

Шахым ГУЛЛЫЕВ

An illustration of a young man with a dark, rounded haircut, wearing a red traditional garment with a white and red patterned collar. He is playing a dark, stringed instrument, possibly a sazes or a similar Central Asian instrument. The background shows a building with arched windows and a green dome, suggesting a traditional architectural style. The overall style is that of a classic illustration.

МУЗЫКА
ТЮРКСКИХ
НАРОДОВ

Шахым Гуллыев

**МУЗЫКА
ТЮРКСКИХ НАРОДОВ**



АЛМАТЫ, 2021

«СаТа»

УДК 78
ББК 85.31
Г 94

Гуллыев Ш.

Г 94 Музыка тюркских народов. – Алматы: «СаТа», 2021. – 208 с.

ISBN 978-601-7285-82-1

В книгу «Музыка тюркских народов» доктора искусствоведения Шахыма Гуллыева вошли его научные труды, написанные на протяжении двадцати лет. Все они посвящены важным историческим, теоретическим и практическим вопросам традиционной музыки тюркских народов. Многие материалы настоящего сборника были презентованы автором на международных симпозиумах и конференциях в таких странах, как Азербайджан, Великобритания, Германия, Индия, Казахстан, Китай, Россия, Таджикистан, Туркменистан, Турция, Узбекистан, Южная Корея и др.

Книга Шахыма Гуллыева адресуется музыковедам, культурологам, преподавателям и студентам музыкальных учебных заведений, а также самому широкому кругу читателей, интересующихся традиционной музыкой, культурой и историей народов Центрально-Азиатского региона.

УДК 78
ББК 85.31

ISBN 978-601-7285-82-1

© Гуллыев Ш., 2021
© «СаТа», 2021

Мурат Ауэзов

О книге Шахыма Гуллыева

Духовное наследие народов Центрально-Азиатского региона обладает фундаментальными чертами единой историко-культурной целостности. Этническая история сотворяется во взаимодействии с мировидением, верой, культурой близких братских народов. Величие творений знаменитых мастеров прошлого предопределено их влиянием друг на друга в ареале Великого Шелкового пути, причастностью к этому масштабному единству. Влияние на творцов тюркской цивилизации оказала и великая поэзия «шести веков славы» на фарси, и интеллектуальное богатство арабоязычного мира эпохи «мусульманского ренессанса». Деятельность Юсуфа Баласагуни, Махмуда Кашгари, Ахмеда Яссауи была направлена на укрепление письменного языка тюрков в условиях арабоязычной доминанты, как и поэтическое творчество Алишера Навои, осознанно искавшего на рубеже XV–XVI веков пути выхода из недр фарсоязычной классики к просторам тюркоязычного стихосложения.

Возвращению высокого статуса тюркского слова служили и тюркоязычные версии эпоса об Алпамысе, и грандиозный эпос кыргызов «Манас», и поэзия туркменского классика Махтумкули, благодушно воспринятая казахом Махамбетом. Мы не сможем по-настоящему понять феномен Махамбета, не зная поэтических традиций Махтумкули. Огненные стихи Махамбета по мотивам и даже по образной системе тесно связаны с гениальным творчеством Махтумкули – это, по существу, одна школа. Мы не поймем художественной ценности наших замечательных памятников архитектуры в Мангыстау (подземные храмы Шакпак-ата, Бекет-ата и др.), если не разглядим в ней взаимовлияния строительной традиции адаевцев и туркмен, в которой присутствует мощный иранский компонент.

Точно так же мы находим в туркменско-казахском фольклоре сюжеты о трагической, как правило, любви туркменской девушки и казахского батыра. В экспедициях в Мангыстау, в Западный Казахстан мне доводилось слышать легенды о казахско-туркменских ромео и джультеттах, и в этих романтических образах – народное ощущение нерасторжимости, притягательности, бинарности этого содружества – туркмен-казах, о чем много писал и Абиш Кекильбаев.

Главная цель тех экспедиций, как и многолетних наших «Бесед на Шелковом пути» (постоянным участником которых был и Шахым Гуллыев), – это духовная солидаризация государств Центрально-Азиатского региона, возрождение центральноазиатского братства в духе и атмосфере Великого Шелкового пути.

Говоря о Шахыме Гуллыеве, в первую очередь следует отметить величайшую его заслугу в деле возвращения народу фундаментального труда В.А. Успенского и В.С. Беляева «Туркменская музыка», написанного в двадцатые годы прошлого столетия, этой национальной сокровищницы для туркменского народа и, шире, всего тюркского братства. Шахым привез в Казахстан рукопись этой книги в тяжелый период своей жизни, в условиях отлучения от родины. Это был акт гражданского мужества и высочайшей духовности. По природе своей человек мягкий, деликатный, Шахым вместе с тем обладает внутренней благородной силой – сродни силе породистого туркменского коня-ахалтекинца.

Решение об издании «Туркменской музыки» было принято нами во время проведения «Иссык-Кульской встречи деятелей культуры стран Центральной Азии и Европы», когда представители пяти центральноазиатских государств, а также России, Монголии, Израиля и Голландии на одном белом пароходе пустились в плавание по Иссык-Кулю. На том форуме развернулась серьезная работа по созданию Центрально-Азиатской академии искусств, кипели жаркие дискуссии, а вечерами все с нетерпением ждали туркменских песен и русских романсов в великолепном исполнении Шахыма. В 2003 году «Туркменская музыка» увидела свет под эгидой Фонда «Сорос-Казахстан» (возглавляемого мной в ту пору) и при участии Александра Джумаева.

Называя имена Успенского и Беляева, нельзя не провести параллели с Затаевичем, которого мы, казахи, высоко чтим. Особое уважение к Александру Викторовичу еще в детстве внушила мне мама – они были хорошо знакомы, встречались, когда Затаевич собирал песни у нас в Казахстане. Добрые его отношения с Ильясом Джансугуровым нашли свое отражение в книге Александра Викторовича «500 казахских песен и кюев», вышедшей в 1929 году. Затаевич включил в нее три песни, напетые ему Ильясом (тогда

еще не репрессированным), и посвятил поэту удивительно теплые строки, в частности: «Ильяс Джансугуров, талантливый молодой поэт и журналист, тонкий знаток и ценитель казахского народного музыкального творчества, прекрасно передающий родные ему жетысуйские песни, коих он мне сообщил длинный ряд».

