
- 1.51. Кадырбаев М.К., Марьяшев А.Н. Наскальные изображения хребта Каратау. – Алма-Ата, 1977. – 144 с.
- 1.52. Кажгали улы А. Органон орнамента. – Алматы, 2003. – 456 с.
- 1.53. Казахская цивилизация в контексте мирового исторического процесса: Сборник статей. – Алматы, 2003. – 554 с.
- 1.54. Кароматов Ф.М. Узбекская домбровая музыка. – Ташкент: Гослитиздат, 1962. – 260 с.
- 1.55. Кароматов Ф.М. Узбекская инструментальная музыка (наследие). – Ташкент: Изд-во им. Г.Гуляма, 1972. – 360 с.
- 1.56. Кодар А. Степное знание: очерки культурологии. – Астана: Фолиант, 2002. – 208 с.

- 1.57.Кондыбай С. Казахская мифология: Краткий словарь. – Алматы: Нурлы Алем, 2005. – 272 с.
- 1.58.Кочевая цивилизация Великой степи: современный контекст и историческая перспектива: Сборник статей. – Элиста: Джангар, 2002.
- 1.59.Кузембайулы А., Абиль Е.А. История Казахстана: Учебник для вузов. 7-е изд. перераб. и доп. – СПб.: Соларт, 2004. – 420 с.
- 1.60.Кумеков Б.Е. Государство кимаков IX-XI вв. по арабским источникам. – А-А., 1972. – 156 с.
- 1.61.Қиянатұлы З. Моңғол үстіртін мекен еткен соңғы түркі тайпалары: IX-XII ғасыр. – Астана: Елорда, 2001. – 208 б.
- 1.62.Қиянатұлы З. Қазақ мемлекеті және Жошы хан. (*Тарихи-сараптамалық зерттеу*). – Астана: Елорда, 2004. – 344 б.
- 1.63.Қондыбай С. Маңғыстау мен Үстірттің киелі орындары. – Алматы, 2000. – 127 б.
- 1.64.Қондыбай С. Маңғыстау-нама. Зерттеу. – Алматы: Арыс, 2006. – 444 б.
- 1.65.Қондыбай С. Есен-қазақ. – Алматы: Арыс, 2006. – 360 б.
- 1.66.Магауин М. Кобыз и копые. – Алма-Ата, 1970. – 160 с.
- 1.67.Масанов Н.Э. Кочевая цивилизация казахов. – Алматы-Москва, 1995. – 320 с.
- 1.68.Мацеевский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – 520 с.
- 1.69.Медоев А.Г. Гравюры на скалах. – Алма-Ата: Жалын, 1979. – 176 с.
- 1.70.Методы изучения фольклора. – Л.: ЛГИТМиК, 1983. – 154 с.
- 1.71.Муканов М.С. Этнический состав и расселение казахов Среднего жуза. – А., 1974. – 200 с.
- 1.72.Муканов М.С. Этническая территория казахов в XVIII – нач.ХХ веков. – А.: Казахстан, 1991. – 64 с.
- 1.73.Муканов М.С. Из истории прошлого: Родословная племен керей и уак. – А.: Казахстан, 1998. – 160 с.
- 1.74.Мухамбетова А.И. Казахский кюй (очерки истории, теории, эстетики). – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 208 с.
- 1.75.Низомов А. Суфизм в контексте музыкальной культуры народов Центральной Азии. – Душанбе: Ирфон, 2000. – 296 с.
- 1.76.Омарова Г. Кобызовая традиция. Вопросы изучения казахской традиционной музыки. – Алматы, 2009. – 520 с.
- 1.77.Оразбаева А.И. Цивилизация кочевников евразийских степей. – Алматы: Дайк-Пресс, 2005. – 168 с.

- 1.78.Проблемы истории и культуры кочевых цивилизаций Центральной Азии. В 3-х томах. Улан-Удэ: БНЦ СО РАН, 2000.
- 1.79.Путилов Б. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. – Л.: Наука, 1976. – 244 с.
- 1.80.Садоков Р.Л. Музыкальная культура древнего Хорезма. – М., 1970. – 136 с.
- 1.81.Садоков Р.Л. Тысяча осколков золотого саза. – М.: СК, 1971. – 169 с.
- 1.82.Сарыбаев Б.Ш. Казахские народные музыкальные инструменты. Алма-Ата: Онер, 1978. – 174 с.
- 1.83.Сейдімбек А. Қазақтың күй өнері. – Астана 2002. – 832 б.
- 1.84.Субаналиев С. Киргизские музыкальные инструменты. – Фрунзе, 1986. – 168 с.
- 1.85.Сузукей В. Тувинские традиционные музыкальные инструменты. – Кызыл, 1989. – 144 с.
- 1.86.Сузукей В.Ю. Музыкальная культура Тувы в ХХ столетии. – М.: Издательский дом «Композитор», 2007. – 408 с.
- 1.87.Тасмағамбетов И. Құлпытас. – Астана: Берел, 2003. – 392 с.
- 1.88.Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – т.1. – М., 1985. – 333 с.
- 1.89.Туркестан – очаг цивилизации. – Алматы: Дидар Айна, 2000. – 260 с.
- 1.90.Турсынов Е. Возникновение баксы, акынов, сери и жырау. – Астана: ИКФ Фолиант, 1999. – 252 с.
- 1.91.Турсынов Е.Д. Древнетюркский фольклор: истоки и становление. – Алматы: Дайк-ПРЕСС, 2001. – 172 с.
- 1.92.Тынышпаев М. Материалы к истории киргиз-казакского народа. – Ташкент, 1925. – 62 с.
- 1.93.Утегалиева С. Мангыстауская домбровая традиция. – Алматы, 1997. – 56 с.
- 1.94.Утегалиева С.И. Хордофоны Центральной Азии. – Казакпарат, 2006. – 120 с.
- 1.95.Утемиш-хаджи. Чингиз-наме. – Алма-Ата: Гылым, 1992. – 296 с.
- 1.96.Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс: М.: Музыка, 1988. – 512 с.
- 1.97.Швейцер А. Жизнь и мысли. М.: Республика, 1996. – 527 с.
- 1.98.Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории: В 2 т. Т.1. Образ и действительность. – М.: Айрис-пресс, 2006. – 528 с.

1.99.Элиас Н. О процессе цивилизации. Социогенетические и психогенетические исследования. Т. 2. – М., 2001. – 382 с.

1.100.Юдин В.П. Центральная Азия в XIV-XVIII веках глазами востоковеда. – А., Дайк-Пресс, 2001. – 384 с.

2. Статьи

2.1. Алексеев А. Казахская домбровая музыка //Музыкальная культура Казахстана. – Алма-Ата, 1955. – С.50-62.

2.2. Акатаев С. Гильгамеш және Қорқыт ата //Жалын.-1972. - N 5. - 151-156 б.

2.3. Акатаев С. Евразийство в контексте культурной общности //Культура Казахстана: традиции, реальность, поиски. – Алматы, 1998. – с.39-45.

2.4. Алексеев А. Казахская домбровая музыка //Музыкальная культура Казахстана. -Алма-Ата, 1955. С. 50-62.

2.5. Аманов Б. Композиционная терминология домбровых кюев / Инструментальная музыка казахского народа.-Алма-Ата: Онер,1985.- С.39-48.

2.6. Аманов Б. Тартыс как форма инструментального музицирования казахов // Инструментальная музыка казахского народа. – Алма-Ата: Онер, 1985. – С.25-38.

2.7. Амирова Д. К проблеме инструментальных предпосылок казахского народно-профессионального песенного мелоса /Казахская музыка: традиции и современность: Сборник трудов. – Алма-Ата, 1992. – С. 49-54.

2.8. Аравин П. Казахская домбровая музыка (к теории народных ладов) // Искусство и иностранные языки - Алма-Ата, 1966. - С. 3-20.

2.9. Аравин П.В. Русские ученые о казахской музыке XVIII - первой половины XIX вв. // Музыкознание. Вып.4. - Алма-Ата, 1968. - С.3-14.

2.10.Ауэзов М.М. Евразийская духовная традиция и преемственность казахской культуры /Культура Казахстана: традиции, реальности, поиски. – Алматы, 1998. – С.35-43.

2.11.Ерзакович Б.Г. Врачевальная песня баксы /Народная музыка в Казахстане. - Алма-Ата: Казахстан, 1967. - С.99-108.

2.12.Ахинжанов С.М. Из истории взаимоотношений кыпчаков и Хорезма /Археологические исследования в Казахстане. – Алма-Ата, 1973. – С.59-70.

2.13.Байбосынова Ұ. Сыр бойы ахун-жыраулардын шығармашылығының шығыстық поэзия жанрлары /Курмангазы и традиционная музыка на рубеже тысячелетий: Материалы международной конференции, посвященной 175-летию Курмангазы, Алматы, 9-11 ноября 1998 г. – Алматы: Дайк-Пресс, 1998. – С. 126-135.

2.14.Бернштам А. Проблемы древней истории и этногенеза Южного Казахстана //Изв. АН КазССР, № 67, сер. археологическая, вып.2. – А-Ата, 1950. – С.59-99.

2.15.Бокейханқызы Г. Қытайдағы Алтай қазақтарының кәсіби ән өнері //Мелодии веков: Материалы международной конференции, посвященной 100-летию кюйши К.Медетова. - Алматы, 2001. - С.231-239.

2.16.Гусев В.Е. Психология коллективного творчества //Содружество наук и тайны творчества. – Л.:Наука, 1968. – С. 218-233.

2.17.Гумилев Л.Н. Ритмы Евразии //Евразия. -2001. -№2. –С.5-12.

2.18.Джани-заде Т. Хал-макам как принцип искусства макама //Суфизм в контексте мусульманской культуры. – М, 1989. – С. 319-338.

2.19.Джумаев А. Ислам и музыка // Музыкальная академия. – Москва, 1992. - №3. – С.24-36.

2.20.Джумаев А. «Туркестанский старец» Ходжа Ахмад Яссави и мусульманские духовные песнопения //Музыкальная академия. – 1996. - №1; 1997. - №1. – С. 133-141.

2.21.Елеманова С.А. Методологические предпосылки изучения профессионализма устной традиции / Вопросы истории и теории музыки Казахстана. – Алма-Ата: Онер, 1984. – С.3-19.

2.22.Ерзакович Б.Г. Врачевальная песня баксы //Народная музыка в Казахстане. – Алма-Ата: Казахстан, 1967. – С.99-108.

2.23.Жданко Т.А. К вопросу о внутрорегиональных этнокультурных связях народов Средней Азии и Казахстана в позднефеодальный период /Проблемы современной тюркологии: Материалы 2 Всесоюзной тюркологической конференции. - А., 1989. - с.303-309.

2.24.Заднепровский Ю.А. Усуни и Кангюй на трассе Великого Шелкового пути /Взаимодействие кочевых и оседлых культур на

еликом Шелковом пути: Тезисы международного семинара ЮНЕСКО. – Алма-Ата, 1991. – С.35-38.

2.25.Зарухова С. Форма и лад в казахской домбровой музыке //Музыказнание. - Вып.3. -Алма-Ата, 1967. - С.78-87.

2.26.Земцовский И. Музыка и этногенез //Советская этнография. – 1988, №2. – С.15-19.

2.27.Ихтисамов Х. Заметки о двухголосном гортанном пении тюркских и монгольских народов //Музыка Азии и Африки.- Вып.4.- М.,1984. - С.179-193.

2.28.Ихтисамов Х. К проблеме сравнительного изучения двухголосного гортанного пения и инструментальной музыки у тюркских и монгольских народов /Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сборник статей и материалов в двух частях. Часть вторая. – М.: СК, 1988. - С.197-216.

2.29.Калиев С. Некоторые особенности метроритма в кюях «Косбасар» /Таттимбет и проблемы изучения традиционной казахской музыки: Тезисы Республиканской научно-практической конференции. - Алма-Ата, 1990. - С.21-26.

2.30.Калиев С. Строй и ладозвукоряд шертпе кюя /А.В.Затаевич и проблемы современного этномузыказнания. Материалы Всесоюзной научно-практической конференции.-Алма-Ата, 1991. – С.53-56.

2.31.Каракулов Б.И. О перспективах развития музыкальной тюркологии в Казахстане /Музыка тюркских народов: Тезисы I международного симпозиума. – Алматы, 1994. – С.162-163; Музыка тюркского мира: Материалы I международного симпозиума. -Алматы: Дайк-Пресс, 2009. – С. 225-231.

2.32.Каракулов Б.И. Проблемные вопросы музыкальной тюркологии //Вестник АН Каз.ССР. Серия филолог. – 1979, №9. – С.28-31.

2.33.Каракулов Б.И. Симметрия звукорядов казахской домбры /Казахская музыка: традиции и современность. - Алма-Ата, 1992. - С.151-160.

2.34.Каракулов Б. Нужна ли реформа казахской музыкальной письменности / Казахская музыка в контексте культур. – Алматы: Ғылым, 2002. – С.7-11.

2.35.Кароматов Ф.М. К проблеме развития музыкального инструментария народов Советского Востока //Музыкальная трибуна Азии. – М.: СК, 1975. – С.36-41.

2.36.Кароматли Ф.М. Музыкальное наследие тюркских народов в наши дни /Музыка тюркского мира. Материалы I международного симпозиума. -Алматы: Дайк-Пресс, 2009. – С. 215-225.

2.37.Кожабеков И.К. Об опорных тонах в песнях композиторов Центрального Казахстана // Известия АН Каз. ССР, серия филолог. – 1978. - №4. – С.59-67.

2.38.Кожабеков И.К. О тональной централизации лада в казахской народной лирической песне //Вопросы истории и теории музыки Казахстана. – Алма-Ата, 1984. – С.97-118.

2.39.Кожабеков И.К. К вопросу о формообразующей природе лада и природе монодической многофункциональности //Казахская музыка: традиции и современность. – Алма-Ата, 1992. – С.77-103.

2.40.Кожабеков И.К. К проблеме монодической ладофункциональности /Традиционная музыка Азии. Проблемы и материалы. – Алматы: Дайк-Пресс, 1996. – С.119-138.

2.41.Кожабеков И.К. О записи метроритма казахской песни // Жетісу әуендері. – Алматы:Өнер, 1998. – С.202-213.

2.42.Кожабеков И.К. Метрическая система и аналитическая запись казахской песни /Музыка народов Центральной Азии: Материалы международной научно-практической конференции «Традиционные музыкальные культуры народов Центральной Азии». – Алматы: КНК, 2009. – С. 301-310.

2.43.Кумеков Б.Е. Об этническом составе кыпчаков XI- начале XIII вв. по арабским источникам //Проблемы этногенеза и этнической истории народов Средней Азии и Казахстана. – М., 1990. – С. 118-130.

2.44.Кумеков Б.Е. Об этнонимии кыпчакской конфедерации Западного Дешт- и Кыпчака XII- начала XIII веков //Изв. НАН РК. Сер. обществ. наук. – 1993, №1. – С. 58-70.

2.45. Мартынов А.И. О степной скотоводческой цивилизации I тыс. до н.э. //Взаимодействие кочевых культур и древних цивилизаций. – А-А.: Наука, 1989. – С.284-292.

2.46. Мациевский И.В. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования /Актуальные проблемы современной фольклористики. – Л.: Музыка, 1980. – С. 143-169.

2.47. Муканов М. Конраты //Известия АН КазССР, серия обществ. наук. – 1991, №3. – С.53-61.

2.48. Муптекеев Б. Стилиевые особенности домбровых кюев Семиречья /Традиционная музыка Азии. - Алматы, 1996. – С.64-75.

- 2.49. Мухамбетова А.И. Национальное и интернациональное в музыке Советского Казахстана (к проблеме кюя) // Вопросы теории и эстетики музыки. – Вып. 11. – Л.: Музыка, 1972. – С. 33-49.
- 2.50. Мухамбетова А.И. О программности казахской народной инструментальной музыки / Проблемы музыкального фольклора народов СССР. – М.: Музыка, 1973. – С. 314-327.
- 2.51. Мухамбетова А. Зонное многоголосие на двухструнной домбре / Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. – М., 1974. С. 114-116.
- 2.52. Мухамбетова А. Аспекты сравнительного изучения западноказахстанского кюя и среднеазиатского макама / Музыка Востока и Запада. Взаимодействие культур. – Алма-Ата, 1991. – С. 53-91.
- 2.53. Мухамбетова А. Изучение традиционной казахской музыки в XIX-XX веке / Традиционная музыка Азии: проблемы и материалы. – Алматы: Дайк-Пресс, 1996. – С. 106-118.
- 2.54. Мухамбетова А. Тенгрианский календарь как основа кочевой цивилизации (на казахском материале) / Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы, 2002. – С. 11-52.
- 2.55. Мухамбетова А. Календарь и жанровая система традиционной музыки казахов / Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы, 2002. – С. 67-92.
- 2.56. Назаров А. Борбад и древнеарабское музыкально-поэтическое искусство / Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: история и современность. – Душанбе: Дониш, 1990. – С. 81-85.
- 2.57. Нуржанов Б. Город и степь / Евразийское сообщество: экономика, политика, безопасность. – №3, 1997 г. – С. 183-198.
- 2.58. Нурланова К.Ш. Символика мира в традиционном искусстве казахов / Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством. – Алма-Ата, 1993. – С. 208-263.
- 2.59. Омарова Г. Единство музыки, поэзии и магии как отражение целостности мифологического сознания в культуре кочевников / Культура кочевников на рубеже веков (XIX – XX, XX – XXI в.в.): проблемы генезиса и трансформации. Алматы, 1995. – С. 275-284
- 2.60. Омарова Г. О композиционной структуре домбровой музыки Западного Казахстана (на примере кюев «Балбырауын»)

/Традиционная музыка Азии: проблемы и материалы. – Алматы, 1996. – С. 81-89.