Шахыма Гуллыева связывала особая, неприземленная дружба с Булатом Каракуловым – это был союз двух достойных музыковедов: теоретика, открывшего законы музыкальной симметрологии, и носителя, культуртрегера туркменской музыки. Образно говоря, оба вззошли на альпийские высоты, а вершины там – сошлись.

Могучий жанр музыки дал Шахыму Гуллыеву дополнительный ключ ко вселенной тюркского мира, где слово и музыка нерасторжимы. Приобщаясь вместе с автором к традиционному музыкальному наследию, читатель познаёт богатейшую культуру тюркского кочевья, мало изученного эстетическим знанием и в локальном плане – как художественный опыт конкретных народов, и в типологическом – как одно из универсальных состояний мировой культуры, духовного бытия человека и человечества. Сплав индивидуальной судьбы создателя песни и конкретного повода ее рождения – это и есть народная песня, по форме иногда бесхитростная, иногда изощренная, несущая подтекст, символику, намек, но всегда пребывающая в пределах демократичной, гуманной народной эстетики и нравственности. Кристаллы этого уникального мироощущения, хорошо сохранившегося в языке, в устном творчестве, музыке, декоративно-прикладном искусстве тюрков, и составили суть их отношения к природе, к вселенскому пространству и времени – отношения, которое с древнейших времен и есть сердцевина духовного бытия кочевых народов.

Тюркская многовековая словесно-музыкальная культура отмечена созвездием имен композиторов, певцов, поэтов и мыслителей, вдохновенных вождей и элегичных провидцев. Их наследие и отразившиеся в нем исторические судьбы тюркских народов – эти параметры представляются мне особо ценными в книге Шахыма Гуллыева. «Музыка тюркских народов», вобравшая в себя великолепие их творчества и драматизм судьбы конно-кочевой цивилизации, безусловно, порадует своих читателей.

ДРЕВНИЕ ИСТОКИ МУЗЫКИ НАРОДОВ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ *

Музыкальная культура народов Центральной Азии¹ уходит своими корнями в глубокую древность. Ее истоки теснейшим образом связаны с этногенезом и этнической историей, мировосприятием, религиозными воззрениями проживавших здесь с древнейших времен самых различных племен и народностей, а также с социальными, хозяйственно-бытовыми условиями их жизни.

Актуальность изучения исследуемой темы объясняется, в первую очередь, необходимостью выявления истоков традиционной музыки современных народов Центральной Азии, основы которой были заложены именно в те времена, когда данная территория представляла собой единый этнокультурный конгломерат. Кроме того, развившееся из той основы и дошедшее из глубины веков до наших дней бесценное музыкальное наследие прошлого – не архивное собрание. Многие его виды и жанры, сохраняя воспитательную и художественно-эстетическую функции, являются неотъемлемой частью современной духовной культуры этих народов. Более того, эти виды и жанры активно развиваются и в наши дни, в них заложены огромные потенциальные возможности для дальнейшего развития музыкальной культуры каждого из народов данного региона.

Как известно, Центральная Азия всегда была важнейшей частью мировой цивилизации. На этой территории в древности и средневековье существовали крупные государства. Здесь проходил Великий Шелковый путь, по которому с Востока на Запад и с Запада на Восток в течение многих веков вместе с караванами, гру-

* История искусств Казахстана. В 3-х томах. Т. 2. Средневековый период. – Алматы: «Арда», 2008. С. 375–399.

¹ В нашей работе понятие «Центральная Азия» тождественно прежнему понятию «Средняя Азия и Казахстан».

женными разнообразными товарами, двигались люди различной этнической принадлежности со своими верованиями, взглядами на окружающий их мир, достижениями художественного творчества. Отсюда же начинается и великое переселение народов, изменившее демографическую карту Евразийского континента.

Одним из главных факторов, являвшихся основой развития духовной, в том числе и музыкальной культуры Центральной Азии, считается симбиоз различившихся и в то же время часто зависевших друг от друга двух основных типов хозяйствования: кочево-скотоводческого и оседло-земледельческого. Притом, по сведениям древних и средневековых авторов, основное земледельческое население в те времена составляли ираноязычные (бактрийцы, согдийцы, хорезмийцы, парфяне, маргиане и др.), а кочевое – как ираноязычные, так и тюркоязычные племена (скифы-саки, массагеты, даи, киммерийцы и др.), которые впоследствии сыграли определенную роль в этногенезе и этнической истории центральноазиатских народов². Если у исследователей нет принципиальных разногласий о принадлежности оседло-земледельческого населения к иранским народам, то по поводу степного кочевого населения, особенно по поводу скифов (саков), между ними существует давний спор. Не вдаваясь в подробности разногласий в этом вопросе, приведем лишь некоторые мнения. Например, музыковед Н. Хакимов, ссылаясь на работы В.И. Абаева, Л.А. Ельницкого и других авторов, пишет: «В настоящее время принадлежность киммерийцев, скифов, савроматов, сарматов, саков и массагетов к числу иранских народов установлена достаточно надежно. Исследователи отмечают сходство их образа жизни и языка» [Хакимов, 2001, с. 18–19]. Совершенно противоположная точка зрения по данной проблеме у известного исследователя истории тюркских народов М. Аджи: «Российская академическая наука упорно относит скифов к иранским народам, не приводя абсолютно никаких письменных

² Следует иметь в виду и то, что в этногенезе многих современных тюркских народов наряду с иранскими и тюркскими присутствуют в определенной степени также арабские, монгольские и другие этнические компоненты.

памятников. ...Однако изучение скифских памятников показывает, что так называемые «неизвестные письмена» на них, порой принимаемые за затейливые орнаменты, есть не что иное, как руническое письмо тюрков. Отдельные слова и фразы на древнетюркском прочитываются четко. Это (и описанные Геродотом обычаи степного народа) позволяет утверждать, что скифы были тюрками, а не иранцами, у которых иная письменность и иная культура» [Аджи, 1998]. Для подтверждения своих слов он ссылается на материалы кургана Иссык в Семиречье (Казахстан), где на месте захоронения скифского (сакско-усуньского) вождя наряду с другими ценнейшими находками была обнаружена серебряная чаша (V-IV вв. до н.э.) с четкой рунической надписью на тюркском языке [Акишев, 1978; Аманжолов, 1971]; о новой расшифровке данной надписи говорится в работе Т.С. Досанова [Досанов, 2002].

Кроме того, Центральная Азия отличалась многообразием и в религиозном отношении. Например, здесь в разные времена, а зачастую и одновременно, сосуществовали зороастризм, тенгрианство, христианство, буддизм, иудаизм, ислам и др. религии со своими богатыми культовыми традициями и ритуалами.

Следует особо отметить, что, несмотря на эту пестроту и неоднородность, рассматриваемый нами регион представлял собой как бы общий дом для всех его обитателей, где художественная культура, и музыкальная в особенности, не признавала ни этнических, ни государственных границ. Признанный авторитет в музыкальной археологии древнего Хорезма Р.Л. Садоков в одной из своих работ, отмечая, что в мире нет «чистых» культур и «чистых» народов, пишет: «Не века, а тысячелетия смешивали их, сплавляя, расчлняя, уничтожая, насаждая, пластуя, и вновь замешивали в тугой ком культурного своеобразия. Где-то там в этом глухом бущующем историческом водовороте – истоки. Попытаться найти их, обнажить, понять законы исторической трансформации – вот задача. Преследуя ее, нужно смело переходить как древние административные границы, так и границы, невидимые на первый взгляд» [Садоков, 1971, с. 104].

То, что и традиционная музыкальная культура данного региона не поддается четкой межнациональной дифференциации, отмечает и известный узбекский музыковед Т.Б. Гафурбеков: «Не случайно в работах, посвященных истории дореволюционной музыки (как, впрочем, и науки, литературы и других видов искусства) Узбекистана, Таджикистана или Туркмении, речь идет о чертах, присущих в большей степени среднеазиатскому искусству, нежели конкретно узбекскому, таджикскому или туркменскому» [Гафурбеков, 1984, с. 6].

Такое смешение и переплетение с древних времен различных этносов и языков, способов хозяйствования и художественных традиций, религий и обычаев является одним из основных факторов, объясняющих общность истоков традиционной музыкальной культуры центральноазиатских народов. Кроме того, на формирование схожих видов и жанров в этой музыке большое влияние оказал также происходивший в последующие века активный этнокультурный взаимообмен между соседними по территории и родственными по происхождению народами Центральной Азии.

Поэтому, исследуя древние истоки их музыки, мы должны исходить из того, что каждый народ является создателем и законным наследником той культуры, которая издавна существовала на территории их обитания. Еще в XIX веке английский этнограф Э.Б. Тэйлор по этому поводу писал: «Прогрессивное движение в культуре распространяется и становится независимым от судьбы своих начинателей. То, что сделано в какой-нибудь небольшой местности, распространяется в более и более обширные области, и, таким образом, процесс исчезновения в настоящем становится все труднее и труднее. Таким образом, обычаи и изобретения давно угасших народов могут оставаться общим достоянием народов, их переживших» [Тэйлор, 1989, с. 44].

Следовательно, современные центральноазиатские народы по праву являются непосредственными наследниками музыкальной культуры своих предшественников по территории, то есть племен и народностей, которые проживали здесь с древнейших времен и определенной частью вошли впоследствии в их этнический состав.

Исходя из вышесказанного, практически все сведения, относящиеся к музыкальной культуре древней Центральной Азии и сопредельных регионов, могут иметь большое значение для изучения истоков музыки всех народов, проживающих на ее территории в настоящее время.

Музыка далекого прошлого, в отличие от изобразительного искусства и некоторых других видов традиционной культуры, не сохранена историей в ее неизменном, «живом» виде, что затрудняет восстановление полной картины музыкальной жизни той эпохи. В лучшем случае мы можем лишь высветить ее общие контуры, используя при этом возможность исследовать доступные нам косвенные источники: памятники материальной культуры, различные письменные свидетельства и другое.

Самые ранние сведения о музыкальной культуре предков центральноазиатских народов и, следовательно, о древних истоках их традиционной музыки дают некоторые памятники материальной культуры. В частности, данные памятников материальной культуры, относящиеся к туркменской музыке, были достаточно подробно рассмотрены нами ранее в монографии «Туркменская музыка (наследие)» [Гуллыев, 2003]. Это сохранившиеся древние изображения разнообразных музыкальных инструментов³, на которых играют как мужчины, так и женщины. Большое количество таких изображений обнаружено археологами на землях Согдианы (терракота Афрасиаба⁴, I в. до н.э. – раннее Средневековье), Парфии (ритоны Нусая⁵, II в. до н.э.; парфянская монета, начальные века н.э.), Маргианы (терракота Мерва⁶, начальные века н.э. – раннее Средневековье), Хорезма (керамика и терракота Кой-крылган-ка-

³ Нам, к сожалению, не известны местные названия многих древних музыкальных инструментов Центральной Азии, в связи с чем приходится использовать общепринятые европейские наименования.

⁴ Афрасиаб – городище на территории древнего Самарканда в Узбекистане.

⁵ Развалины древнего Нусая (Нисы), первоначальной столицы Парфии, находятся в 18 километрах от Ашхабада – столицы Туркменистана.

⁶ Развалины древнего Мерва находятся около современного города Байрамалы в Туркменистане.

лы⁷, IV–III вв. до н.э.; настенная роспись Топрак-калы⁸, III–IV вв. н.э.; терракота Куны-Уаза⁹, IV в. до н.э. – начальные века н.э.), Бактрии (глиняная скульптура Халчаяна¹⁰, I в. до н.э.; терракота Дальверзин-Тепе¹¹, I в. до н.э. – II в. н.э.; каменный фриз Айртама¹² II в. н.э.) и других областей древней Центральной Азии, а также сопредельных с нею территорий.