- 2.61. Омарова Г., Жукибаева К. Взаимодействие ладовых и формообразующих принципов в токпе (опыт систематизации основных форм-схем) / Этнокультурные традиции в музыке. – Алматы, 2000. – С. 171-201.
- 2.62. Омарова Г. Казахская традиционная музыка в свете типологии культур // Наследие и современные проблемы национальной культуры: Материалы международной научно-практической конференции 21-23 апреля 2006 г. – Уральск, 2006. – С. 140-143.
- 2.63. Омарова Г. Место казахского кыл-кобыза и древних струнно-смычковых инструментов в «Систематике» Э.Хорнбостеля и К.Закса / Музыка тюркского мира: Материалы I международного симпозиума – Алматы: Дайк-Пресс, 2009. – С. 148-156.
- 2.64. Омарова Г. Этнология и изучение музыкальных традиций народов Центральной Азии / Музыка народов Центральной Азии: Материалы международной научно-практической конференции. – Алматы, 2009. – С. 29-39.
- 2.65. Раимбергенов А. Проблемы текстологической вариантности кюев / Инструментальная музыка казахского народа. – Алма-Ата, 1985. – С. 63-95.
- 2.66. Раимбергенова С. Особенности традиции исполнения кюя «Аксак кулан» / Замана сазы: Күйші Қ. Медетовтың 100 жылдығына арналған халықаралық конференция материалдары. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 96-104.
- 2.67. Сарыбаев Б.Ш. Из страниц прошлого (новые материалы о кобызе) // Музыкознание. – Вып. 3. – Алма-Ата, 1967. – С. 5-17.
- 2.68. Сарыбаев Т. Кюй как коммуникативное явление / Инструментальная музыка казахского народа. – Алма-Ата, 1985. – С. 49-62.
- 2.69. Смирнова Н., Сыдыков Т. О казахских версиях «Алпамыса» / Алпамыс-батыр. – Алма-Ата, 1961. – С. 429-490.
- 2.70. Сулейменов Р.Б. Формационная природа кочевого общества: проблема и метод / Взаимодействие кочевых культур и древних цивилизаций. – Алма-Ата: Наука, 1989. – С. 89-102.
- 2.71. Тифтикиди Н. Метроритм и форма домбровой музыки // Музыкознание. – Вып. 4. Алма-Ата, 1968. – С. 78-90.
- 2.72. Токтаганов А. К вопросу о жанровой природе кюев «Косбасар» / Таттимбет и проблемы изучения традиционной

казахской музыки: Материалы Республиканской научно-практической конференции. – Алма-Ата, 1990. – С.20-21.

2.73. Угринович Д. У истоков искусства и религии // Наука и религия. – 1982. - №12. – С.37-42.

2.74. Утегалиева С.И. О двух основаниях звуковысотной организации музыки /Музыкальное образование и наука: преемственность традиции и перспективы развития: Материалы международной научно-практической конференции. – Астана, 2008. – С.267-272.

2.75. Утегалиева С.И. Темброво-регистровая модель звука и ее реализация в музыке тюркоязычных народов //Музыкальная академия. – 2009. - №4. – 15-17.

2.76. Фукуяма Ф. Конец истории? //Вопросы философии. 1990. - №3.С.134-148.

2.77. Халиков А.Х. Этапы этногенеза татар Среднего Поволжья и Приуралья / Проблемы современной тюркологии. - М., 1980. - с.372-376.

2.78. Халтаева Л. Семантика формообразования в кюях токпе /Таттимбет и проблемы изучения казахской традиционной музыки. - Алма-Ата,1990. - С. 39-45.

2.79. Халтаева Л. Зарождение и развитие пентатоники в бурятской народной музыке /Этнокультурные традиции в музыке. Алматы: Дайк-Пресс, 2000.- С.159-162.

2.80. Шегебаев П. Некоторые принципы ладообразования в домбровой музыке Западного Казахстана /Казахская музыка: традиции и современность. Алма-Ата, 1992. С.161-172.

2.81. Юсфин А. Некоторые вопросы изучения мелодических ладов народной музыки /Проблемы лада. - М., 1972. – С.130-138.

3. Авторефераты, диссертации, дипломные работы

3.1. Абдурашидов А. А. Ладовая система Шашмакома в контексте строения танбура: Автореф. дис. канд.иск. – Ташкент, 1991. – 22 с.

3.2. Амирова Д. Аркинская песенная традиция: жанрово-стилевая система: Автореф. дис. ... канд.иск. – Л., 1994. – 21 с.

3.3. Байкадамова Б.Б. Функциональные основы темообразования в казахской домбровой музыке (на примере кюев Курмангазы): Автореф. дис. ... канд.иск. – Ташкент,1984. – 24 с.

3.4. Бахтигалиева Д. Жанр Акжелен в инструметальной (домбровой) культуре казахов: Автореф. дис. ... канд.иск. – Алматы, 2008. – 22 с.

3.5. Бурабаева С. Композиционные функции в музыке состояния (на материале кюев токпе).- Дипломная работа.- АГК им.Курмангазы, 1992.-60 с.

3.6. Гамарник М. Жизнь и творчество Таттимбета: Автореф. дис. ... канд.иск. – Алматы, 1996. -17с.

3.7. Джумаев А. Вопросы музыкальной эстетики в трудах ученых Среднего Востока IX-XII вв.: Автореф. дис. ... канд.иск. – Ташкент, 1981. – 22 с.

3.8. Елеманова С.А. Профессионализм устной традиции песенной культуры казахов: Автореф. дис. ... канд.иск. – Л., 1984. - 22 с.

3.9. Жалғасбаева Ж. Қарақалпақстан, Түркменстан қазақтарының күй және жыр өнері: Дипломдық жұмыс. – АГК им.Курмангазы, 2000. – 71 с.

3.10. Жукибаева К. Творчество Сейтека и некоторые проблемы взаимодействия ладовых и формообразующих принципов в традиции токпе: Дипломная работа. – АГК им.Курмангазы, 1994 (нотное приложение).

3.11. Жүсіпов Б. Сыр бойының жыраулық-жыршылық дәстүрі: Автореф. дис. ... канд.филолог.наук. – Алматы, 1999.- 27 с.

3.12. Зарухова С. Теоретические основы музыкальной системы казахских домбровых кюев: Автореферат дис. ... канд.иск. - Л., 1972.- 21 с.

3.13. Ибрагимов О.А. Семантика макомов: Автореф. дис. ... доктораиск. – Ташкент, 1998. – 30 с.

3.14. Калиев С. Формы функционирования кюев шертпе в контексте творческого мышления кюйши: Автореф. дис. ... канд.иск. - Алматы, 1996. – 21 с.

3.15. Калиев С. Формы функционирования кюев шертпе в контексте творческого мышления кюйши: Дис. ... канд.иск. - Алматы, 1996. – 152 с.

3.16. Каракулов Б.И. Локальные особенности ладовой организации казахского песенного мелоса: Автореф. дис. ... канд.иск. – Алма-Ата, 1973.

3.17. Клопова К. Некоторые особенности звукорядов домбровых кюев (на примере традиций Жетису и Мангыстау): Автореф. дис. ...канд.иск. – Ташкент, 2002. – 20 с.

3.18. Кунанбаева А.Б. Проблема казахской эпической традиции (на музыкальном материале 1960-1980-х гг.): Автореф. дис. ... канд. иск. – Л., 1984. – 18 с.

3.19. Малькеева А.А. Музыкальный инструментарий народов Среднего Востока в аспекте музыкально-исторических взаимосвязей: Автореф. дис. ... канд. иск. – Ташкент, 1983. – 19 с.

3.20. Мусахан О. Традиционная песенная культура казахов Монголии: Автореф. дис. ... канд. иск. – Алматы, 1997. – 20 с.

3.21. Мухамбетова А.И. Народная инструментальная музыка казахов. Генезис и программность в свете эволюции форм музицирования: Автореф. дис. ... канд. иск. – Л., 1976. – 18 с.

3.22. Мухамбетова А.И. Тенгрианский календарь и традиционная музыкальная культура казахов: Автореф. дис. ... доктора иск. – Ташкент, 2005. – 41 с.

3.23. Мүптекеев Б. Ж. Жетісу оңтүстік шығысындағы күйшілік дәстүр: Өнертану канд. ... дисс. авторефераты. – Алматы, 2009. – 23 с.

3.24. Несипбай Р. Кюй токпе в системе традиционного мироотношения казахов (проблемы темы, формы и композиции в кюях-токпе): Автореф. дис. ... канд. иск. – Алматы, 1999. – 30 с.

3.25. Нұрымбетов Е. Қызылорда облысының күйшілік дістүрі (Өлшекей, Мырза, Досжан): Дипломдық жұмыс. – АГК им. Курмангазы, 1997. – 55 с.

3.26. Омарова Г. Казахская кобызовая традиция: Автореф. дис. ... канд. иск. – Ленинград, 1989. – 25 с.

3.27. Раимбергенова С.Ш. Древняя инструментальная музыка казахов (на материале домбровых кюев): Автореф. дис. ... канд. иск. – Ташкент, 1993. – 22 с.

3.28. Раимбергенова С.Ш. Древняя инструментальная музыка казахов (на материале домбровых кюев): Дис. ... канд. иск. – Ташкент, 1993. – 145 с.

3.29. Расултаев Ж.К. Узбекская традиционная инструментально-исполнительская культура: Автореф. дис. ... докт. иск. – Ташкент, 2004. – 39 с.

3.30. Сузукей В. Бурдонно-обертонная основа традиционного инструментального музицирования тувинцев: Автореф. дис. ... канд. иск. – Санкт-Петербург, 1995. – 20 с.

3.31. Тифтикиди Н. Проблема темпа и ритма в домбровой музыке Западного Казахстана: Автореф. дис. ... канд. иск. – Л., 1977. – 22 с.

3.32. Ускенбай К.З. Восточный Дешт-и Кыпчак в составе Улуса Джучи в XIII-первой трети XV века. Аспекты политической истории Ак-Орды: Автореферат дис. ... канд. историч. наук. – Алматы, 2002. – 25 с.

3.33. Утегалиева С.И. Функциональный контекст музыкального мышления казахских домбристов: Автореф. дис. ... канд. иск. – Л., 1987. – 21 с.

3.34. Үсенбаев Е.Т. Күй өнері және күйші шеберлігі: Автореф. дис. ... канд. иск. – А., 2004. – 31 с.

3.35. Халтаева Л.А. Генезис и эволюция бурдонного многоголосия в контексте космогонических представлений тюрко-монгольских народов: Автореф. дис. ... канд. иск. – Ташкент, 1991. – 22 с.

3.36. Халтаева Л.А. Генезис и эволюция бурдонного многоголосия в контексте космогонических представлений тюрко-монгольских народов: Дис. ... канд. иск. – Ташкент, 1991. – 167 с.

3.37. Шегебаев П. Домбровые кюи Западного Казахстана: традиционная форма и индивидуальный стиль: Автореф. дис. ... канд. иск. – Л., 1987. – 25 с.

4. Нотно-музыкальные сборники

4.1. Бәбіжан Б. Қазақтың жүз қара өлені. – Алматы: С-Қазақстан қоры, 2002. – 256 б.

4.2. Бекенов Д. Іле қазақтарының күйлері: Музыкалық-этнографиялық жинақ. – А.: Өнер, 1998. – 144 б.

4.3. Бекенов У. Күй керуені. Ғылыми-көпшілік кітап. – Алматы: Өнер, 2002. – 144 б.

4.4. Бекхожина Т. Қазақтың әні 200. – Алматы, 1972. – 229 б.

4.5. Бекхожина Т. Қазына: муз-этногр. жинақ. – Алматы: Жалын, 1979. – 111 б.

4.6. Дәулеткерей. Күйлер / Құр. Жұбанов А. – А., 1961. – 116 б.

4.7. Есенұлы А., Елеусізқызы Г. Күй керуені. – Алматы: Өлке, 1997. – 160 б.

4.8. Есенұлы А. Күй – тәңірдің күмбірі. – А.: Дайк-Пресс, 1996. – 208 б.

4.9. Есенұлы А. Күй – қастерлі әуез. – Алматы: Өлке, 1998. – 216 б.

- 4.10. Жетісу ақындарының жыр сарындары /А.Әбдуәлі, М.Әбуғазы. - Алматы: Атамұра, 2008. -160 бет.
- 4.11. Жүсіпов Б. Жиделі Байсын күйлері: Оқу құралы. – Алматы: «Ғылым», 2000. – 288 б.
- 4.12. Затаевич А.В. 1000 песен и кюев казахского народа /Под ред. и вступ. ст. Кожобекова И.К. – Алматы: Дайк-Пресс, 2004. – 496 с.
- 4.13. Затаевич А.В. 500 казахских песен и кюев. - Алма-Ата, 1931. – 298 с.
- 4.15. Күй қайнары /А.Райымбергенов, С. Аманова.-Алматы: Өнер, 1990.-288 б.
- 4.16. Күй табиғаты / Құр. Бекенов У. – А., 1981. – 180 с.
- 4.17. Қазанғап. Ақжелең / Құр. Райымбергенов А. – А., 1984. – 104 б.
- 4.18. Қаратау шертпелері / Құр. Имәнәлиев Ж, Айтқалиев М.- А., 1975.- 60 б.
- 4.19. Қорқыт. Елім-ай. / Құр. Жарқынбеков М. – А., 1987. – 48 б.
- 4.20. Қосбасаров Б. Қобыз өнері: Музыка оқу орындарының оқушылары мен студенттеріне арналған оқу құралы. –Алматы: Санат, 2001.-220 б.
- 4.21. Құрманғазы. Күйлер / Құр. Жұбанов А. – А., 1960. – 188 б.
- 4.22. Мерғалиев Т. Домбыра сазы. – А., 1972. – 316 б.
- 4.23. Мерғалиев Т. Жаңа дәуір жыршысы. - Алматы, 1980. - 127 б.
- 4.24. Мерғалиев Т., Дүйсенов О., Бүркітов. Қазақ күйінің тарихы.- Алматы: 2005.
- 4.25. Мүптекеев Б., Медеубекұлы С. Жетісудың күйлері. – Алматы: Өнер, 1998. – 346 б.
- 4.26. Мұқышев Т. Сыбызғы сазы. Музыкалық білім беретін оқу орындарына арналған оқу құралы. –Алматы: Өнер, 2005. – 80 б.
- 4.27. Нұрымбетов Е.Ш. Сыр сүлейі – Әлшекей. – Алматы: «Исламнұр» баспасы, 2005. – 184 б.
- 4.28. Сахарбаева К. Атырау ән-күй мұхиты.-Алматы: Дайк-Пресс, 2001.-784 б.
- 4.29. Сүгір. Қаратау шертпесі /Құраст. А.Тоқтаған, Г.Ұлтарахова, М.Әбуғазы. – Алматы, 2006. – 96 б.
- 4.30. Тәттімбет: Саржайлау. Күйлер / Күйлердің ред. қараған Е.Үсенов. – А.: Өнер, 1988. – 92 б.
- 4.31. Тәттімбет және Арқа күйлері /А.Тоқтаған, М.Әбуғазы. – Алматы: Білім, 2005. – 184 б.

- 4.32. Тоқжан Т. Сырлы сарын. Музыкалық-этнографиялық жинақ. – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. – 264 б.
- 4.33. Шертпе күй шеберлері / Құр. Бекенов У. – А., 1977.

5. Энциклопедии, словари, учебно-методические пособия и программы

- 5.1. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. – М.: БРЭ, 2000. - Т.1. - 672 с.
- 5.2. Новый энциклопедический словарь. – М.: Большая Российская энциклопедия: РИПОЛ классик, 2007. – 1456 с.: ил.
- 5.3. Программа комплексного курса сольфеджио для факультетов народных инструментов музыкальных вузов /Сост.: Мухамбетова А.И., Аманов Б.Ж., Раймбергенова С.Ш., Утеғалиева С.И., Омарова Г.Н.- Алма-Ата, 1991. - 44 с.
- 5.4. Программа по истории казахской музыки для консерватории /Составители: Бисенова Г.Н., Елеманова С.А. – Алма-Ата, 1989. – 52 с.
- 5.5. Сабырова А. История казахской традиционной музыки /Учебно-методическое пособие. – Алматы: Комплекс, 2007. -73 с.

6. Литература на иностранных языках

- 6.1. W.Bachmann. Die Anfänge des Striechinsstrumentenspiels. – Leipzig, 1984.
- 6.2. Elshek O. Zur Typologie der Volksmusikinstrumente (mit E.Stockmann) // Deutsches Jahrbuch für Volkskunde. Berlin, 1968. - №14.-S.285-334.
- 6.3. Сл. Дончев. Към въпроса за произхода и на-ранната поява на струнните лъкови инструменти в Европа // Музыкални хоризонти. - 1984 - N 3. - с.102-6.4. Omarova G. Type of Culture and Traditional Musik of the Kazakh // Asia-Pacific Traditional Arts Forum/Conference. - Taipei, 2000. – 16 с.

Монография Гульзады Омаровой «Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили», написанной на основе одноименной диссертации, состоит из следующих глав: 1. Вопросы изучения кочевой культуры и этнической истории казахов. 2. Казахская традиционная музыка как феномен кочевой культуры и цивилизации. Региональные традиции инструментальной музыки. 3. Музыкально-теоретические проблемы изучения региональных традиций и стилей. Кюй восточных регионов Казахстана. 4. Кюй западных регионов Казахстана.

Кюй – жанр инструментальной музыки казахов, который уже в течение целого столетия является объектом пристального внимания ученых. Это неслучайно – кюй оказался некоей матрицей, в которой заключена, закодирована информация самого разного рода, характеризующая определенные географически-территориальные, культурно-типологические, цивилизационные, этно-исторические и этно-социальные, мировоззренческо-ментальные координаты, не говоря о музыкально-мышленческих и музыкально-структурных. В течение веков в кюе откристаллизовались некие универсальные формы-каноны, на которые оказалось возможным создавать сотни и даже тысячи образцов инструментальной музыки. Но несмотря на то, что десятки ученых исследовали кюй, еще многое предстоит изучить.

Автор монографии, будучи сам исполнителем-инструменталистом, начала изучение кюя с *кобызово́й традиции*, связанной с древним двухструнным смычковым инструментом с волосяными струнами («Казахская кобызовая традиция»: Автореф. дис. ... канд.искусствоведения), и далее, через предмет «этносо́льфеджио», стала изучать и домбровые кюи. Ее глубоко заинтересовало наличие множества региональных традиций и музыкально-стилевого разнообразие в казахской музыке.

Весь опыт изучения кюя подсказывал, что *токпе* (бряцающая манера звукоизвлечения) и *шертпе* (щипковая манера) – это не просто две разные исполнительские традиции, это два полноценных стиля, в которых отразились две разные по языку музыкальные системы (или субсистемы), которые возможно ощутить на слух. Возникла идея о том, что две разные системы музыкального

мышления народов Центральной Азии можно условно определить как «западнотюркская» и «восточнотюркская». На самом деле, ведь в регионе Центральной Азии есть оседло-земледельческие культуры, которые сосредоточены на западе (это тюрко-иранские народы, которые относятся к мусульманскому суперэтносу) и кочевые (это тюрко-монгольские народы, которые относятся к тенгрианскому суперэтносу). Конечно, среди них есть и смешанные культуры. Но по большому счету, казахская культура по музыкальному языку оказалась промежуточной между ними: западноказахстанский стиль близок к западнотюркскому, восточноказахстанский стиль – к восточнотюркскому.

Однако у тюркских народов существует, бесспорно, *общетюркское наследие*, выраженное во множестве культурно-исторических аналогов. Сохранились, в частности, некие реликтовые явления в сфере духовной жизни, и особенно в музыке, и они могут стать ценным источником для изучения генетических, историко-типологических и контактных связей не только тюркских, но и соседних с ними народов. Так, например, мы считаем, что корни каких-то общих или, наоборот, разных музыкальных систем лежат в этногенезе, истории, культуре, культурных контактах и взаимовлияниях в разные периоды истории различных племен и народностей региона Центральной Азии, а также их соседей.

Так возник исторический – временной параметр исследования и идея о том, что разность региональных музыкальных связей связана с этногенезом и процессами формирования самого казахского этноса. В работе этому уделяется очень много места. Автору пришлось, основываясь на единичные работы по этногенезу казахов и привлекая имеющийся исторический материал попытаться представить, как образовалась в 15 -16 вв. казахская нация, из чего, из каких этнических компонентов она состояла.

На сегодня мы можем провести определенные параллели, на основании которых, например, можно сделать предварительные выводы о реальном сохранении в восточноказахстанских (и восточнотюркских традициях) древнетюркских элементов музыкального мышления, или констатировать факт отражения в музыке западных тюрков (и западноказахстанских традициях) определенной эволюции и взаимовлияния тюркской и иранской музыкальных систем.

Но, несмотря на разность музыкального мышления условно восточных и западных казахов, кюей остается кюем. И здесь на первый план выступает не временной, а пространственный параметр исследования кюя. Он показывает поразительное единство кочевой культуры на всех его этапах. То есть тип кочевой культуры, который возник еще до нашей эры, несмотря на исторические линейные процессы, развивается по спирали, и на более высоком уровне система подтверждает тождественность «самой себе». Преемственность различных этапов истории и цивилизации кочевников (сако-гуннского, тюркского, казахского) отразилась и в преемственности ее традиций, стиля, программы, которые сохранились как в самой культуре, так и казахской традиционной музыке.

Именно музыкальная культура, по нашему мнению, очень хорошо демонстрирует на сегодня «в снятом виде» социокультурный опыт кочевого общества, пронеся через века как поразительную целостность культуры, так и ее ментальность, архетипы, коды. Сама же структура кочевой культуры, специфика спиралевидного развития кочевой цивилизации обусловили сущность и устойчивость во времени и основных типов носителей традиционного музыкального и музыкально-поэтического искусства, и его видов, жанров, полнокровное существование которых вплоть до наших дней свидетельствует о *цикличности процессов и явлений* в традиционной культуре казахов.

На этом фоне понятно положение автора о том, что фольклор у казахов – не просто народное творчество, а *прикладные обрядовые жанры*, которые, возникнув когда-то, дошли до наших дней. Они обслуживали ритуальную практику, которая регулировала, по большому счету, всю общественную жизнь кочевого общества. Точно так же *типы профессиональных деятелей культуры*, которые начали формироваться еще в древности, развиваясь, дошли до наших дней. Свидетельство тому – авторские индивидуальные стили и в эпической (*жырау*), и в песенной (*ақыны-әнши, салы и сери*), и в инструментальной традиции (*күйші*) в самых разных регионах Казахстана.

Об этом же свидетельствуют и композиционные формы кюя как синкретического жанра. То есть, кюи, возникнув как звукообразительный акт, развиваясь, доходят уже до формы развитых композиций, в которых есть определенная форма-канон,

свидетельствующая о собственно инструментальном мышлении казахов. Продуктом этого мышления и стали определенные традиции и стили (в том числе индивидуально-авторские) в разных регионах Казахстана.

Еще на этапе исследования кобызовых кюев было обращено внимание на то, что имеются кюи в *квартвовом* и в *квинтовом* строе. В кобызовой традиции они принципиально разные. Однако есть разительное сходство между *квинтовыми кюями для кобыза и домбры*. Сходство их музыкальных структур определяется наличием бурдонной фактуры, и это – наиболее ранний пласт казахской инструментальной музыки. Этот пласт казахской музыки роднит ее с музыкой других тюрко-монгольских народов (см. работы Х.Ихтисамова, Л.Халтаевой, В.Сузукей), которые и сохранили древнетюркские элементы музыкального мышления (акустическую модель натурального звукоряда в *бурдонной структуре* – горловом пении, игре на варгане, духовых инструментах, струнных инструментах с квинтовой настройкой).

Специальное изучение домбровых кюев автор начал с квартвовых кюев *төкпе* и в нескольких работах обобщил свои наблюдения относительно этих кюев. Был сделан вывод о взаимодействии ладотональных и композиционных структур и *структурообразующей роли начальных ладовых опор* в *токпе*. Это явилось первым опытом систематизации основных форм-схем: так, ладовая опора *ре-ля мин. наклонения* как ладо-тональная основа кюев *буынной* структуры (*бас – орта – сага*), и ладовая опора *ре – соль* как ладо-тональная основа кюев *формы с транспозицией*, оказались двумя основными формами в кюях *токпе*. Их синтез породил различные смешанные структуры, а дальнейшее развитие инструментального мышления на западе Казахстана (уже в конце 19-нач.20 вв.) породило *мобильные сквозные структуры*.

Иная метроритмическая и ладовая организация обнаружилась в *шертпе*: игра, в основном, щипком, по отдельности на каждой струне порождает одноголосную фактуру и относительную свободу ритма, гибко следующего за мелодией (иногда очень широкого дыхания). Эта закономерность заключается в образовании здесь характерных и для песенных жанров метрических групп – фраз 7,8,11-сложного строения, «размываемых» саму форму кюя процессом различных ритмоштриховых и интонационных преобразований этих фраз.

Подчинение же в целом ритма интонации определяет *песенную природу* кюев шертпе.

Анализ *восточно-казахстанских квартовых кюев шертпе* (а также *квартовых аркинских кобызовых кюев*, близких им по структуре), подтвердил предварительное заключение автора о том, что в отличие от квинтовых кюев бурдонно-обертонной структуры и кюев различных смешанных структур, эти кюи *более модальны* по своей сути, и их структуру можно определить как *чисто монодическую*.

Таким образом, в домбровой музыке есть примеры проявления разных типов мышления – *тонального и модального* (по Ю.Холопову):

1) *тонального* – а) в образцах бурдонной структуры (для идиофонов, духовых, струнных инструментов тюрко-монгольских народов), б) в образцах двух- и многоголосной фактуры (в токпе и других западнотюркских инструментальных образцах), где существует ладовое притяжение и действует *принцип нижней тоники*;

2) *модального* – в кюях горизонтально-монодического склада с одноголосной фактурой (шертпе, квартовые кобызовые кюи и аналогичные инструментальные образцы некоторых тюрко-монгольских народов).

В казахской инструментальной традиции существуют также и различные смешанные структуры – *древние кюи+шертпе, древние кюи+ токпе, токпе+шертпе*.

Гүлзада Омарова өзінің докторлық диссертациясы негізінде жазылған **«Қазақ күйі: мәдени-тарихи контекст және аймақтық стильдер»** атты монографиясы мына тараулардан тұрады: 1. *Қазақтың көшпелі мәдениеті мен этникалық тарихын зерттеу мәселелері* 2. *Қазақтың дәстүрлі музыкасы - көшпелілер мәдениеті мен өркениетінің феномені. Күй өнерінің аймақтық дәстүрлері.* 3. *Аймақтық дәстүр және стильдерді зерттеудің музыкалық-теориялық мәселелері. Қазақстанның шығыс аймақтарының күйлері.* 4. *Қазақстанның батыс аймақтарының күйлері.*

Күй – бүкіл ғасыр бойы ғалымдардың қадала назарынан шықпаған қазақтың аспаптық музыкасының жанры. Бұл кездейсоқ емес – күй музыкалық-ойлау және музыкалық-құрылымдық координаттарды айтпағанда, белгілі географиялық-аумақтық, мәдени-типологиялық, өркениеттік, этно-тарихи және этно-әлеуметтік, дүниетанымдық-менталды координаттарды сипаттайтын, кодталған түрлі ақпаратты қамтитын әлдебір матрица болып табылады. Ғасырлар бойы күй бойында қандай да бір әмбебап канон-формалар қалыптасып, олардың негізінде жүздеген, тіпті мыңдаған аспаптық музыка үлгілерін шығару мүмкін болды. Осы мол мұраны көптеген ғалымдар зерттегеніне қарамастан, әлі де көп бөлігін алда зерттеу қажет.

Монография авторы, өзі орындаушы-аспапшы бола тұра, күйді зерттеуді қос ішекті ысқы аспаппен байланысты, яғни, *қобыз дәстүрінен* бастады («Казахская кобызовая традиция»: Өнертану канд. ... дисс. авторефераты. – Ленинград, 1989) және бұдан әрі, «этносольфеджио» пәні арқылы домбыра күйлерін зерттей бастады. Оны қазақ музыкасында аймақтық дәстүрлердің көптігі және музыкалық стильдердің алуан түрлілігі өте қызықтырды.

Күйді зерттеудің бүкіл тәжірибесі *токпе* және *шертпе* дегеніміз жай ғана екі түрлі орындаушылық дәстүрлер емес, бұлар толыққанды екі стиль екенін көрсетеді. Оны естіп те айыруға әбден мүмкін, бірақ бұл стильдердің тілдері әр түрлі екі музыкалық жүйені (система, немесе subsystemаны) құрайтыны анық. Осыдан жалпы Орталық Азия халықтарының екі түрлі музыкалық ойлау жүйесін шартты түрде «батыс түркі» және «шығыс түркі» деп анықтауға

болады деген ой келді. Шындығында, Орталық Азия өңірі батысында шоғырланған отырықшы-егіншілік мәдениетті (мұсылман суперэтноссына жататын түркі-иран халықтары) және оның шығысында көшпелі мәдениетті (тәңіршілік суперэтноссына жататын түркі-моңғол халықтары) қамтиды. Олардың арасында аралас мәдениеттер те бар. Алайда, негізінде, музыкалық тілі бойынша қазақ мәдениеті олардың арасындағы аралық мәдениет болып табылады: батыс Қазақстан стилі батыс түркі стиліне жақын болса, шығыс Қазақстан стилі шығыс түркі стиліне жақын.

Дегенмен, түркі халықтарында көптеген мәдени-тарихи аналогтарында көрініс тапқан *жалпы түркі мұра* бар. Соның ішінде, рухани өмір саласында, әсіресе музыкада, әлдебір ескіден қалған құбылыстар сақталды. Олар түркі халықтарының, сондай-ақ оларға көршілес халықтардың генетикалық, тарихи-типологиялық және басқа байланыстарын зерттеу үшін құнды дереккөз болуы мүмкін. Мысалы, біздің ойымызша, қандай да бір ортақ, немесе керісінше, түрлі *музыкалық жүйелердің тамыры* Орталық Азия өңірінің түрлі тайпалары, халықтары немесе олардың көршілерінің тарихының түрлі кезеңдеріндегі *этногенезінде, тарихында, мәдениетінде, мәдени байланыстарында және өзара ықпалдарында жатыр.*

Осылайша зерттеудің тарихи-уақыттық параметрі және аймақтық музыкалық жүйелердің айырмашылығы этногенез және қазақ этносының қалыптасу үрдістерімен байланысты деген ой пайда болды. Осы жұмыста бұл ойға айтарлықтай назар аударылады. Қазақ этногенезі туралы бірлі-жарым жұмыстарға негізделіп және бар тарихи материалды жұмылдыра отырып, авторға 15-16 ғасырларда қазақ ұлтының қалай қалыптасқанын, оның қандай этникалық құрамдастардан тұрғанын елестетуге тура келді.

Бүгін біз екі жүйені салыстыра отырып, оның негізінде шығыс-қазақстандық (және шығыс түркі дәстүрлері) ежелгі түркі музыкалық ойлау элементтерінің іс жүзінде сақталғандығы туралы алдын-ала қорытынды жасауға, немесе батыс түркілер музыкасында (және батыс-қазақстандық дәстүрінде) түркі және ирандық музыкалық жүйелердің белгілі эволюциясы мен өзара ықпалының көрініс тапқандығы туралы фактіні белгілесек болады.

Дегенмен, шартты түрдегі шығыс және батыс қазақтарының музыкалық ойлауының айырмашылықтарына қарамастан, күй күй болып қалады. Бұл ретте күйді зерттеудің уақыттық емес, кеңістіктік параметрі алдыңғы планға шығады. Ол барлық кезеңдерде көшпелі

мәдениеттің ғажайып тұтастығын көрсетеді. Бұл дегеніміз, біздің эрамыздан бұрын пайда болған көшпелі мәдениет түрі, тарихи линиялық үрдістерге қарамастан, шиыршықтанып дамиды, және бұдан жоғары деңгейде жүйе «өзіне-өзі» теңдігін растайды. Көшпелілер (сақ, ғұн, түркі, қазақ) тарихының және өркениетінің түрлі кезеңдерінің сабақтастығы мәдениетте және *қазақ дәстүрлі музыкасында* сақталған оның дәстүрінің, стилінің, программасының сабақтастығында да көрініс тапты.

Біздің ойымызша, нақ музыкалық мәдениет көшпелі мәдениеттің ғажайып тұтастығын, оның менталдығын, архетиптерін, кодтарын ғасырлар бойы өз бойында ала келіп, бүгінгі таңда көшпелі қоғамның әлеуметтік-мәдени тәжірибесін «ойып алынған күйде» («в снятом виде») өте жақсы көрсетеді. Ал көшпелі мәдениеттің құрылымы, көшпелі өркениеттің шиыршық пішінді даму ерекшелігі дәстүрлі музыкалық және музыкалық-поэзиялық өнер түрлері мен жанрларының, сол өнер типтерінің мәнін және уақыт бойындағы олардың тұрақтылығын қамтамасыз етті. Өз кезегінде дәстүрлі музыкалық өнер түрлерінің және иелерінің бүгінгі таңға дейінгі толыққанды өмір сүруі қазақтың дәстүрлі мәдениетіндегі *процесстер мен құбылыстардың циклілігін* айғақтайды.

Бұл ретте автордың қазақ фольклоры дегеніміз – жай ғана халық шығармашылығы емес, бір кездері пайда болып, бүгінгі күнге дейін жеткен *қолданбалы зұрыптық жанрлары* деген анықтамасын түсінуге болады. Олар көшпелі қоғамның бүкіл әлеуметтік өмірін реттеген салтжоралық (ритуалдық) практика қызмет көрсеткен жанрлар. Дәл осылайша, ежелгі заманда қалыптаса бастаған *мәдениеттің кәсіби қайраткерлерінің типтері*, дами отырып, біздің күнімізге дейін жеткен. Бұған айғақ – Қазақстанның түрлі өңірлеріндегі эпикалық (*жырау*), ән (*ақын, әнші, сал-сері*) және аспаптық дәстүріндегі (*күй*) авторлық жеке стильдер.

Және осыны тағы айғақтайтын күйлердің синкреттік жанр ретіндегі композициялық формалары. Бұл дегеніміз, күйлер дыбыс арқылы бейнелеу акт ретінде пайда болып, дами келе, қазақтардың аспаптық ойлау жоғары қасиетін және белгілі бір канон-формаларын қамтып, не бір дамыған композициялық формаларына жеткенін көрсетеді. Қазақстанның түрлі аймақтарындағы белгілі дәстүрлер мен стильдер (сондай-ақ жеке авторлық стильдер) осы ойлау ерекшелігінің өнімі болып табылады.

Қобыз күйлерін зерттеу барысында *кварта* (оң бұрау) және *квинта* (теріс бұрау) құрылымындағы күйлердің бар екендігіне назар аударылды. Қобыз дәстүрінде олар негізінде әр түрлі болып келеді. Алайда, қобыз және домбыраға арналған квинталық күйлердің арасында ғажап ұқсастық бар. Олардың музыкалық құрылымдарының ұқсастығы бурдондық фактураның болуымен анықталады, ал бұл – қазақ күй өнерінің ең ерте қабаты. Қазақ музыкасының бұл қабаты оны музыкалық ойлаудың ежелгі түркі элементтерін (*бурдондық құрылымдағы* табиғи дыбыс қатарының акустикалық үлгісі – көмеймен ән айту, шаңқобызда, үрлемелі аспаптарда, квинталық бұраудағы ішекті аспаптарда ойнау) сақтап қалған басқа түркі-моңғол халықтарының музыкасымен жақындастырады (Х.Ихтисамов, Л.Халтаева, В.Сузукей жұмыстарын қараңыз).