Опираясь на общепризнанную в современном музыкознании систематику известных органистов прошлого столетия Э. Хорнбостеля и К. Закса, в основе которой лежат два основных критерия: источник звука (групповой признак) и способ его извлечения (подгрупповой признак) [Хорнбостель, Закс, 1987, с. 229–261], все упомянутые выше инструменты можно рассмотреть по следующим четырём основным группам: хордофоны, аэрофоны, мембранофоны и идиофоны.

Судя по археологическим памятникам, самую многочисленную группу музыкальных инструментов древней Центральной Азии составляют хордофоны, т.е. струнные, к которым относятся *арфа*, *кифара* и *лютневые инструменты* различной конструкции.

Арфа – как дуговая, так и угловая, является одним из древнейших музыкальных инструментов, возникновение которого связано с Востоком. Первое изображение арфы было обнаружено на обломке шумерийской вазы, датируемой концом четвертого – началом третьего тысячелетия до нашей эры [Музыкальная культура..., 1937, с. 96]. В памятниках материальной культуры древней Центральной Азии встречаются в основном малые угловые арфы, как, например, на каменном фризе из Айртама, настенной росписи

⁷ Руины круглого храма Кой-крылган-кала обнаружены археологами в 22 километрах от районного центра Турткуль в Каракалпакстане.

⁸ Дворец Топрак-кала – в позднеантичный период резиденция правителей Хорезмского государства, находится на территории Каракалпакстана.

⁹ Куны-Уаз (Коне Вас – Старый Вас) – название местности в Дашогузском вейлайте Туркменистана.

¹⁰ Халчаян – современное название холма в Узбекистане, где находилась резиденция первых правителей Бактрии.

¹¹ Дальверзин-Тепе – современное название холма в Узбекистане, где располагалась первоначальная столица Кушанского царства.

¹² Айртам – древнее городище близ Термеза в Узбекистане.

из Топрак-калы, терракотовых статуэтках из Афрасиаба и Дальверзин-Тепе [Вызго, 1980, илл. 4, 20, 30]. Изображение арфистки обнаружено и в древнем Мерве на фрагментах рельефов из шифера (II-III вв. н.э.). Некоторые авторы полагают, что эти рельефы являются привозными, и, следовательно, изображенный на них инструмент не имеет отношения к культуре исследуемого региона [Пугаченкова, Ремпель, 1982, с. 68]. Исключение составляет инструмент, запечатленный на черепке большой керамической фляги из круглого храма Кой-крылган-кала. Хотя это самое раннее изображение арфы и единственное свидетельство существования большой угловой арфы в этом регионе, исследователи тем не менее не видят особой разницы в конструкциях больших и малых угловых арф, кроме их размеров, акустических качеств и некоторых других деталей [Садоков, 1969, с. 24; Садоков, 1971, с. 43–44]. Количество струн, видимых на изображениях, колеблется от шести до девяти (следовательно, музыка, звучавшая на них, основывалась на звукоряде из шести и более тонов). Музыканты на изображениях играют сидя или стоя, перебирая пальцами струны арф. Любопытно, что нет изображений арфы на памятниках материальной культуры Парфии, хотя есть сведения, что разновидность угловой арфы с изогнутым резонатором была известна грекам под названием *самбука* и оно (это название) приводится Геродианом как музыкальный инструмент парфян [Садоков, 1971, с. 64]. Имеются также сведения о широком использовании арфы и на сопредельных с нашим исследуемым регионом территориях, где в древние времена тоже проживали предки современных центральноазиатских народов.

Например, при раскопках одного из скифских курганов Пазырыкской группы (V–IV вв. до н.э.) на Алтае найдена хорошо сохранившаяся ладьевидная арфа. Видимо, подобная арфа и была описана древним историком Юлием Полидевом (II в. н.э.), увидевшим у скифов некий пятиструнный инструмент, на котором играли плектром из козьих копытцев [Руденко, 1953, с. 324; Садоков, 1971, с. 33, 99].

Следует отметить, что в средние века в Центральной Азии, Иране и некоторых других регионах струнно-щипковая арфа была известна как *чанг* (*чэнг*), что подтверждается многочисленными примерами

из классической поэзии Востока [Вызго, 1980, с. 105]. В настоящее время под этим же названием у узбеков, таджиков, каракалпаков, уйгуров бытует уже струнно-ударный инструмент, а струнно-щипковый вариант подобного инструмента, звуки из которого извлекаются плектром, используется ныне и в традиционной музыкальной культуре казахов под названием *жетыген* [Сарыбаев, 1967, с. 86, 90]. Здесь можно усмотреть несомненную «генетическую» связь между античными арфами и вышеназванными инструментами. Не случайно, видимо, чанг (чэнг) и жетыген иногда называют и «лежачими» арфами. Идентичные казахскому жетыгену как по форме, так и по названию инструменты используются и у некоторых других тюркских народов: тувинский *чадаган*, хакасский *чатхан* и др. [там же, с. 125]. По мнению Б. Сарыбаева, «название “жетыген”, вероятно, состоит из двух слов: *жеты* (семь) и *аган*, которые можно расшифровать как “семь поющих струн” или “семь песен”» [Сарыбаев, 1978, с. 89–90]. У огузов и в словаре Махмыта Кашгари слово «*jat*» имеет значение «*лежать*», «*ложиться*» [Древнетюркский..., 1969, с. 247]. В современном казахском языке слово «*жатқан*» означает «*лежащий*», «*лежащий*». Неслучайно названия инструментов: *чатхан*, *чадаган*, *етиген*, *ятаган* и др. — связаны со словом «*лежащий*», в связи с чем их называли «*лежачей* (горизонтальной) арфой». Исходя из этого, мы приходим к заключению, что название инструмента «жетыген» происходит именно от «*жатқан*» («*жатыган*»).