Домбыра күйлерін арнайы зерттеуді автор *кварталық* (оң бұрау) *төкпе* күйлерінен бастап, бірқатар жұмыстарында осы күйлерге қатысты өз байқауларын жинақтап қорытты. Ладтық-тональдық және композициялық құрылымдардың және төкпе күйлердегі *бастапқы ладтық тіректердің құрылым тудырушы ролінің* өзара әрекеттестігі туралы қорытынды жасалды. Бұл негізгі формалардың схемаларын жүйелендірудің бірінші тәжірибесі болды: сонымен, *буындық* (*бас – орта – саға*) құрылымдағы күйлердің ладтық-тональдық негізі ретіндегі *ре-ля мин.* ладтық тірегі және *транспозициялы формалы* күйлердің ладтық-тональдық негізі ретіндегі *ре – соль* ладтық тірегі төкпе күйлеріндегі екі *негізгі* формалар болып табылды. Олардың синтезі түрлі аралас құрылымдарды тудырды, ал Қазақстанның батысындағы аспапты ойлау ерекшелігінің бұдан арғы дамуы (19-ғы ғасырдың соңы және 20 ғасырдың басында) *мобильді толассыз құрылымдарды* тудырды.

Шертпе күйде өзге метроритмикалық және ладтық ұйымдасу ерекшелігі анықталды: әр ішекті бөлек шертіп ойнау бір дауысты фактураны және әуенге икемделген (кейде өте кең тынысты) ырғақ еркіндігін тудырды. Бұл заңдылық ән жанрларына да тән метрикалық топтардың – 7,8,11-буынды құрылымы бар фраза орамдарының қалыптасуын қамтиды. Бұл орамдар күйдің өз формасын осы сөз орамдарын түрлі ырғақты-штрихты және интонациялық түрлендіру арқылы «бұлыңғыр етеді». Ырғақтың жалпы интонацияға бағынуы шертпе күйлерінің *әндік табиғатын* анықтайды.

Шығыс Қазақстандық *кварталық шертпе* күйлерінің және оларға құрылымы бойынша жақын *кварталық Арқа өңірі қобыз күйлерінің* анализі бұл күйлердің табиғатында (бурдонды-обертондық құрылымды квинталық және түрлі аралас құрылымды күйлерге қарағанда), *модальдылық* көбірек және олардың құрылымы таза *монодиялық* деп анықтауға болатындығын автордың алдын-ала шамалап айтуын растады.

Осылайша, домбыра музыкасында түрлі ойлау типтері – тоналдық және модалдық (Ю.Холоповқа сәйкес) – көрініс табады:

1) *тоналдық* – а) бурдондық құрылым үлгілерінде (түркі-моңғол халықтарының идиофондары, үрлемелі, ішекті аспаптары үшін), ә) ладтық тартылыс бар және *төменгі тоника қағидасы* әрекет ететін екі және көпдауысты фактура үлгілерінде (төкпе және басқа батыс түркі аспапты үлгілерінде);

2) *модальдық* – бір дауысты фактуралы, көлденең монодиялық пішінді күйлерде (*шертпе*, *кварталық қобыз күйлері* және кейбір түркі-моңғол халықтарының ұқсас аспапты үлгілері).

Қазақ күйшілік дәстүрінде түрлі аралас құрылымдар да бар – аңыз күйлер+шертпе, аңыз күйлер + төкпе, төкпе+шертпе.

Summary

Gulzada Omarova's monograph «**Kazakh kyui: cultural-historical context and regional styles**», that she wrote based on the thesis with the same name, consists of the following chapters: 1. *The issues of studying Kazakh nomadic culture and ethnic history*. 2. *Kazakh traditional music as a phenomenon of nomadic culture and civilization. Regional traditions of instrumental music*. 3. *Musical-theoretical problems of studying regional traditions and styles. Kyuis of the Eastern regions of Kazakhstan*. 4. *Kyuis of the Western regions of Kazakhstan*.

Kyui is a genre of Kazakh instrumental music, which has been paid a deliberate attention by scientists for a whole century so far. For good reason kyui happens to be a kind of a matrix with different information encoded in it. This information includes certain geographical, territorial, cultural-typological, civilizational, ethno-historical and ethno-social, ideological and mental coordinates, as well as musical thinking and musical-structural information. Certain universal canon forms have shapen up in kyuis for centuries and on these forms it was possible to create hundreds and even thousands of samples of instrumental music. But despite the fact that dozens of scientists investigated the kyui, there is still a lot to discover.

The author of the monograph, being the performer-instrumentalist herself, began the study of the kyui from *kobyz tradition*, associated with the ancient two-stringed bowed instrument with hair strings («Kazakh kobyz tradition»: author's abstract ... Ph.D. in History of Arts. – Leningrad, 1989), and further through the subject «ethnosolfeggio», she started to study *dombra kyuis* as well. She was deeply interested in the variety of regional traditions and musical-stylistic diversity in Kazakh music.

The whole experience of studying kyui showed that *tokpe* (manner of rattling sound extraction) and *shertpe* (manner of plucked sound extraction) – are not just two different performance traditions, but two full-fledged styles, which reflect two musical systems (or subsystems) with different languages, that the ear can distinguish. The author suggests an idea that two different systems of musical thinking of the peoples of Central Asia can be conditionally defined as «West Turkic» and «East Turkic». In fact, in Central Asia there are settled-agricultural cultures that

are localized in the West (these are the Turkic-Iranian peoples who belong to the Muslim superethnos) and nomadic culture (these are the Turkic-Mongolian peoples who belong to the Tengrian superethnos). Of course, there are mixed cultures among them as well. But basically, on musical language Kazakh culture appeared to be an intermediate culture between them: West Kazakhstan style is close to the West Turkic, East Kazakhstan style - to East Turkic.

However, the Turkic peoples undoubtedly share a *common Turkic legacy*, reflected in a variety of cultural-historical analogues. Some relict phenomena in the sphere of spiritual life, and especially in music, have survived, and they can be a valuable source for the study of genetic, historical-typological and contact relations of Turkic and neighboring peoples. Thus, we believe that similarity or diversity of musical systems are rooted in ethnogenesis, history, culture, cultural contacts and mutual influence in different periods of the history of different tribes and nationalities of the Central Asian region, as well as their neighbors.

Now we have historical-temporal parameter for the study and the idea that the difference between regional musical systems is connected with ethnogenesis and processes of formation of the Kazakh ethnic group. A lot of attention is paid to this idea in this work. Based on a few works on ethnogenesis of the Kazakhs and addressing to existing material, the author had to imagine how Kazakh nation emerged in 15-16th centuries, and what ethnic components it consisted of.

Today, we can draw certain parallels, according to which we can draw preliminary conclusions about the real preservation of ancient Turkic elements of musical thinking in Eastern Kazakhstan (and Eastern Turkic) traditions or state the fact of reflection of certain evolution and mutual influence of the Turkic and Iranian musical systems in the music of Western Turks (and West Kazakhstan traditions).

However, despite the difference of musical thinking of conditionally Eastern and Western Kazakhs, kyui remains a kyui. Here, not a temporal, but spacial parameter for the study of kyui comes to the foreground. It shows the striking unity of nomadic culture at all stages. That is, despite the historical linear processes, the type of nomadic culture, which appeared before our era, develops in a spiral, and at a higher level the system confirms acquisition of self-identity. The succession of different stages of history and civilization of nomads (Saka-Huns, Turks, Kazakhs) is reflected in the succession of its traditions, style, programs that are preserved in the culture and *Kazakh traditional music*.

In our opinion, the musical culture demonstrates the socio-cultural experience of nomadic society, amazing integrity of this culture and its mentality, archetypes, codes that developed for centuries. The very structure of nomadic culture, the specifics of spiraliform development of nomadic civilization stipulated the essence and stability in time of main types of bearers of traditional musical and musical-poetic art, and its types, genres, full-blooded existence of which up to the present day indicates the *cyclical nature of processes and phenomena* in Kazakh traditional culture.

Against this background, we can understand the author's position that Kazakh folklore is not just folk art, but *applied ritual genres*, which, having emerged once, have reached our days. They served ritual practice, which basically regulated the entire social life of the nomadic society. Similarly, the *types of professional cultural figures* that started emerging in ancient times, have developed and reached our days. Author's individual styles in the epic (*zhyrau*), singing (*akynshy-anshi, sal and seri*), and instrumental tradition (*kyui player*) in different Kazakhstan regions testify to it.

Compositional forms of kyui as a syncretic genre also testify to it. That means that kyuis, which appeared as a sound depictive act, develop and come to forms of developed compositions, which encompass certain canon forms, testifying to peculiarity of instrumental thinking of Kazakhs. Certain traditions and styles (including individual author's styles) in different regions of Kazakhstan became the product of this thinking.

When studying kobyz kyuis it was noted that there are kyuis in *fourth and fifth pitch*. In kobyz tradition, they are fundamentally different. However, there are striking similarities between the *kyuis in fifth for kobyz and dombra*. The similarity of their musical structures is determined by the presence of the bourdon texture, and this is the earliest layer of Kazakh instrumental music. This layer of Kazakh music is similar to the music of other Turkic-Mongolian peoples (see the works of H.Ihtisamov, L.Khaltaeva, V.Suzukey), who have preserved ancient Turkic elements of musical thinking (acoustic model of the natural scale in *bourdon structure* – throat-singing, playing harp, wind instruments, string instruments tuned to fifth).

The author started the specific study of dombra kyuis from *tokpe kyuis* in fourth and in her several works she summarized her observations regarding these kyuis. She drew conclusion about the interaction between modal and tonal and composite structures and *structure-forming role of primary modal support* in tokpe. This was the first experience of

systematization of the main diagrams: so, modal support *D-A min. mode* as modal and tonal basis of the kyuis with *buyn* structure (*bas* (head part) – *orta* (middle part) – *saga* (culmination point)), and the modal support *D – G* as modal and tonal basis of the kyuis *of the forms with transposition*, appeared to be two *main* forms in tokpe kyuis. Their synthesis gave rise to various mixed structures, and the further development of instrumental thinking in the West of Kazakhstan (in the late 19th - early 20th centuries) gave rise to *mobile cross-cutting structures*.

Other modal and metrorhythmic organization were discovered in *shertpe kyuis*: playing the instruments pinching the strings one after the other generates a monophonic texture and a relative freedom of rhythm, flexibly following the melody (sometimes of a very wide breath). This pattern includes the formation of a metric groups – phrases with 7,8,11-syllable structure typical for song genres as well, «blurring» the form of a kyui by the processes of different rhythmic-stroked and intonational transformations of these three phrases. The subordination of the rhythm to intonation determines *the song nature* of shertpe kyuis.

The analysis of *Eastern Kazakhstan shertpe kyuis in fourth* (as well as *Arka kobyz kyuis in fourth*, close to them in their structure) confirmed the author's preliminary conclusion that, unlike the kyuis in fifth with bourdon-overtone structure and kyuis with various mixed structures, these kyuis are *more modal* by their nature, and their structure can be defined as purely *monodic*.

Thus, in dombra music there are examples of manifestations of different types of thinking – tonal and modal (according to Y. Holopov):

1) *tonal* – a) in the samples of bourdon structure (for idiophones, wind, stringed instruments of the Turkic-Mongolian peoples), b) in the samples of two- and multi-voice texture (in tokpe kyuis and other Western Turkic instrumental samples), where there is a modal attraction and *the principle of the lower tonic* in effect;

2) *modal* – in kyuis of horizontal-monodic constitution with monophonic texture (*shertpe, kobyz kyuis in fourth* and similar instrumental samples of some Turkic-Mongolian peoples).

There are also different mixed structures in Kazakh instrumental tradition – ancient kyuis+shertpe, ancient kyuis + tokpe, tokpe + shertpe.

**Экспертное заключение на диссертационное исследование
Омаровой Гульзады Нурпеисовны «Инструментальная музыка
казахов в контексте традиционной культуры
центральноазиатских (кочевых) народов» на соискание учёной
степени доктора искусствоведения по специальности**

17.00.02 — Музыкальное искусство.

1. Диссертационное исследование Омаровой Г.Н. знаменует новый этап развития казахстанского музыкознания. В нём впервые:

а) казахская традиционная инструментальная музыка (в дальнейшем кюй) рассматривается как часть тюркской музыкальной цивилизации, взаимодействия которой с культурами соседних народов формировали своеобразие музыкальной стилистики её западного (тюрко-иранского) и восточного (тюрко-монгольского) регионов, отразившееся в стилистике основных западной и восточной региональных ветвей казахской музыки, объединившей в национальной культуре разделённые пространством и временем традиции как запада, так и востока тюркского музыкального мира;

б) кюй, отразивший полноту номадического мироощущения, рассматривается как репрезентант цивилизации кочевников центральноазиатского региона;

в) раскрыт механизм исторического становления, развития и взаимодействия многочисленных локально-стилевых традиций и школ казахского кюя в рамках западной и восточной региональных ветвей на основе воссозданной на рубеже веков учёными Казахстана картины многотысячелетних этногенетических процессов, действовавших в среде центрально-азиатских кочевников с древнейших времён до начала XX века;

г) музыкально-теоретическое описание всех локальных традиций и школ казахского кюя совмещает синхронный и диахронный аспекты, что воссоздаёт полную картину стилового многообразия казахского кюя её историческом становлении. Новые для музыкознания сведения этого раздела носят синергетический характер, подтверждая данные историков об этногенезе и внося конкретный материал по культурогенезу.

Автор создал сложную и объёмную картину становления и развития казахского кюя в его многообразных интра- и экстра-музыкальных связях, связав воедино данные и методики музыковедения и комплекса гуманитарных наук, органический сплав которых воссоздаёт в современной науке синкретическую целостность номадического мироощущения, признаваемую

исследователями атрибутивным признаком цивилизации центрально-азиатских кочевников.

2. Содержание диссертационного исследования соответствует указанной специальности 17.00.02 — «Музыкальное искусство».

3. Диссертация состоит из Введения, четырёх глав и Заключения, списка использованной литературы (общий объём диссертации 333 стр.) и Приложения (таблицы), Приложения 2 (нотные примеры).

4. Методологическая база исследования комплексная, междисциплинарная.

5. Научная и практическая ценность исследования высокая. Результаты многолетних исследований Омаровой Г.Н. широко применяются учебной практике казахстанских средних учебных заведений и ВУЗах искусств, используются в исследованиях казахстанских музыковедов и открыты для использования музыковедами разных стран.

6. Работы, опубликованные автором, отражают содержание диссертации и соответствуют требованиям по докторским диссертациям.

7. Автореферат отражает основное содержание диссертации.

8. Замечания и пожелания:

Название диссертации не отражает новизну применённого ракурса исследования и полноту её проблематики.

Предлагаю казахские термины и слова выделять в тексте курсивом.

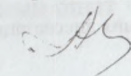
9. Рекомендую:

Ведущая организация — Казахская Национальная консерватория им.Курмангазы;

Официальные оппоненты — доктор искусствоведения Гуллыев Ш. доктор искусствоведения, профессор Азимова А.Н., доктор искусствоведения, профессор Ибрагимов О.А.

Диссертационное исследование Омаровой Гульзады Нурпеисовны «Инструментальная музыка казахов в контексте традиционной культуры центральноазиатских (кочевых) народов» рекомендуется к защите как исследование, выполненное на высоком профессиональном уровне и отвечающее требованиям, предъявляемым докторским диссертациям.

Доктор искусствоведения,
профессор КазНАИ им.Т.Жургенова

 МУХАМБЕТОВА А. И.

Отзыв на диссертацию Г.Н.Омаровой «Инструментальная музыка казахов в контексте традиционной культуры центральноазиатских (кочевых) народов»⁴⁵, представленной на соискание ученой степени доктора искусствоведения.

Диссертация Г.Н.Омаровой представляет собой фундаментальный (и по масштабам, и по глубине рассматриваемой проблемы) научный труд. Здесь со всей очевидностью выступает подлинный историзм мышления автора — качество, к сожалению, достаточно редко встречающееся. Это проявляется и в огромном охвате временного, географического пространств, и в воссоздании исторического процесса, в показе его динамики, и в опоре на синхронно-диахронный принцип анализа материала, позволяющий увидеть многосторонние связи явлений. Неслучайно в названии работы фигурирует слово «в контексте» (кстати, актуальность именно такого исследовательского аспекта, видимо, вполне осознана казахским искусствоведением — недавно защищенная на Совете Института докторская диссертация А.К.Ниязова была озаглавлена «Основные тенденции живописи Казахстана в контексте социокультурных трансформаций XX — начала XXI вв.»).

Диссертант справедливо различает объект и предмет исследования. В первом случае это — «традиционная инструментальная музыка казахов»; во втором — культурно-исторический контекст традиционной казахской музыки, региональные традиции, музыкальная структура кюев. Примечательно, что, определяя цели, задачи, методы исследования, автор формулирует и его гипотезу, т.е. идею, которую требуется обосновать и подтвердить. И сразу скажем — гипотеза убедительно доказана. Да, сложение инструментальных традиций Западного и Восточного Казахстана связано с историко-культурными и этногенетическими факторами, которые в работе подробно рассмотрены.

Суть идеи диссертации отражают уже формулировки глав: Глава I «Вопросы изучения традиционной культуры и этнической истории кочевников Центральной Азии (на примере казахов)»; Глава II — «Казахская традиционная музыка как феномен кочевой культуры и цивилизации. Региональные традиции инструментальной музыки»;

⁴⁵ Один из вариантов названия диссертации на этапе рекомендации к защите (прим. автора)

Глава III — «Музыкально-теоретические проблемы изучения региональных традиций. Кюи восточных регионов Казахстана»; Глава IV — «Кюи западных регионов Казахстана». Каждая из глав включает в себя несколько разделов, конкретизирующих исследовательские задачи. Автор движется по принципу от общего — к частному. В процесс углубленного анализа и размышлений оказываются вовлеченными и исторические, и теоретические реалии, что свидетельствует о высоком профессионализме диссертанта.

Чрезвычайно широк охват использованной литературы 241 название. Причем, интерпретируются источники сугубо творчески. Диссертант часто прибегает к определенному приему: детально проанализировав работу, он знакомит читателя с выводами, сделанными автором, а затем дополняет их своими собственными соображениями и наблюдениями (к примеру, так подаются труды А.И.Оразбаевой, Е.Абиля, С.Кондебая, В.Юдина и др.). В результате создается наглядная картина научной преемственности, что очень важно и что опять-таки отражает историзм мышления диссертанта. Заметим также, что здесь, в работе Г. Омаровой, постоянно ощутимо глубокое уважение к ученым предшественникам. Впечатляет и круг рассматриваемых музыкальных образцов кюев, самых разных по стилю и музыкально-структурным особенностям, при анализе которых в полной мере выступает теоретическая оснащенность автора.

Специально подчеркнем, что в данной работе задействованы самые эффективные современные подходы, способствующие осознанию казахской инструментальной музыки как продукта кочевой культуры: системный, комплексный, культурологический, сравнительно-исторический, синхронно- диахронный. Особое внимание диссертант уделяет цивилизационному методу, оказавшемуся наиболее адекватным специфике изучаемой темы.

Автор полагает, что именно цивилизационная парадигма «позволит в будущем осуществить целостный и системный анализ не только этноисторических и социо-культурных процессов, но и самых различных сторон материальной и духовной жизни традиционного кочевого общества» (с.8). В диссертации много ценных наблюдений, имеющих подчас концептуальное значение:

- о том, что именно казахская традиционная музыкальная культура сохранила социо-культурный опыт казахского общества;

- о том, что синкретизм кочевой культуры указывает на тотальное единство всех сторон материально-производственной и духовной жизни общества;

- о том, что в отношении музыкального искусства казахов распространенный термин «народно-профессиональная музыка устной традиции» вполне может использоваться без определения «народный»;

- о творческом синкретизе сочетании авторства и исполнения с инструментальным сопровождением;

- о цикличности (нелинейности) процессов и явлений в традиционной культуре казахов;

- о богатейшей традиции звукоизобразительности;

- о разных типах складов и ладо-тональных структур в музыке Восточного и Западного регионов.

Убедительны выводы, которые делает диссертант (их двенадцать). Обратим внимание на важнейший из них – о необходимости выработки новой научной парадигмы, связанной с цивилизационным подходом к изучению кочевых культур, не поддающихся органическому описанию с позиций теории общественных формаций.

Завершая отзыв, подчеркнем прекрасное оформление работы, содержащей, кроме основного текста (333 страницы), два приложения: таблицы и нотные примеры. Специально отметим высокое качество профессионального языка, сочетающего научную строгость и точность с тонкой выразительностью.

Нет сомнений, что перед нами капитальный труд, отвечающий всем требованиям, предъявляемым к докторской диссертации, автор которой вполне заслуживает присвоения искомой ученой степени.

В качестве официальных оппонентов предлагаем докторов искусствоведения: О.А.Ибрагимова, А.Н.Азимову, А.И.Мухамбетову.

Доктор искусствоведения, профессор

Н.С.ЯНОВ-ЯНОВСКАЯ

Отзыв официального оппонента о диссертации Г. Н. Омаровой «Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили», представленной на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности

17.00.02 — Музыкальное искусство

Традиционная музыкальная культура казахов, начиная с 20-х годов XX века, является объектом научного изучения. Начиная с А.В.Затаевича и А.Жубанова, заложивших основы науки о казахской музыке, круг исследователей постоянно расширялся. Менялись цели и задачи, методологии и научные парадигмы, неизменным было одно – понимание ценности наследия и необходимости его сохранения и развития. К началу XXI века усилиями многих учёных этномузыковедение Казахстана достигло определенных результатов: были собраны и изданы (нотировки, аудиозаписи) материалы практически всех стилей (фольклорный и устно-профессиональный пласты) и жанров традиционной музыки, произведено их изучение в этнографическом, музыкально-историческом и теоретическом аспектах, прояснилась картина локальных стилей и школ и описаны некоторые из них.

Вместе с тем, и в советские времена, и последующие годы в среде этномузыковедов из тюркского мира постоянно всплывал вопрос о необходимости создания единой картины музыкальной цивилизации тюркских народов и изучения музыки отдельных этносов как частей этого единства, которое ощущалось на эмоционально-слуховом уровне, но подходы к которому казались делом далёкого будущего. И все осознавали, что препятствием на этом пути является недостаточная изученность отдельных национальных культур, связанная с различными объективными и субъективными причинами.

В годы Независимости в Казахстане произошли кардинальные изменения во всех сферах жизни, в том числе и в области культуры. Сегодня происходит естественный процесс переоценки ценностей. Исправляются ошибки, допущенные в недавнем прошлом по вопросам культурного наследия, в том числе и традиционной музыкальной культуры. Появление диссертационного исследования Г. Н. Омаровой, посвященного казахскому кюю, который является ведущим жанром в традиционной музыкальной культуре, можно

рассматривать как один из положительных результатов этого процесса. Поэтому актуальность темы данного исследования для казахского музыковедения бесспорна. Тем более, здесь автором предпринимается совершенно новый подход в изучении сложных проблем, связанных с избранной темой.

От ясности намеченной цели во многом зависит успех любого начинания, в том числе и научного исследования. Сказанное вполне применимо и к данной работе, где автором конкретно и ясно сформулирована ее цель: «рассмотреть традиционную музыку казахов в широком культурно-историческом контексте, включающем в себя цивилизационные параметры кочевой культуры и этнические процессы на территории Казахстана; выявить истоки своеобразия различных видов, жанров, форм инструментальной музыки и ее региональных стилей, раскрывающихся на уровне ладотонального и композиционного строения кюев» (с. 14).

С обозначенной целью связана и структура работы, которая состоит из Введения, четырех глав, Заключения, списка использованной литературы, двух приложений, куда вошли три таблицы и нотные примеры.

Во Введении дается обоснование актуальности избранной темы исследования, определяется степень ее изученности, формулируются цели и задачи диссертационной работы.

В первой главе «Вопросы изучения кочевой культуры и этнической истории казахов» автор, опираясь на труды известных ученых в области номунологии, культурологии, рассматривает вопросы изучения казахской традиционной музыки с теоретических и методологических позиций цивилизационной науки, что вызвано поисками современной научной парадигмы, способной раскрыть внутренние закономерности и механизмы развития истории и культуры кочевых народов.

Объектом исследования второй главы, названной «Казахская традиционная музыка как феномен кочевой культуры и цивилизации. Региональные традиции инструментальной музыки» становятся вопросы проявления черт кочевой культуры в функционировании, видах и жанрах традиционной музыки, отражение древних верований тюрко-монгольских кочевников в кюях-легендах. Здесь же дается описание и научно-практическая характеристика инструментальных традиций восточных и западных регионов Казахстана.

Третья и четвертая главы диссертации посвящены музыкально-теоретическим проблемам изучения региональных традиций и стилей, в которых рассматриваются, соответственно, кюи восточных (квинтовые кюи с бурдонным двухголосием; квартетные домбровые и смешанные структуры; квартетные кюи шертпе и кобызовые кюи аркинской традиции) и западных (квинтовые кюи; квартетные кюи тепке; кобызовые кюи коркутовской ветви) регионов Казахстана.

В Заключении суммируются основные результаты диссертационного исследования, даются научно-практические рекомендации по дальнейшему комплексному изучению казахских инструментальных кюев.

После изложенного выше краткого экскурса по главам хотелось бы остановиться на некоторых важных, основополагающих моментах диссертации. Так, из диссертации мы узнаем, что в традиционной музыкальной культуре казахов наблюдается четкое деление на два крупных стиля восточный и западный. Восточный сохранил древние черты общности с музыкой сибирских тюрков, своеобразие западного образует общность с музыкальными культурами западных тюркских и иранских народов (узбеки, таджики). Таким образом, музыкальная культура казахов является своеобразным центром тюркского мира, где, с одной стороны, сошлись черты музыкальных культур Востока и Запада тюркского мира, и с другой — Казахстан является зоной, разделяющей тюрков на два мира. Это своеобразие музыкальной культуры, определяемое географическим положением Казахстана, стало стимулом для изучения культур родственных народов, как необходимой основы для более глубокого понимания своей собственной культуры.

Данное исследование появилось тогда, когда оказалось возможным решение проблем, выводящих музыковедение Казахстана на те рубежи, которые волновали умы музыковедов-тюркологов постоянно. Дело не только в развитости музыкальной компаративистики в Казахстане, и в достаточном уровне изученности традиционной музыки как восточных, так и западных тюркских народов. Кроме всего этого, база для исследования была подготовлена и трудами историков, которые смогли непредвзято исследовать историю и культуру кочевых тюрков, в основном, после обретения независимости. Фундаментальные труды Н. Масанова, Е. Абиля, Е. Оразбаевой, С. Кондыбая и др., позволяют современным

этномузыковедам освещать вопросы локально-стилевых традиций, связывая их с вопросами этногенеза.

Диссертация Г. Омаровой стала пионерской работой в этом направлении, так как здесь впервые в казахском музыковедении изучение традиционной музыки связывается с вопросами этнической истории многочисленных племён и народов, автохтонных и пришлых, которые образовали современный казахский этнос, и культура которых повлияла на возникновение различных локальных стилей традиционной музыки. Работа, направленная на изучение казахской инструментальной музыки, фактически оказалась работой, исследующей давние исторические связи, культуру и музыку многочисленных тюркских этносов. Её новаторство состоит в том, что теоретические вопросы органологии, исполнительства, лада, ритма, мелоса и формы в музыке казахов связаны с обращением к музыке и культурам тюркских народов, взаимодействие которых определило своеобразие стилей западно- и восточноказахстанской музыки.

Теоретическая часть в исследовании Г. Омаровой — описание стиливых направлений традиционной инструментальной музыки (сыбызговой, кобызовой и домбровой) выполнена на высочайшем уровне. В этой работе впервые подробнейшим образом рассмотрены и классифицированы стиливые особенности всех (!) инструментальных школ Казахстана. Впервые прослежены взаимосвязи между различными инструментальными традициями (сыбызги, кобыз, домбра) и локальными школами. Выявленные связи не просто констатируются, а вскрываются глубинные механизмы их появления (этнические взаимодействия, особенности строения и игры на инструментах, сходство и различия настройки, навязки перне и т.д.), которые предопределили возможность и характер синтеза различных этнических традиций в том или ином регионе. Особо выделен автором южно-казахстанский регион, который описан историками как зона наиболее активных межэтнических контактов. И автор диссертации Г. Омарова, раскрывая особое богатство и разнообразие всех инструментальных традиций этого региона, подтверждает эти выводы историков.

На пути сравнительного изучения локально-стилевых традиций автор приходит к важнейшему открытию: способность различных этнических традиций к плодотворному взаимодействию с другими зависит от большей или меньшей степени сохранности древнейших

базовых (общетюркских) оснований культуры. Этот вывод, степень достоверности которого бесспорна, сделан на основе всестороннего и скрупулёзного теоретического анализа материала. И, как это нередко бывает, честное изучение прошлого позволяет глубже понимать настоящее, в частности, процессы современной глобализации. Вывод, сделанный на основе прошлого опыта, предсказывает, что в усвоении современного мирового опыта будут лидировать те народы, которые наиболее полно сумели сохранить свои традиции. И это объясняет, почему глобализация стимулировала процессы, казалось бы, ей совершенно противоположные — сохранение, изучение и развитие традиций.

Глубокий и всесторонний анализ и тонкие описания систем настройки инструментов, эволюции ладо-тонального мышления и формообразования — всё это стало основой впервые осуществлённой автором реконструкции исторического пути развития бесписьменной культуры казахского инструментализма, которые в XIX веке привели его к высочайшему расцвету. Проникновение в тонкие и сложные механизмы традиционного инструментального мышления, вскрывающие направленность эволюционных процессов, привели автора к убедительным прогнозам относительно возможного дальнейшего развития инструментальной музыки (индивидуализация авторских стилей, преодоление заданности зонного развития и создание целостных композиций импровизационного характера), которое, к сожалению, было прервано в начале XX века.

Все, что было изложено выше, относится, несомненно, положительным моментам диссертационного исследования. Вместе с тем хочется высказать и некоторые замечания и пожелания по работе:

1. Не использована литература по традиционной музыке близкого к казахам соседнего кочевого народа — туркмен. Я считаю, что, исследуя инструментальную (особенно домбровую) музыку западноказахстанского региона, невозможно обойти без рассмотрения ее связи с искусством туркменских бахши и сазанда. Об этом неоднократно писали в своих работах А.В.Затаевич, А.Жубанов, С. Утегалиева и др. исследователи казахской традиционной музыки.

2. Во Введении диссертации автор упоминает об изданных во второй пол. 90-х и последующие годы нотно-музыкальных сборниках, аудио и СГ) дисках казахских кюев (домбровых, кобызовых, сыбызговых), «которые явились благодатным

материалом для изучения региональных инструментальных традиций» (с. 12). Не было бы лишним здесь же (или в соответствующих главах диссертации) перечислить основные CD-диски (например, комплекты «Мангилик сарын», «1000 кюев казахского народа» и др.) и высказать свое отношение к комментаторско-исследовательскому тексту к ним.

3. В диссертации неоднократно используется слово «композитор»

(отсюда и словосочетания «композиторское творчество», «композиторский стиль» и др.) в связи с авторским творчеством кюйши. Мне кажется, это слово, связанное с европейской музыкой письменной традиции, никак не подходит к представителям казахской (и не только казахской!) традиционной музыки. Надо искать подходящий термин на казахском языке (как, например, у узбеков — бастакор). Или же использовать другие слова и словосочетания (как, например, «создатель кюя» вместо «композитор», «авторское творчество» вместо «композиторское творчество», «авторский стиль» вместо «композиторский стиль» и др.).

4. В подпункте 1.1. («Цивилизационные основы кочевой культуры степных зон Центральной Азии») первой главы автор ссылается на материалы монографического исследования А.Оразбаевой «Цивилизация кочевников евразийских степей». Ссылки на работу и цитаты из неё продолжается в течение девяти страниц текста диссертации. Можно было все это изложить покороче, тезисно.

5. В работе приводится много легенд, связанных с кюями. Почему-то не указаны источники, откуда они заимствованы.

6. В подпункте 2.3. («Инструментальные традиции восточных и западных регионов Казахстана») второй главы в рассказе об одном из самых видных представителей Сырдарьинского региона Мырза (Шал Мырза) говорится, что «голод 20-х гг. вынуждает Мырза переехать в Каракалпакию (похоронен в Тахта в середине 30-х годов)». Здесь необходимо уточнение — в Каракалпакию или Туркмению? Тахта, где похоронен Мырза, - районный центр в Ташаузской (ныне Дашогузской) области Туркменистана. Видимо, не случайно один из кюев Мырза называется «Ташауз».

7. По структуре диссертации — 3 и 4 главы можно было объединить в одну главу и назвать «Музыкально-теоретические

проблемы изучения региональных традиций и стилей» и разделить ее на 2 подглавы — «Кюю восточных регионов Казахстана» и «Кюю западных регионов Казахстана».

Следует заметить, что все эти замечания и пожелания, которые носят, в основном, рекомендательный характер, ни в коей мере не умаляют научное достоинство диссертационной работы, которая представляет собой не только результат многолетних изысканий автора, но и его заинтересованные размышления о судьбе родного традиционного искусства. Она глубоко научна, основательно продумана, в то же время изложена простым, доступным для всех языком. Видно, что данная работа выполнена не человеком со стороны, который более или менее знаком с казахской традиционной музыкой, а человеком, глубоко знающим ее изнутри. По своей информационной насыщенности она, как завершённое научное исследование, полностью раскрывает сущность избранной темы исследования.

Более того, диссертационная работа Г.Н.Омаровой представляет собой совершенно новый тип исследования и в рамках музыкальной тюркологии, так как она открывает новые перспективы в исследовании традиционной музыкальной культуры не только казахов, но и всего тюркского мира, закладывает основы создания единой картины музыкальной цивилизации тюркских народов и изучения музыки отдельных этносов как часть этого единства.

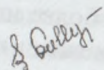
Основные положения диссертации отражены в одной крупной монографии в объеме 32,5 п.л. («Кобызовая традиция. Вопросы изучения казахской традиционной музыки: Монография. - Алматы, 2009) и других многочисленных публикациях (всего 40 наименований). Среди них доклады в материалах международных, региональных и республиканских научных конференций, статьи в сборниках и научных журналах, в том числе и рекомендованных Комитетом по контролю в сфере образования и науки МОН РК, что подтверждает достаточную полноту публикаций основных научных положений диссертации.

Представленный соискателем автореферат полностью соответствует содержанию диссертации и ее структуре, последовательно и полно освещает научную проблему, основные положения и выводы диссертационного исследования.

Таким образом, диссертационная работа «Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили» как

фундаментальный труд, содержащий авторскую разработку новой парадигмы исследования традиционной музыкальной культуры казахов, новые достоверные и научно обоснованные теоретические и практические результаты, являющиеся крупным достижением в области этномузыковедения, отвечает всем требованиям ВАК Республики Узбекистан, предъявляемым к докторским диссертациям, а автор ее Гульзада Нурпеисовна Омарова заслуживает искомой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.02 Музыкальное искусство.

Доктор искусствоведения, профессор



ГУЛЛЫЕВ Ш.Г.