Кифара, считающаяся храмовым инструментом, была широко распространена как в древневосточных, так и в греко-римских цивилизациях. В рассматриваемых памятниках изображения кифар встречаются главным образом на нусайских ритонах. Инструмент имеет пять или семь струн (видимо, на нем исполнялась одnogолосная мелодия на пятиступенном или семиступенном звукоряде), звуки из которых извлекаются при помощи как плектра, так и пальцев (щипком или бряцаньем) [Массон, Пугаченкова, 1956, табл. 40, 71, 73, 76, 87, 102, 105]. Некоторые из этих кифар авторами ошибочно названы *лирами*. Верно определяя их всех как кифары, музыковед Т. С. Вызго отмечает, что, хотя кифара по конструкции близка к лире, эти инструменты различаются друг от друга

по форме: кифара имеет более прямые очертания, более тяжелые пропорции, тогда как лира – более фигурные очертания и легкие пропорции [Вызго, 1980, с. 29]. Изображение кифары обнаружено и на серебряных монетах парфянских царей, что показывает «давнее и особо уважительное отношение парфян к этому инструменту» [Массон, Пугаченкова, 1956, с. 30]. Одна терракотовая статуэтка кифареда найдена также в нижних слоях Кой-крылган-калы [Садоков, 1971, с. 94, 96–97].

Сохранились мифы, рассказывающие об использовании кифары гиперборейцами (отождествляемыми многими исследователями с сако-массагетами) в храмах в качестве аккомпанирующего певцам инструмента. Приведем небольшой отрывок из одного такого мифа: «Род ипорбореев (гипербореев. – Ш.Г.) и воздаваемые ими Аполлону почести воспевают и поэты, прославляют и прозаические писатели... Жрецами названного божества служат сыновья Борей и Хиона, числом трое, по природе братья ростом по шести локтей. Когда они совершают в честь названного бога установленное священнослужение в обычное время, с так называемых у них Рипейских гор прилетают необозримые по величине тучи лебедей; облетев кругом храма и как бы очистив его своим полетом, они потом спускаются в ограду храма, отличающегося огромной величиной и необычайной красотой. В то время как певцы запоют туземные песни в честь бога, а кифаристы присоединяют к хору чрезвычайно гармоническую игру, тут вместе с ними запевают и лебеди; они поют очень согласно и никогда нигде не издадут ни одного нестройного или несогласного с пением звука, как будто получив такт от регента хора и спевшись с местными творцами священных напевов» [Известия древних..., 1900, с. 604–605]. Интересно, что, по мнению Р.Л. Садокова, кифара попала в Центральную Азию с войсками Александра Македонского [Садоков, 1971, с. 95], а Т.С. Вызго, указывая на некоторые отличия между центральноазиатскими и греческими кифарами, отрицает данную точку зрения и объясняет появление кифары здесь давними культурными контактами с древними цивилизациями Двуречья [Вызго, 1980, с. 29–30].

Обилие изображений лютневых инструментов¹³ свидетельствует о том, что разнообразные их варианты были весьма популярны у древних жителей Центральной Азии. Здесь встречаются как длинные лютни (с длинной шейкой) с двумя струнами и небольшим корпусом различной конфигурации, так и короткие лютни (с короткой шейкой) с двумя, тремя, четырьмя струнами и большой круглой декой.

Длинная лютня также считается одним из древнейших инструментов. Ее изображение обнаружено на археологических памятниках Шумера, датируемых серединой третьего тысячелетия до нашей эры [Музыкальная культура..., 1937, с. 116]. Аналогичную лютню мы видим на двух нусайских ритонах, где запечатлены женщины-музыкантши, держащие перед собой двухструнный инструмент с длинным грифом и небольшой грушевидной декой; левая рука исполнительниц находится на грифе, правая – перебирает струны [Массон, Пугаченкова, 1956, табл. 43, 80; Массон, Пугаченкова, 1959, с. 97, 153, 212].

Из пяти терракотовых статуэток, найденных в древнем Мерве, в двух также представлены двухструнные длинные лютни. Большой интерес вызывает статуэтка, названная «странствующий бахши» [Пугаченкова, 1967, с. 82], где музыкант, играющий на лютне, изображен в «согбенной позе», а в нижней части фигурки сделана «полукруглая выемка, служащая для прикрепления статуэтки к спинке лошади» [Пилипко, 1969, с. 103; Вызго, 1980, илл. 25]. Все это, по мнению исследователей, «свидетельствует о том, что перед нами изображение типичной и весьма колоритной фигуры среднеазиатских степей – одинокого всадника, скрашивающего свой долгий путь пением и игрой на музыкальном инструменте» [Пилипко, 1969, с. 103]. Другая длинная лютня, на которой играет сидящий со скрещенными ногами музыкант, «передает тип инструмента, послужившего прототипом современного туркменского дутара» [там же, с. 104] и подобных двухструнных инструментов других народов Центральной Азии.

¹³ К лютневым относятся все щипковые и смычковые хордофоны, имеющие гриф (с ладами или без ладов) и корпус (с декой или без деки).

К типу длинных лютен относятся и двухструнки на терракотовых статуэтках из Кой-крылган-калы и ее окрестностей, но они отличаются от рассмотренных выше нусайских и мервских лютен тем, что имеют несколько вытянутый корпус пятиугольной или шестиугольной конструкции [Садоков, 1971, с. 97]. Р.Л. Садоков, отмечая несомненную связь этих инструментов с бытом кочевых племен центральноазиатских степей и сравнивая их с современными казахскими *домбрами*, пишет: «Поразительная аналогия некоторых форм казахских домбр группе древнехорезмийских двухструнок лишний раз доказывает преемственность культурных традиций. Сходство инструментов в данном случае не формальное, а органическое» [Садоков, 1971, с. 84]. Идентичная хорезмским двухстрункам лютня изображена и на одной из терракотовых статуэток Афрасиаба, главного города древней Согдианы, что является свидетельством тесных культурных связей между оседлым городским и кочевым степным населением античной Центральной Азии [Вызго, 1980, с. 20, илл. 7].

Различные виды коротких лютен нашли свое отражение в терракотовых статуэтках, глиняной скульптуре, настенной живописи древней Центральной Азии. Множество таких инструментов изображено на терракоте Афрасиаба, что свидетельствует об их широкой популярности у согдийцев. В большинстве своем они запечатлены с большим корпусом и короткой шейкой, которая заканчивается отогнутой назад головкой, имеют три или четыре струны. Аналогична им и лютня из каменной скульптуры Халчаяна [там же, с. 17–18, 38, илл. 1, 2, 3, 27].

Среди хорезмийских лютен две относятся к типу коротких. Одна из них изображена на терракотовой статуэтке из городища Куня-Уаз, где тюркский музыкант, сидящий со скрещенными ногами, играет на четырехструнной лютне, напоминающей современную мандолину; другая – на настенной росписи Топрак-калы, где лютнистка играет на двухструнке с короткой шейкой [Садоков, 1971, с. 93, 120–121]. Одна короткая лютня с более узким корпусом представлена на терракотовой статуэтке из Дальверзин-Тепе [Вызго, 1980, с. 38, илл. 19].

Известно, что короткая лютня в средние века в Центральной Азии и Иране называлась *барбат* или *руд* [там же, с. 65, 84–87, 90, 96–97]. Ныне во многих странах Востока, в том числе в узбекской и таджикской традиционной музыкальной культуре, она известна под арабским названием *уд*¹⁴.

Среди всех лютен, изображенных на памятниках материальной культуры, две отличаются от других своей необычной формой корпуса. Одна из них – лютня из айртамского фриза, которая «имеет продолговатый корпус со слегка намеченной в середине “талией”» [Вызго, 1980, с. 42, илл. 31], другая – лютня из мервской терракотовой статуэтки с «гитарообразным корпусом» [Пилипко, 1969, с. 101–102]. В связи с этими изображениями обратимся к одному интересному исследованию. Его автором является немецкий музыковед В. Бахман, который на основе изучения разнообразных источников, в том числе и памятников материальной культуры, приходит к следующему важнейшему заключению: смычковые инструменты (и, естественно, исполнительство на них) впервые возникли именно в Центральной Азии и отсюда получили дальнейшее распространение, став родоначальниками всех европейских смычковых инструментов [Бахман, 1972, с. 349–373]. В качестве одного из доказательств он ссылается на «гитарообразный» инструмент из айртамского фриза и, сравнивая его с византийским смычковым инструментом X–XI веков, находит полную аналогию между ними. Самое главное совпадение – у обоих инструментов в средней части корпуса имеется «талия», которая облегчает ведение смычка на всех струнах. Однако, как верно заметила Т.С. Вызго, айртамская лютнистка играет не на смычковом, а именно на щипковом инструменте, извлекая звуки при помощи плектра. И поэтому исследовательница выдвинула гипотезу о возможном использовании

¹⁴ Согласно преданию, и сама арабская короткая лютня, и ее название – *уд* (*аль-уд*), происходят от *руд* [Виноградов, 1982, с. 20]. И, по мнению исследователей, именно центральноазиатская короткая лютня, зафиксированная на памятниках материальной культуры, послужила прототипом средневекового арабского *уда*, а затем и европейской лютни [История музыки..., 1995, с. 21]. Кстати, считается, что европейское название инструмента лютня заимствовано, в свою очередь, от арабского *аль-уд*.

подобного инструмента в двух вариантах: щипковым и смычковом. Тем более, подобная практика существует и поныне в традиционном исполнительстве узбекских и таджикских музыкантов, играющих, например на *танбурах*, как щипком, так и смычком [Вызго, 1980, с. 42].

В группу аэрофонов, т.е. духовых инструментов, входят многоствольная свирель, двойной авлос, различные виды флейт и трубообразный инструмент.

Многоствольная свирель или *пан-флейта* (*флейта Пана*) изображена только на некоторых нусайских ритонах. Она имеет прямоугольную форму и состоит из скрепленных друг с другом пяти или семи трубочек разной длины [Массон, Пугаченкова, 1956, табл. 76, 81, 84, 87, 98]. Как предполагает Т.С. Вызго, инструмент состоял из набора тростниковых трубочек, закрытых с одного конца. Вдуваемая в трубочки с открытого конца струя воздуха, попадая на острый край ствола, приводила в колебание столб воздуха и таким образом являлась источником звука. Судя по количеству трубочек, музыка, исполняемая на таком инструменте, могла основываться на пятиступенном или семиступенном звукоряде [Вызго, 1980, с. 31].

На нусайских ритонах есть и изображения *двойного авлоса* [Массон, Пугаченкова, 1956, табл. 76, 93, 102, 105]. Он представляет собой двойную трубку с игровыми отверстиями. По способу звукоизвлечения (двойной язычок) и по звучанию он близок к гобою, поэтому его называют и двойным гобоем. Исследователи полагают, что на одной трубке инструмента звучала основная мелодия, на другой – сопровождение в виде выдержанного звука, т.е. бурдона [там же, с. 213]. Двойной авлос такой же конструкции мы видим и на айртамском фризе [Вызго, 1980, с. 43, илл. 33].

Следует добавить, что оба рассмотренных выше духовых инструмента (многоствольная свирель и двойной авлос) широко применялись в Древней Греции, причем они, по свидетельству самих греческих авторов, попали туда именно с Востока [там же, с. 30–31].

Инструменты с парной трубкой и по сей день встречаются в музыкальной практике народов Центральной Азии. Это – *кошнай*, который ныне активно используется узбекскими, таджикскими, уйгур-

скими традиционными музыкантами, а идентичный инструмент под названием *гоша дилли тюйдук* бытовал в недавнем прошлом и у туркмен [История музыки..., 1995, с. 88, 91]. Однако у этих инструментов звуки извлекаются при помощи одинарного, а не двойного язычка, как на двойном авлосе. Видимо, прямым предшественником кошная и гоша дилли тюйдук был другой древний инструмент с парной трубкой – *дунай*, впервые зафиксированный на шумерийской терракоте и датированный вторым тысячелетием до нашей эры [Вызго, 1980, с. 42–43].

Флейта изображена на памятниках материальной культуры древней Центральной Азии лишь на терракотовых статуэтках Афрасиаба и представлена в трех видах: *продольная*, *поперечная* и *окариновидная*.