ОТЗЫВ

Ведущей организации на диссертацию Омаровой Гульзады Нурпеисовны «Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили», представленной на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.02 – «Музыкальное искусство»

Диссертационное исследование Г.Н. Омаровой «Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили», представленное на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.02- «Музыкальное искусство», посвящено актуальной проблеме генезиса и развития казахской инструментальной музыки, которая рассмотрена в аспекте ее стилового многообразия.

Ценность настоящего исследования видится в масштабных временных границах и широком территориальном охвате национальной музыкальной культуры:

- в орбиту сравнительного музыкально-этнографического анализа впервые вошли все сохранившиеся до настоящего времени региональные традиции казахского кюя;
- в исследовании предпринято изучение казахской музыки в становлении и многовековой эволюции, приведшей к наблюдаемому нами сегодня ее стиловому разнообразию;
- в исследовании предложены комплексные решения проблем генезиса регионально-стилевых ветвей казахского кюя.

Ценным является то, что в своем диссертационном исследовании Г.Н.Омарова предлагает новый взгляд на казахское искусство как целостность, развивающуюся в условиях длительных этногенетических и культурно-исторических процессов формирования казахского этноса. Прослеживая путь кюя от ранних стадий его формирования до современного состояния, автор диссертации привлекает самый широкий материал, касающийся исторических изысканий, опирается на этнографические данные, культурологические исследования, сведения об этногенетических процессах, происходивших на территории Казахстана и Центральной Азии, в том числе, и на не используемые ранее в музыковедении. В этой связи заслуживает внимание глубокий и объективный анализ привлекаемых источников, на которых базируется соискатель, и

которые послужили методологическим основанием для данного исследования.

Это обстоятельство полностью отвечает целям создания единой историко-теоретической концепции становления и развития национальной музыки во всем разнообразии ее региональных традиций и позволяет говорить в пользу достигнутой в исследовании идентичности полученных научных результатов. Обращение в данном случае к положениям о едином ирано-тюрко-монгольском комплексе в казахской музыкальной культуре и об его эволюции в двух основных направлениях (Батыс и Шыгыс) вполне обосновано. Исторический ракурс и диахроническое изучение региональных традиций казахской музыкальной культуры, в котором нашли отражение пути эволюции, касающиеся в целом тюркской музыки, предстает в исследовании как единый сформировавшийся ирано-тюрко-монгольский комплекс, который может послужить моделью для изучения музыкальной культуры всего центрально-азиатского региона.

В первой главе «Вопросы изучения кочевой культуры и этнической истории казахов» особое внимание уделяется методологическим основам изучения кочевой культуры, цивилизационной специфике ее хозяйственно-культурной модели – встроенность в природу, синкретизм, эволюционный характер развития. Рассматриваются также вопросы типологической общности казахской культуры с культурой других народов Центральной Азии, исторические процессы в западных (1.2.1) и восточных (1.2.2) регионах Казахстана.

Во второй главе диссертации «Казахская традиционная музыка как феномен кочевой культуры и цивилизации. Региональные традиции инструментальной музыки» определены общие черты музыкальной культуры кочевых народов. Предложенное определение фольклора, как представляется, более точно фиксирует его типологические черты применительно к кочевому обществу. Получает цивилизационное обоснование и особенности функционирования устно-профессиональное музыкальное творчество (вне жесткой социальной стратификации кочевого общества) и отраженные в жанрах и типах носителей (баксы, жырау, сал, кюйши и т.д.) формы его функционирования. Обобщением содержания данной главы явились блестяще выполненные схемы.

Специальное внимание в главе уделено древним пластам казахского фольклора в связи с верованиями и культами тюрко-монгольских народов (кюй-легенда, заклинательные песни, наигрыши, связанные с анималистическими образами и культами тотемных животных-первопредков).

В двух заключительных главах диссертации даны комплексные сравнительные характеристики домбровой, кобызовой и сыбызговой музыки восточного (шертпе) и западного (токпе) регионов, включающие такие параметры, как штриховая техника игры (пальцевая и кистевая), вилы фактур (бурдон, одноголосие и двухголосие), квартная и квинтовая настройка хордовых инструментов, ладовые структуры с определенной системой устоев и высотных опор (начальных и срединных), форма кюев (строфичная и буынная) и принципы развития (мелодическое варьирование и зонный).

В целом фундаментальный вывод о том, что восточно-казахстанский стиль относится к тюрко-монгольской, а западноказахстанский стиль – к западно-тюркской (тюрко-иранской) музыкальной системе находит в этих главах всестороннее музыкально-теоретическое подтверждение.

В третьей главе «Музыкально-теоретические проблемы изучения региональных традиций и стилей. Кюи восточных регионов Казахстана» представлен богатый и систематизированный по проблемам и основным теоретическим идеям материал. Особое место здесь занимает анализ кюев, в результате которых выявлены основные характеристики древних кюев-легенд восточного Казахстана и Жетису (домбровых, сыбызговых и кобызовых), отличающихся бурдонным складом, строфической формой, непосредственной связью ладомелодической организации с обертоновым рядом, и кюев эпического содержания, также отличающихся характерным мелодическим, ладовым и фактурным строением. В параграфе 3.2 выявлены специфические варианты синтеза древних кюев обертоново-бурдонного типа, кюев шертпе и токпе в жетысуйской и каратауской традициях. Подробно рассмотрены также домбровые и кобызовые кюи аркинской традиции. При этом впервые получает теоретическое освещение роль песенно-мелодического начала в сложении преимущественно одноголосной (моноподической) фактуры, утверждения вариантно-импровизационного принципа развертывания материала и характерных для кюев Арки ладовых и композиционных структур.

Заключительная четвертая глава посвящена кюям западных регионов Казахстана. Здесь нельзя не отметить блестящие анализы, выполненные с безупречной точностью, что впрочем отличает работу в целом. Особенно показательны в этом смысле предложенные сравнительные анализы восточных и западных вариантов кюев «Аксак кулан» и «Нар идирген». В данном случае его результаты позволили автору прийти к гипотезе о неавтохтонности кюев-легенд на западе Казахстана и к важным теоретическим выводам о специфических закономерностях ладо-композиционной структуры кюев этого типа в мангыстауском и сырдарьинском домбровых стилях.

Западноказахстанский кюй, как известно, является наиболее разработанной областью кюеведения. В настоящем исследовании однако найден принципиально и, что самое главное, перспективный подход – рассмотрение ладовых структур в функциональной связи с композиционными канонами формы кюя. Результатом данного подхода явилась предложенная автором классификация западного кюя, в которой нашла отражение общая эволюция его композиционных структур.

Говоря о результатах исследования, следует отметить, что расширение границ исследования позволило Г.Н.Омаровой поднять огромные пласты национальной музыки, осветить разноплановые тенденции ее развития, дополнить существующие знания новыми идеями и существенными научными результатами. Сравнительный аналитический подход позволил автору прийти к важным теоретическим обобщениям, имеющим безусловное научно-практическое значение. Изучая казахский кюй в компаративистском ключе, Г.Н.Омарова убедительно доказывает природу его самобытности и связь с кочевой культурой казахов.

Г.Н.Омарова последовательно и основательно показывает, что казахское музыкальное искусство, в целом представляющее собой общекультурную целостность, в условиях специфических этнических трансформаций и процессов, выработало и сохранило особые механизмы преемственности на основе кочевого, номадического мироощущения.

Среди многих достижений работы необходимо отметить также следующие:

- региональные стили и традиции раскрыты в широкой исторической перспективе;

- акустическая модель, бурдонно-обертоновая модель, стиль одноголосной монодии шертпе восточной и аркинской традиций, западноказахстанский кюй токпе буынной структуры, синтетические структуры каратауского шертпе и другие региональные разновидности представлены как отражение стадийных этапов эволюции инструментальной музыки;

- ее основные западные и восточные ветви и их многочисленные внутренние локальные разновидности даны во всей полноте характеристик музыкально-языковой системы.

Поднятые соискателем проблемы актуальны не только с точки зрения истории и теории традиционного инструментального искусства, но и в связи с творчеством современных кюйши и композиторским искусством академического направления.

Следует отметить, что Г.Н.Омарова не только опирается в своем исследовании на широкий круг изданий и источников. Главная заслуга автора в том, что она продела огромную собственную изыскательскую и аналитическую работу

Диссертация Г.Н.Омаровой представляет собой самостоятельное научное исследование важнейших проблем отечественного кюеведения. О том, что диссертант успешно решил поставленные задачи, свидетельствуют глубокие и целостные анализы кюев, обоснованные выводы по главам диссертации, заключение, подводящее итоги исследования. Это фундаментальный труд, который по актуальности темы, новизне концепции, методологии исследования, научно-практической значимости, достигнутым результатам является крупным вкладом в развитие исторического и теоретического искусствознания.

Автореферат диссертации полностью соответствует содержанию исследования и в полной мере отражает основные положения работы. Многие из этих положений уже апробированы на практике (используются в учебном процессе), отражены в публикациях автора – монографии (520 с.), 40 научных статьях и докладах на Республиканских и Международных научных конференциях.

Учитывая вышеизложенное, ведущая организация пришла к заключению, что диссертация Г.Н.Омаровой «Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили», в силу достоверности полученных результатов и их перспективности для теоретико-методологической и практической разработки широкого круга вопросов казахской традиционной музыки, отвечает

требованиям ВАК РУз, предъявляемым к докторским диссертациям. Ее автор заслуживает искомой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.02 - «Музыкальное искусство».

Отзыв составлен доктором искусствоведения, профессором Б.И. Каракуловым и кандидатом искусствоведения, доцентом КНК им. Курмангазы Кожабековым И.К.

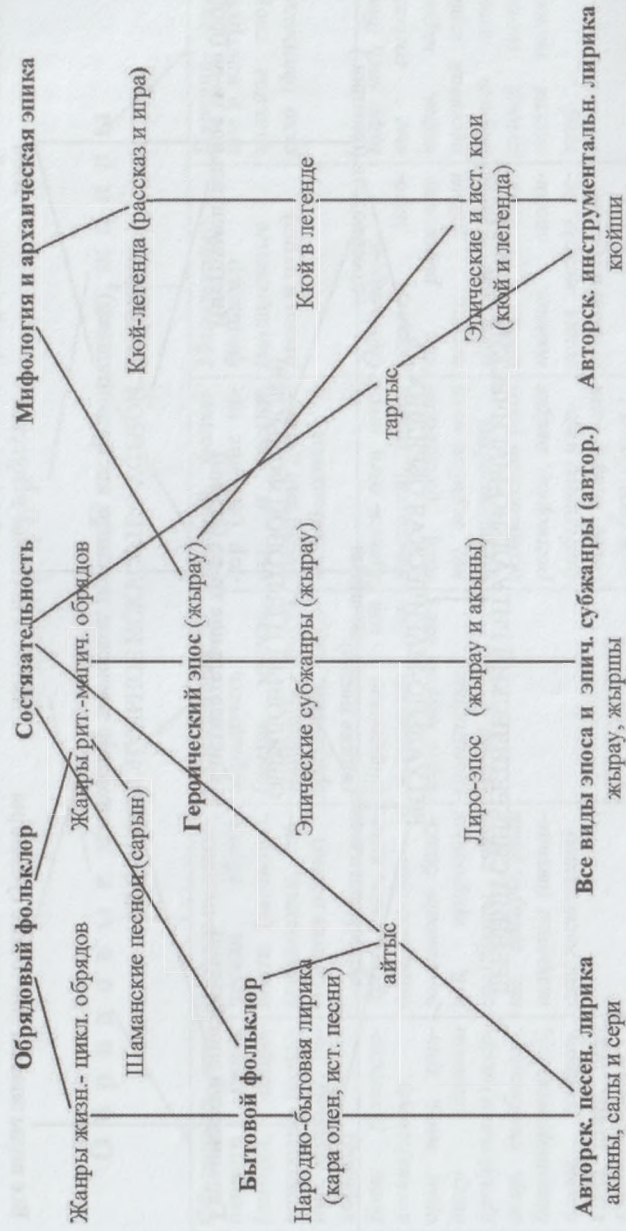
Отзыв обсужден и утвержден на заседании кафедры музыковедения от 3 февраля 2012 г. (протокол №6).

ПРИЛОЖЕНИЕ I (Таблицы)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

ТАБЛИЦА 3

ВОКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОЕ ТВ-ВО ИНСТРУМЕНТАЛЬНО-«ПРОЗАИЧЕСКОЕ» ТВ-ВО



ПРИЛОЖЕНИЕ II
(Нотные примеры)

Пример №1 [4.26]

Жүрдек

Бозжорға

Пример №2 [4.3]

Жалқы жігіт
(Халық күйі)

Ор.: Ж. Шакарім

Пример №3 [4.20]

Кертолғау

ЫҚЫЛАС

Пример №4 [4.7]

Ақсақ құлан
(Халық күйі)
I түрі

Ор. Қабықей

Жігерлі, жүрдек

10

19

28

33

Пример №5 [4.7]

Ақсақ құлан
(Халық күйі)
II түрі

Ор. Қабықей

Асықпай, біркелкі

6

11

15

Пример №6 [4.7]

Ақсақ құлан
(Халық күйі)
III түрі

Ор. Қабықей

Асықпай

10

17

Пример №7 [4.25]

Сүртеке
(Халық күйі)

Орындаған Елемес Таласбай

Асықпай

11

20

29

38

46

51

Көкбалак

Орындаган Өсемқұлов
Нотаға түсірген А.Райымбергенов

Екпіндете. Подвижно

Musical score for 'Көкбалак' in 8/8 time. It consists of three staves of music. The first staff starts with a *mf* dynamic and includes several 'V' (accents) over the notes. The second and third staves continue the rhythmic pattern with various dynamic markings and repeat signs.

Пример №8а

Musical score for 'Пример №8а' in 8/8 time. It consists of three staves of music. The first staff starts with a *p* dynamic. The second and third staves continue the rhythmic pattern with various dynamic markings and repeat signs.

Азамат Қожа

Таттимбет
Орындаушы Өбікен Хасенов

Жүрдек, жігерлі

Musical score for 'Азамат Қожа' in 7/4 time. It consists of seven staves of music. The first staff starts with a *mf* dynamic and includes several 'V' (accents) over the notes. The second and third staves continue the rhythmic pattern with various dynamic markings and repeat signs. The fourth staff includes fingerings (1, 2, 1-1, 3, 2, 1-1, 4, 2, 1) and a *f* dynamic. The fifth and sixth staves continue the rhythmic pattern with various dynamic markings and repeat signs. The seventh staff continues the rhythmic pattern with various dynamic markings and repeat signs.

Пример №10 (расшифровка автора)

Стеретипы в квинтовых кобызовых княх

The musical score for Example 10 consists of three staves of music. The first staff begins with a tempo marking of $\text{♩} = 120$ and features a triplet of eighth notes followed by a series of quarter notes. The second staff starts at measure 8 with a tempo marking of $\text{♩} = 126$ and contains a sequence of eighth notes with slurs. The third staff starts at measure 12 with a tempo marking of $\text{♩} = 120$ and features a sequence of eighth notes with accents.

Пример №11 [4.31]

Бес төре

II түрі

Орындаушы Мағауия Хамзин

The musical score for Example 11, titled "Бес төре II түрі", consists of seven staves of music. The first staff is marked *mf* and includes the text "Жүрдек, кербез" above it. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. It includes several dynamic markings such as *mf* and *f*, and various time signatures including 2/4, 3/4, 4/4, 5/8, 6/8, 7/8, 9/8, and 10/8. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Пример №12 [4.31]

Алшағыр

Орташа, қайратты

Орындаушы Өбкен Хасенов

Musical score for 'Алшағыр' in 2/4 time. The score consists of six staves of music. It begins with a treble clef and a dynamic marking of *mf*. The piece features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several measures with a 'V' above them, likely indicating a specific performance technique. The score ends with a dynamic marking of *f* and the word 'екпіндегі' above the final notes.

Пример №13 [4.3]

Аңшының зары

Орташа, ойлана, зарлы

Раздык
нотаға түсірген У.Бекенов

Musical score for 'Аңшының зары' in 2/4 time. The score consists of ten staves of music. It begins with a treble clef and a dynamic marking of *mf*. The piece features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several measures with a 'V' above them, likely indicating a specific performance technique. The score ends with a dynamic marking of *f*.

Бұлғын-Сусар

Қайрақбай
нотаға түсірген К.Барлықов

Орташа

Musical score for 'Бұлғын-Сусар' in 4/4 time, marked *mf*. The score consists of 60 measures across 10 staves. It features a melody with eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several key signature changes and time signature changes throughout the piece, including 3/4, 2/4, and 3/8. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Аккудың зары

Аңызды айтып, күйді орындаған Елемес Таласбай

Орташа, зарлы

Musical score for 'Аккудың зары' in 2/4 time, marked *mf*. The score consists of 29 measures across 5 staves. It features a melody with eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several key signature changes and time signature changes throughout the piece, including 3/4, 2/4, and 3/8. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

АҚҚУ

а) Аккудың қаптауынан асуы

Орындаған Ыбырайымхан Мергенбайұлы

Қалқыта, екпінмен

Musical score for 'АҚҚУ' in 2/4 time, marked *mf*. The score consists of 9 measures across 2 staves. It features a melody with eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several key signature changes and time signature changes throughout the piece, including 3/4, 2/4, and 3/8. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Кенес

(Халық күйі)

Асықпай

Musical score for 'Кенес' in 2/4 time, marked *mf*. The score consists of 27 measures across 5 staves. It features a melody with eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several key signature changes and time signature changes throughout the piece, including 3/4, 2/4, and 3/8. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Пример №18 [4.2]

Кеңес

Орташа екпінде

Әшім

Пример №19 [4.25]

Қинау

Қайғылы, орташа

Қожеке

Орындаған Сәрсекбек Муқашұлы

Пример №20 [4.25]

Құсанның күйі

Орындаған Оразақын Молдабайұлы

Орташа

Пример №21 [4.10]

Құлмамбеттің айтқаны

Ор. Әсімхан Қосбараров

Байсалды, баяндай

Әбдіғалидың термесі

Жүрдек, желдірте

Ор. Ақан Обдуәли

8
Жақ-сы-ға түс-се і-сі-ніз о

15
-оу. Жоқ бол-са-да бар қы-лар, өт-кен ө-мір кел-мей-ді, Қар-тай-ған-да

22
зар қы-лар, Дұш-пан-ға бер-ме ке-ніл-ді, Сы-рын-ды дос-тан жа-сыр-ма.

27
Ұр-лап ба-рын-ды, Пе-йі-лің-ді ка-шыр-ма, Сұ-йе-гі-не мін бо-лар,

33
Ша-уып кет-се на-сыр-ға. Жа-пы-рып жар-ға жы-ға-ды, Тұр-ған ат

Қамбархан

Орындаған Тұрсынғазы Рақышұлы

10

19

28

36

44

52

60

69

77

Кертолғау

Бір қалыпты, баяндай

Қожекен
Айтушы Омархан Керімқұлов

6

11

16

21

26

31

Қамбархан

Қожекен

10

19

29

38

46

52

Пример №26 [4.27]

Шерлі

Әлшекей
Орындаған Ә.Әбдіхалықов

Тездеу

Musical score for Example 26, 'Шерлі' by Alshekei. It consists of four staves of music in 2/4 time, featuring a melody with various ornaments and a steady accompaniment.

Пример №27 [4.29]

Майда қоңыр

Сүгір
Орындаушы Дабыл Ажак

Асықпай, сазды

Musical score for Example 27, 'Майда қоңыр' by Sugir. It consists of four staves of music in 6/8 time, featuring a melody with various ornaments and a steady accompaniment.

Musical score for Example 28, 'Ыңғай төк II түрі' by Sugir. It consists of three staves of music in 7/8 time, featuring a melody with various ornaments and a steady accompaniment.

Пример №28 [4.29]

Ыңғай төк

II түрі

Сүгір
Орындаушы Төлеген Момбеков

Жүрдек, толғай

Musical score for Example 28, 'Ыңғай төк II түрі' by Sugir. It consists of seven staves of music in 7/8 time, featuring a melody with various ornaments and a steady accompaniment.

45

50

56

61

67

73

79

85

91

96

102

107

112

116

Пример №29 [4.27]

Терісқақпай

Әлшекей
Орындаған Ө.Әбдіхалықов

Орташа екпінде, ойнақы

mp

6

11

16

21

26

31

36

41

46

51

56

61

66

71

76

81

86

91

96

102

107

112

115

Пример №30 [4.29]

Шалкыма

Сүгір
Орындаушы Төлеген Момбеков

Жүрдек, желдірге

11

20

29

38

45

Пример №31 [4.27]

Жаяу кербез

Асыкпай

Әлшекей

Орындаган: Т. Дусебеков

Пример №32 [4.27]

Пример №33 [4.29]

Пример №34 [4.29]

Пример №35 [4.29]

9
18
28
37
46
55
64
73
83

Пример №36 [4.29]

Жолаушының жолды қоңыры
(Жігіттің тартқаны)

Орындаушы Төлеген Момбеков

Орташа, толғаулы

11
19
26
35
43
50
58
66
73
79
86

mf
p

94

101

108

Пример №37 [4.31]

Табалдырық қосбасар

I түрі

Асықпай, күңіренге

Тәттімбет
Орындаушы Әбікен Хасенов

13

24

35

44

56

67

77

86

баяулата

Пример №38 [4.31]

Табалдырық қосбасар

IX түрі

Жүрдек, ойнақы

Орындаушы Әбікен Хасенов

7

12

17

22

Пример №39 [4.31]

САРЖАЙЛАУ

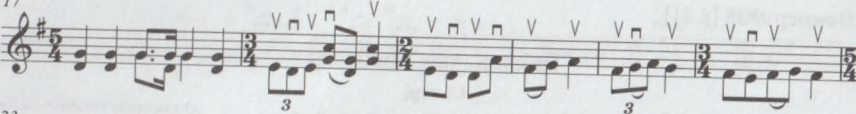
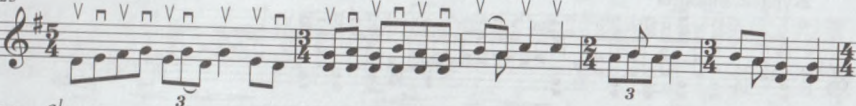
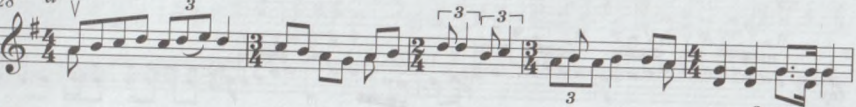
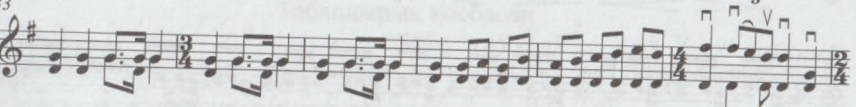
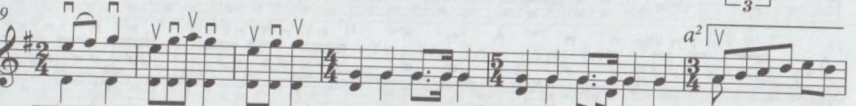
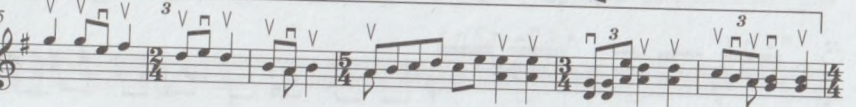
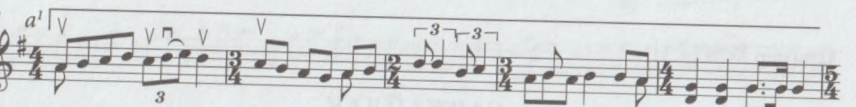
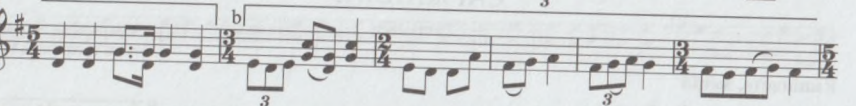
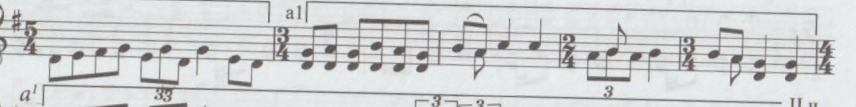
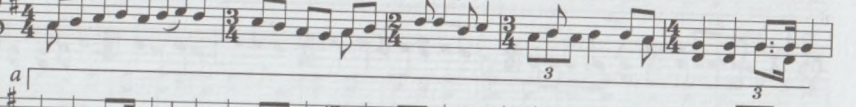
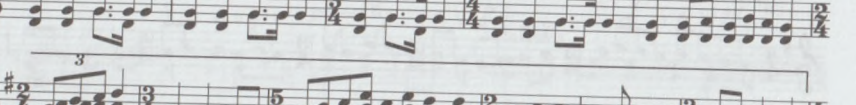
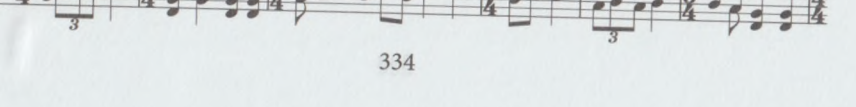
Тәттімбет

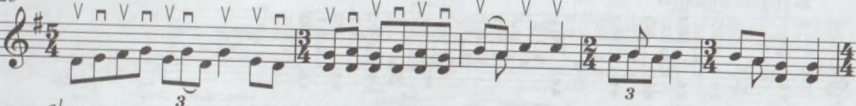
Орындаған Ә. Хасенов
Нотаға түсірген Е. Үсенов

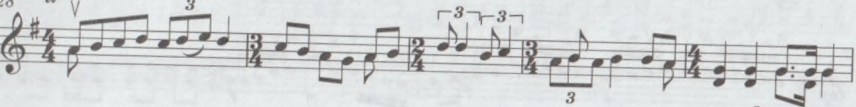
Екпіндете, жеңіл

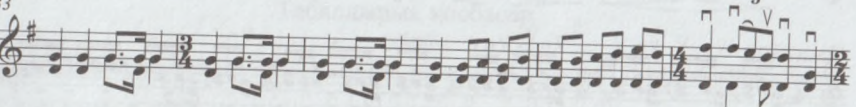
6

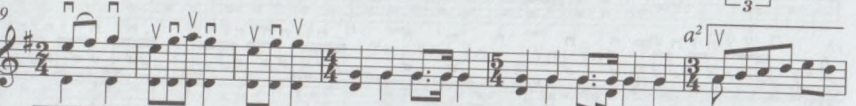
12

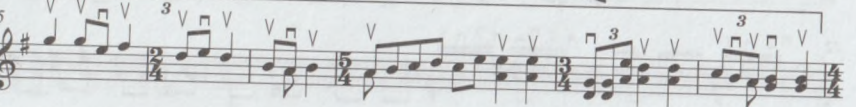
17            

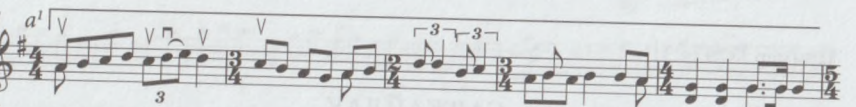
23 

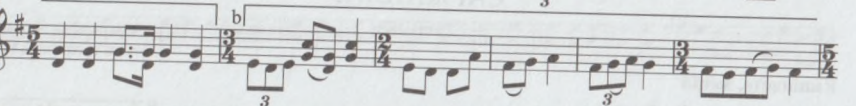
28 

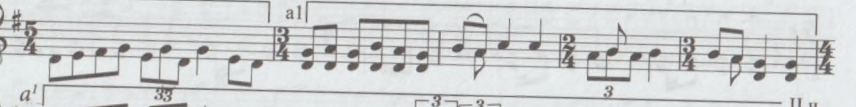
33 

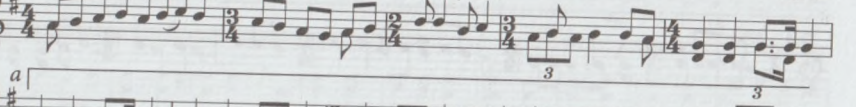
39 

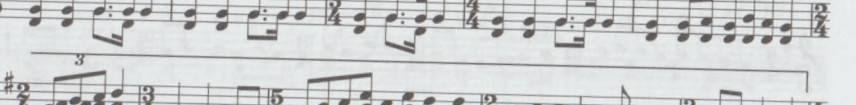
45 

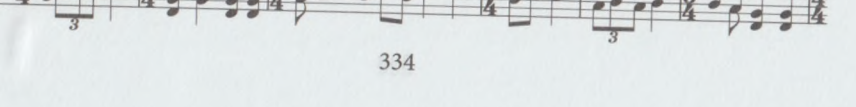
51 

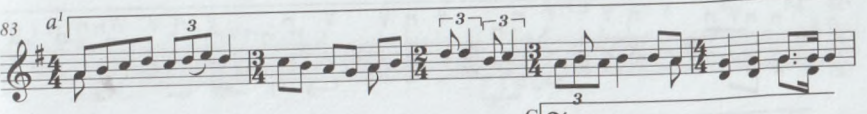
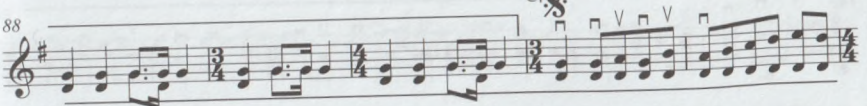
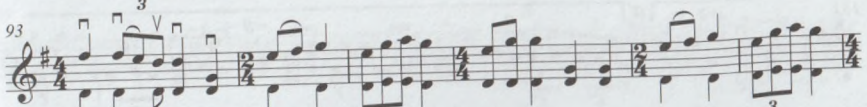
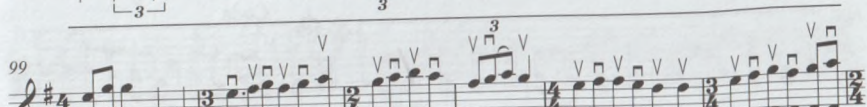
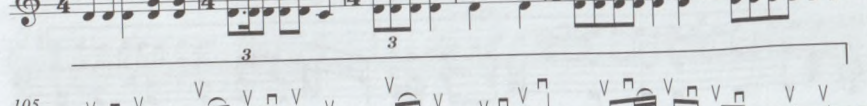
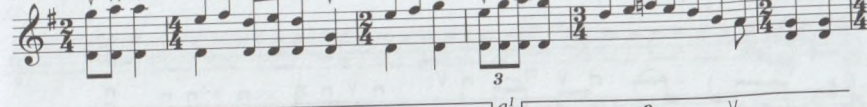
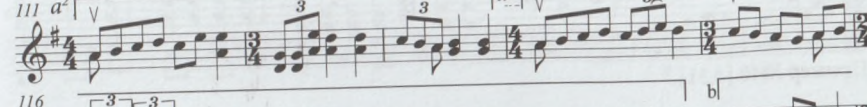
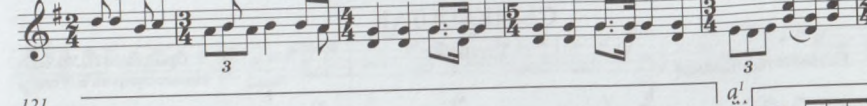
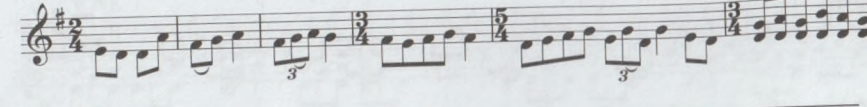
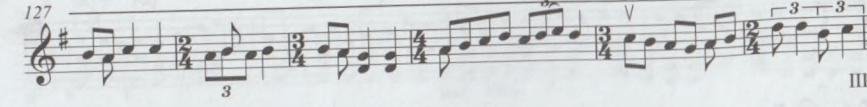
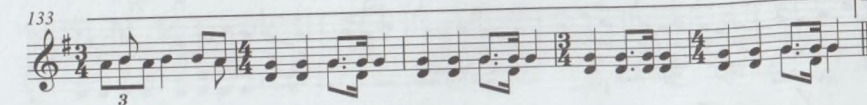
56 

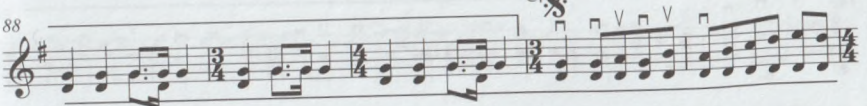
62 

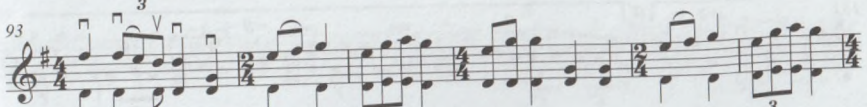
67 

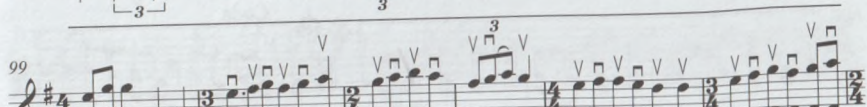
72 

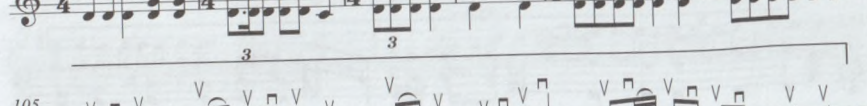
77 

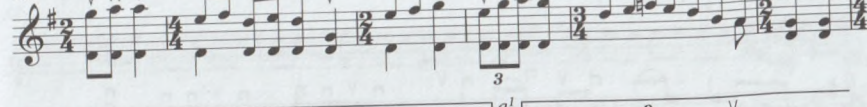
83           

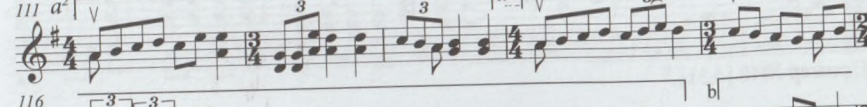
88 

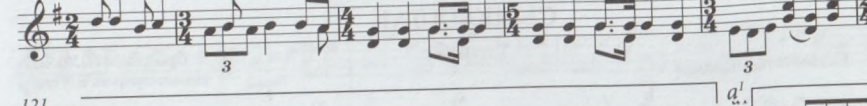
93 

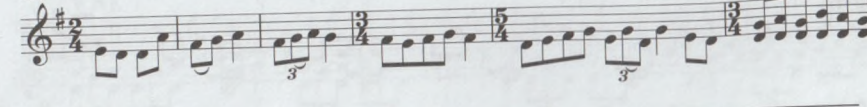
99 

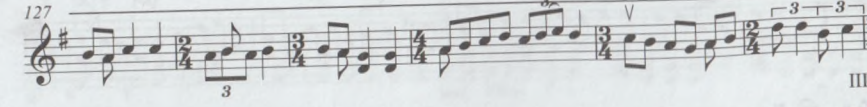
105 

111 

116 

121 

127 

133 

138 D¹

145

151 a¹

156 Coda

161

а усеч.