На терракоте Афрасиаба довольно часто встречается продольная флейта в виде открытой трубки. На одной из терракотовых статуэток изображена женщина, играющая на такой флейте, сделанной из стебля тростника или бамбука. По положению кистей рук исполнительницы можно предположить наличие на нижней половине инструмента игровых отверстий [там же, с. 24, илл. 8].

Продольная флейта считается одним из древнейших инструментов. Широко известно изображение шумерийского пастушка, играющего на таком инструменте перед своей собакой. Оно нарисовано безымянным художником около 5000 лет назад [там же, с. 24–25]. Несмотря на такой возраст, продольная флейта сохранилась во многих регионах мира без особых конструктивных изменений, в том числе и у народов Центральной Азии. Например, современными аналогами афрасиабской (естественно, и шумерийской) флейты являются казахский *сыбызгы*, кыргызский *чоор*, туркменский *гаргы тюйдук* и др.

На терракоте Афрасиаба имеется ряд изображений музыкантов, играющих на *поперечной* флейте. Т.С. Вызго, анализируя одну из статуэток музыканта, играющего на таком инструменте, предполагает, что «согдийская поперечная флейта представляла собой цилиндрическую трубку длиной 450–550 мм, в верхнем закрытом конце которой вырезалось отверстие для вдувания воздуха. На ли-

цевой стороне трубки имелись игровые отверстия. Судя по расположению пальцев терракотовых музыкантов, их было шесть (игровых отверстий. – Ш.Г.)» [там же, с. 25, илл. 11]. Данное описание по всем параметрам подходит и современному духовому инструменту *най*, который бытует в среде узбекских и таджикских народно-профессиональных музыкантов [История музыки..., 1995, с. 88].

Окариновидная флейта, представленная на одной из статуэток Афрасиаба, имеет своеобразную конструкцию. Размытость изображения не позволяет дать точное ее описание. По мнению Т.С. Вызго, флейта напоминает инструмент типа окарины с боковым «отростком» для вдувания или же простую свистульку, относящуюся также к окариновидным. Количество игровых отверстий, скорее всего, два [Вызго, 1980, с. 26, илл. 9]. Подобные глиняные (керамические) свистульки в виде птицы или животного и сегодня встречаются в качестве детской игрушки у многих народов, в том числе и Центральной Азии, как, например, казахский *ускирик* или *тастауык*, кыргызский *ышкырык* или *чопа-чоор*, туркменский *джюл-джюл* и др. [Сарыбаев, 1978, с. 92–99; Субаналыев, 1986, с. 74–76; Джумаев, 1993, с. 4].

На нусайских ритонах изображен еще один своеобразный духовой инструмент в виде длинной, слегка искривленной трубы, конец которой завершается мордой животного с полуоткрытой пастью. Исследователи предполагают, что это и есть тот трубообразный инструмент, указанный Геродианом в его перечне парфянских музыкальных инструментов. Этот инструмент является прямым предшественником современного центральноазиатского *карная* (*кернея*), часто упоминаемого в эпических произведениях и используемого и поныне некоторыми народами Центральной Азии (узбеки, таджики) на торжествах, празднествах и в традиционном музыкальном исполнении [Массон, Пугаченкова, 1956, с. 214; История музыки..., 1995, с. 89].

Группа мембранофонов, т.е. мембранных инструментов, включает в себя круглый бубен и двухсторонний барабан.

На рассматриваемых нами памятниках материальной культуры *круглый бубен* изображен только на нусайских ритонах [Массон,

Пугаченкова, 1956, табл. 68, 72, 76, 77]. На нем играют женщины, придерживая его левой рукой перед собой или на уровне плеча. Некоторые бубнистки изображены в танцевальной позе. Видимо, они не только сопровождали ритуальные танцы своей игрой на инструменте, но и сами принимали в них активное участие. Нусайский бубен также имеет «далекого предка в лице шумерийского бубна», изображенного на одной из терракотовых статуэток, датируемой вторым тысячелетием до нашей эры [Вызго, 1980, с. 32].

Тысячелетия не внесли особых изменений в облик инструмента. Об этом свидетельствуют активно используемые в современной музыкальной практике узбекские и таджикские *дойры* (*дап*, *даф*). Сохранились и некоторые магические функции бубна в обрядовой практике народов Центральной Азии. В недавнем прошлом на круглом бубне (*деп* или *депрек*) играли и туркменские женщины, сопровождая своему ритуально-магическому танцу «Чапак» [Гапуров, 1992, с. 14–15]. Так, например, на Памире *даф*, сохранивший свое ритуально-культурное значение, тоже считается женским музыкальным инструментом [Кароматов, Нурджанов, 1978, с. 9]. Подобный инструмент (*дангыра*) использовался в прежние времена также и некоторыми казахскими шаманами – баксы [Мухамбетова, 2002, с. 117].

На памятниках материальной культуры *двухсторонний барабан* представлен в двух вариантах. Первый из них – барабан в виде песочных часов, изображенный на настенной росписи дворцового здания Топрак-калы. Он состоит из двух (малого и большого) конусообразных цилиндров, соединенных друг с другом с узкой стороны. На их широкие края натягивались и плотно прикреплялись ремнями кожаные мембраны, которые при игре пальцами (т.е. без палочек) издавали, соответственно, низкие и высокие звуки [Садовков, 1971, с. 119–121]. Изображения точно такого же барабана в виде песочных часов встречаются и на терракотовых статуэтках Афрасиаба [Вызго, 1980, с. 26, илл. 12, 13].

У современных центральноазиатских народов такого инструмента теперь нет. Однако сохранилась легенда, согласно которой известный ученый-мыслитель и музыкант Средневековья аль-Фа-

раби (IX–X вв.) разделил этот барабан на две части, вследствие чего получились малая и большая *нагара*, широко используемые ныне в музыкальной практике многих восточных народов, в том числе в узбекской и таджикской традиционной музыкальной культуре – под названием *кош нагора* [Садоков, 1971, с. 119–121; История музыки..., 1995, с. 91].