164

Пример №40 [4.31]

СЫЛҚЫЛДАҚ

Екпіндете, ойнақы

Тәттімбет

Орындаған Ө. Хасенов
Нотаға түсірген Е. Үсенов

8

16

b

*)

*)

A¹

B

24 A¹(C)

30

37 B

45

52 a²(D)

58

65

72

79 B

86

92 A³(E)

100

107

114

122 B (coda)

128

133

Пример №41 [4.29]

Қаратау шертпесі
Сүгір

Жүрдек, сазды

11

16

21

25

21

25

Пример №42 [4.29]

Қосбасар
Сүгір

Орташа, толғана

mf

7

11

Пример №43 [4.29]

Кертөлғау
II тарау

Сүгір
Орындаушы Жанғали Жүзба

Орташа, салмақты

mf

9

15

21

27

33

Пример №44 [4.29]

Орташа, шалқыта

Акку
Сүгір

mf

Пример №45 [4.29]

Жүрдек

Бозінген

Пример №46 [4.29]

Жүрдек, біркелкі

Улме

p

Пример №47 [4.20]

Мұңлық-зарлық

Жүрдек, шалқыта

Халық күйі

Пример №48 [4.20]

Қазан

Орташа екпінде, айқын

ЫҚЫЛАС

33

39

45

51

57

63

69

75

81

87

93

98

104

109

114

119

124

129

134

139

144

150

156

162

168

174

180

186

192

198

203

209

215

220

Пример №51 [4.7]

Ақсақ құлан - Жошыхан
(халық күйі)

Ор. Нұрғиса Тілендиев

Жүрдек

п

6

п

11

16

21

26

31

36

41

46

51

56

60

64

69

73

78 *p*

83

88

93 *f*

98

103

108

113

118

122

123

129

134

138

142

147

152

157

162

167

172

177

Пример №52 [4.20]

Ойлы, терең сезіммен Толғау

АБЫЗ

10

17

24

Пример №53 [4.20]

Байсалды, еркін Ерден

Ықылас

11

22

32

37

Пример №54 [4.15]

8

Ұстамды. Сдержанно

Ба-лак ел-ді, Жо-шы хан! Ба-лак ел-ді, Жо-шы хан!

14

18

23

28

Екпіндете. Подвижно

Пример №55 [4.15]

7

14

21

27

34

Пример №56 [4.15]

Жылап ж'тыр. Плачет

Пример №57 [4.15]

Нар идірген

Байсалды, ыргата. Спокойно

Пример №58 [4.15]

Жігіттің тартқаны

Орындаған Н.Жәлімбетов
Нотаға түсірген А.Райымбергенов

Тез. Быстро А

Пример №59 [4.15]

Асықпай. Не спеша

Пример №60 [4.15]

Заманай

Пример №61 [4.17]

Орынбай - Ақжелең

Орташа. Умеренно

Казанғап

Пример №62 (схема)

Пример №62

КЕҢЕС

Орташа екпінде

Халық күйі
Нотаға тусірген Л. Хамиди

Пример №63 [4.21]

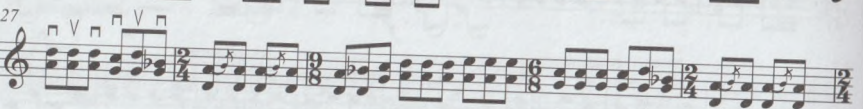
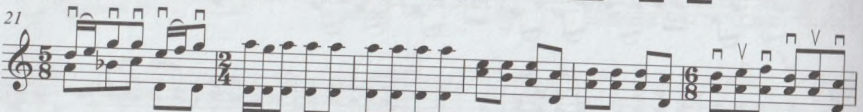
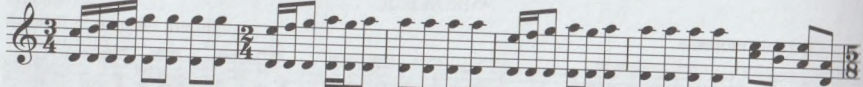
Жұртта қалған

тема кюя

Асықпай, еркін, ызамен ♩=60

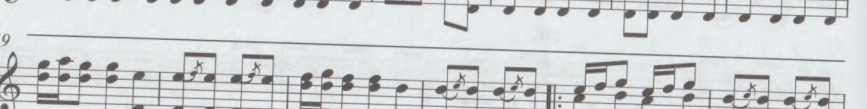
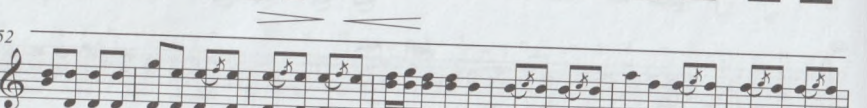
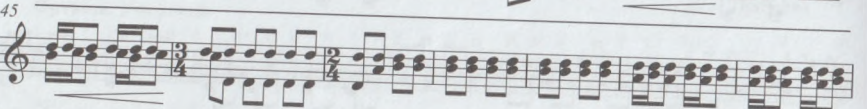
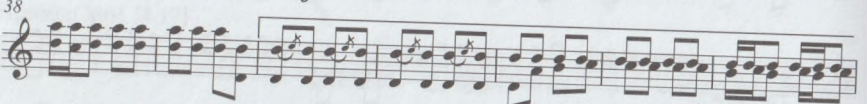
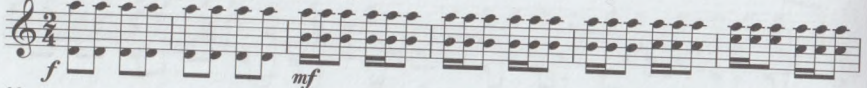
ладовая переменность в середине

15 Асыкпай, еркін, ызамен $\text{♩} = 60$



спуск с Сага

32 Асыкпай, еркін, ызамен $\text{♩} = 60$



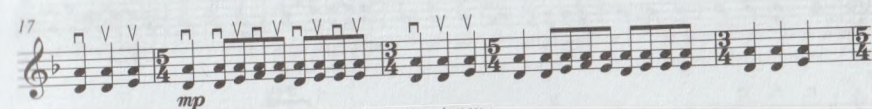
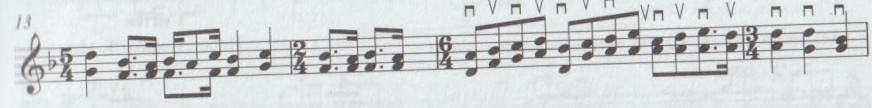
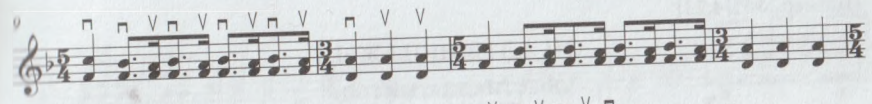
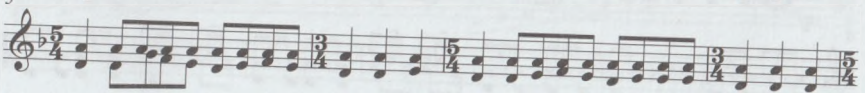
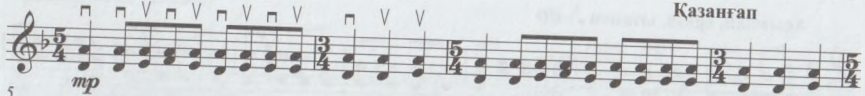
Пример №64 [4.17]

Жұртта қалған

тема кюя

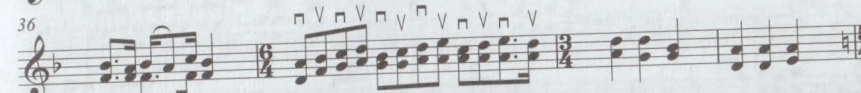
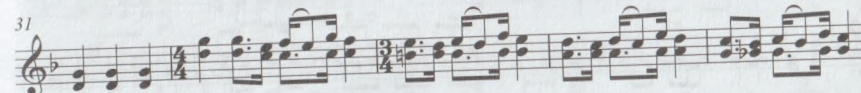
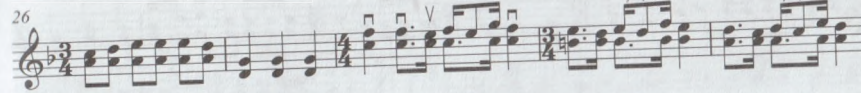
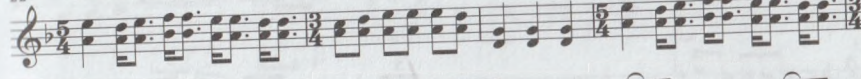
Жылдамырак, жігерлі

Қазанған



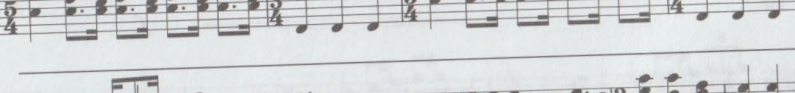
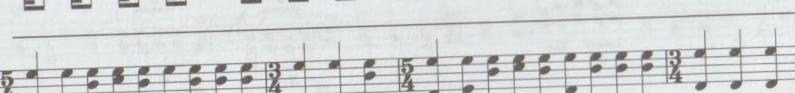
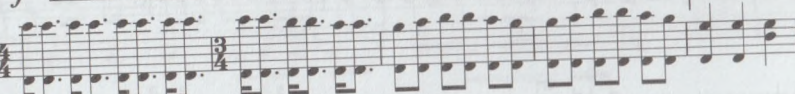
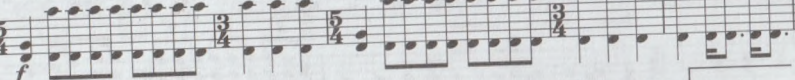
орта буын

22 Жылдамырак, жігерлі



спуск с Сага

40 Жылдамырак, жігерлі



ОН АЛТЫНШЫ ЖЫЛ (ШЕСТНАДЦАТЫЙ ГОД)

Сейтек

Нотага тусирген Т. Мерганис

Асыкпай, салмакты. Не спеша, спокойно. ♩=80

Musical score for page 360, measures 1-45. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as ♩=80. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *p*, *f*, *sf*, *mf*, and *mp*. There are several triplet markings (3) and some accidentals (accents and slurs). Section markers A, B, and B' are present. The score ends with a *p* marking and a triplet of eighth notes.

Musical score for page 361, measures 51-85. The score continues from page 360. It features a treble clef and a key signature of one flat. The music includes complex rhythmic patterns with many triplets (3) and some sixteenth-note runs. Dynamic markings include *p*, *f*, *ff*, and *mp*. Section markers C, B, and B' are present. The score concludes with a triplet of eighth notes and a *p* marking.

Пример №66 [4.21]

Көбік шашқан
Қурманғазы

Баяу, азалы. ♩=76

Musical score for Example 66, 'Kobik shashkan Kurmanghazy'. The score is in 2/4 time, key of B-flat major, with a tempo of ♩=76. It consists of ten staves of music. The first staff (measures 1-9) is marked 'p' and contains a 'тема а' (theme a) with a first ending 'A'. The second staff (measures 10-18) is marked 'mf' and contains a second ending 'B'. The third staff (measures 19-27) is marked 'mf' and contains a first ending 'B1'. The fourth staff (measures 28-36) is marked 'mp' and contains a first ending 'A1' and a section 'C'. The fifth staff (measures 37-45) is marked 'f' and contains a section with a first ending 'A2'. The sixth staff (measures 46-54) is marked 'f' and contains a section with a first ending 'A2'. The seventh staff (measures 55-62) is marked 'ff' and contains a section 'C1'. The eighth staff (measures 63-71) is marked 'ff' and contains a section with a first ending 'A1'. The ninth staff (measures 72-79) is marked 'ff' and contains a section with a first ending 'A1'. The tenth staff (measures 80-87) is marked 'ff' and contains a section 'D' with a first ending 'D3'.

Musical score for Example 67, 'Kos ishek Dauletkerей'. The score is in 2/4 time, key of B-flat major, with a tempo of ♩=180. It consists of three staves of music. The first staff (measures 89-97) is marked 'a1' and contains a section 'A'. The second staff (measures 98-104) is marked 'a2 (элемент)' and contains a section 'a'. The third staff (measures 105-112) is marked 'p' and contains a section 'a'.

Пример №67 [4.6]

Қос ішек
Дәулеткерей

Жүрдек, қажырлы сезіммен ♩=180

Musical score for Example 67, 'Kos ishek Dauletkerей'. The score is in 2/4 time, key of B-flat major, with a tempo of ♩=180. It consists of seven staves of music. The first staff (measures 1-5) is marked 'mf' and contains a section 'A'. The second staff (measures 6-10) is marked 'f' and contains a section 'A'. The third staff (measures 11-15) is marked 'mp' and contains a section 'A1'. The fourth staff (measures 16-20) is marked 'f' and contains a section 'A1'. The fifth staff (measures 21-25) is marked 'mf' and contains a section 'A1'. The sixth staff (measures 26-30) is marked 'fp' and contains a section 'A1'. The seventh staff (measures 31-35) is marked 'f' and contains a section 'C'.

36

41

46 A1

51

56

61 *mf* *fp*

65

68

71 D

76

81 A1 *mf*

86

91 *mf* *fp* *mf*

96

99

103

Пример №68[4.20]

Ұшардың улуы

Жәй, сезіммен (В-жықпау)

a

1 2 3

3

3

6 1. b *mf*

11 *mf* *mf* *mf* C (A)

17 b2 2.

21

28 3. c1

35 Бізамен, ныктай, сәл жылдамдата

42

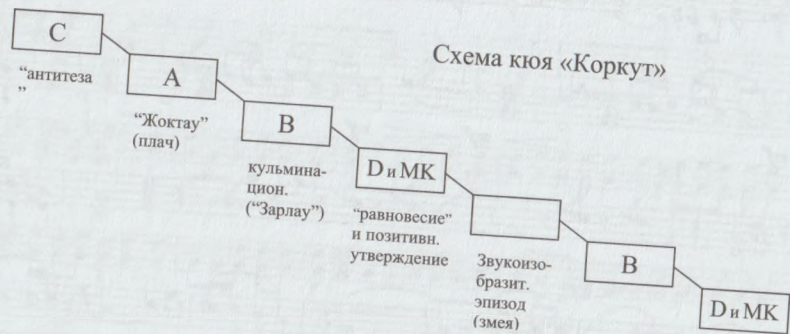
49 Екпінін жайлата

56

61

ppp

Пример №69



Пример №70 [4.20]

Коркыт
(I түрі)

екпінімен, еркін C

7

14 D и МК (связующие)

(А-эсққтау)

21 A

29

36 B

43

50 D

56 3 МК

63 звукоизобразит (змея)

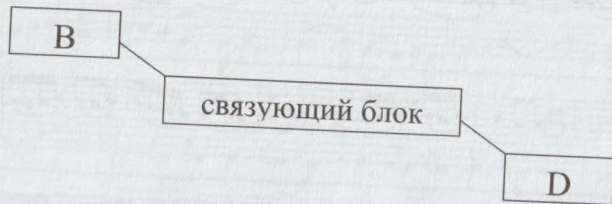
70

79

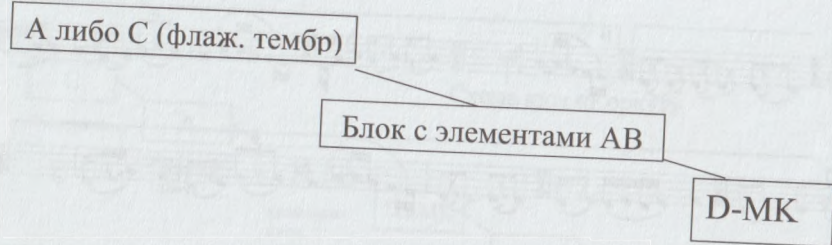
Пример №71

Схема кюя «Қоңыр»

1-раздел:



2-раздел:

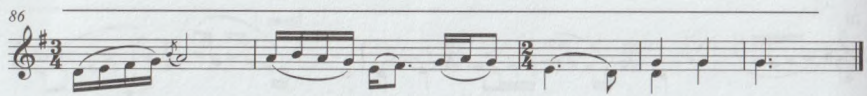
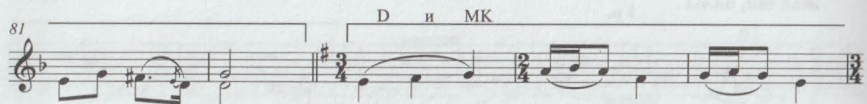
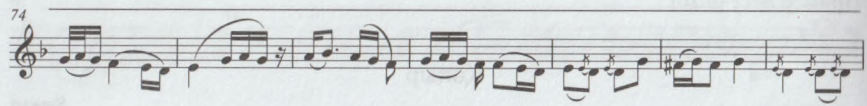


Пример №72 [4.20]

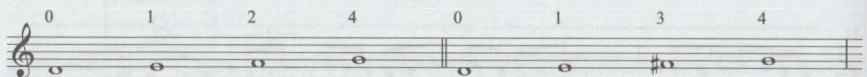
Қоңыр

Жайлап, ойлы Ір.

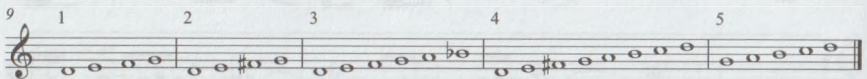
Қорқыт



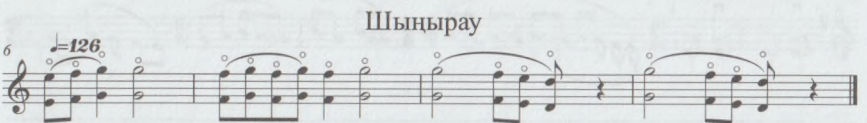
Пример №73



Пример №74



Пример №75 (расшифровка автора)



Подписано в печать 09.09.2018 г. Тираж 300 экз.

Формат изд. 60x84/8. Объем 20,6 усл. печ. л.

Отпечатано в типографии "ИП Волкова Е.В."

Проспект Райымбека 212/1, оф. 104. Тел.: 330-03-12, 330-03-13