Второй вариант двухстороннего барабана – барабан в виде бочонка из айртамского фриза. На обе стороны его корпуса с помощью переkreщивающихся ремней натянуты мембраны. Играют на нем также пальцами [Вызго, 1980, с. 42, илл. 32].

К группе идиофонов, т.е. самозвучающих инструментов, относятся две разновидности *тарелок*. Первая из них изображена на нусайских ритонах, айртамском фризе и представляет собой соударяемые друг о друга две небольшие полусферические чаши. Как хорошо видно на изображениях из нусайских ритонов, чаши свободно обхвачены ладонью и, видимо, прикреплены ремнями за большой палец или за кисть каждой руки. Играют на них танцующие нагие жрицы, создавая ритмический аккомпанемент к ритуальной пляске, в которой они участвуют. Этот «самозвучающий» инструмент из полусферических чаш исследователи определили, как *тимпаны* [Массон, Пугаченкова, 1956, табл. 62, 72, 74, 84; Массон, Пугаченкова, 1959, с. 214–215].

И на значительно поврежденной айртамской скульптуре можно увидеть, что изображенная на ней музыкантша также играет на подобных полусферических чашах [Вызго, 1980, с. 43].

Другая разновидность тарелок в виде соударяемых дисков, на которых играет музыкант-всадник (вероятно, воин), изображена на одной из афрасиабских терракотовых статуэток [там же, с. 27]. По этому поводу Т.С. Вызго пишет: «О военном (ратном) назначении *тарелок* свидетельствуют памятники более позднего времени (миниатюры XV–XVI вв.). Для данной же эпохи – это пример чрезвычайно редкий, если не уникальный. Другое дело – использование тарелок в культовых обрядах, в ритуальных танцах. Этот обычай, по-видимому, имеет очень древнее происхождение» [там же, с. 27].

И действительно, подобные соударяемые идиофоны использовались в шумерийских храмах еще в третьем тысячелетии до нашей эры [Музыкальная культура..., 1937, с. 98].

Богатое многообразие рассмотренных выше музыкальных инструментов, изображенных на памятниках материальной культуры разных регионов Центральной Азии, показывает исключительно важную роль музыки в жизни древних ее обитателей. Как известно, в те времена музыка наряду с другими видами прайскуств входила в сложный синкретический комплекс и являлась неотъемлемым компонентом культурно-обрядовых действий, заключая в себе соответствующие ритуально-мифологическую семантику и магические функции. Все это нашло свое отражение во многих сюжетах рассмотренных выше памятников материальной культуры.

Ведущая роль музыки в ритуальных сценах особенно ярко выражена на изобразительных сюжетах нусайских ритонов. Здесь в многофигурных панорамных композициях присутствуют не только музыканты и музыкантши, но и танцующие юноши и девушки, сатиры и нимфы, жрецы и жрицы, обычные люди (мужчины и женщины, дети и старики и др.), а также музы, олимпийские и другие боги, связанные в определенной степени с мифологическими воззрениями древних греков. Однако многими авторами неоднократно отмечено смешение и отождествление в эллинистическую эпоху греческих богов с богами локальными. Это важное замечание относится и к сюжетам нусайских ритонов, которые «иллюстрируют смешанность “всебожеских” культов, оргиастический характер их, соединение торжественного и простонародного, смешение обрядовой стороны религии и самих религиозных воззрений, воплощенных в образах божеств» [Массон, Пугаченкова, 1959, с. 254].

Ряд нусайских сюжетов, связанных с возжиганием огня и возлиянием вина, исследователи называли «мистической свадьбой божества» [там же, с. 189; Массон, Пугаченкова, 1956, табл. 5, 13, 31, 43, 63, 78]. Как известно, гиерогамия («священное бракосочетание») является одним из древнейших обрядов и сопутствовала многим земледельческим культам. Например, по религиозным предписаниям Шумера, царь каждый год должен был сочетаться

браком с одной из жриц богини любви Инанны, чтобы обеспечить плодородие земли и женского чрева. Этой церемонии, которая проходила в день Нового года, предшествовали празднества и пиры, сопровождавшиеся музыкой, пением и танцами [Краммер, 1991, с. 213]. Обряды подобного рода служили «магическим актом оплодотворения земли, сулившим тучный урожай в наступающем году», и всегда «совершались в торжественной обстановке, сопровождались пением гимнов, ритуальными плясками, музыкой и т.д.» [Массон, Пугаченкова, 1959, с. 189].

В рассматриваемых сюжетах ясно просматривается театрализованное действие на основе какого-то местного (или переработанного на местный лад) мифа. Алтарь, женщины-жрицы и девушки возле него, пляшущие козлоухие юноши, козлоухие парни с бурдюком для вина, танцующие нагие девушки с ритмическими полусферическими чашами в руках, музыканты – все это напоминает культ древнегреческого бога виноделия и вина Диониса, в проведении которого обычно участвовали наряженные в козлиные одеяния певцы, музыканты, танцоры и другие персонажи. Подобные культы, истоки которых уходят к мифам об умирающей и воскрешающейся природе, бытовали во многих регионах (культ Аттиса у фригийцев, Вакха – у римлян, Осириса – у египтян, и др.), и в основе всех их лежит тема вечного круговорота природы. Такие культы существовали и в Центральной Азии. Об этом свидетельствует интересный рассказ Бируни (X–XI вв.) о древнехорезмийском празднике «Ночь Мины» [Бируни, 1957, с. 257], содержание которого нашло свое отражение, как бы «материализовалось» в глиняных скульптурных изображениях Топрак-калы [Садоков, 1971, с. 115–118]. К числу праздников, связанных со сменой времен года и природных циклов, относятся также Сада, Мехрган и Науруз, празднуемые не менее трех тысяч лет многими народами Востока, в том числе и Центральной Азии [Негмати, 1989, с. 9].

Попробуем хотя бы приблизительно определить роль музыки, исполняемой на музыкальных инструментах, которые изображены в сюжетах возжигания огня и возлияния вина. Так, ритмические

полусферические чаши присутствуют на четырех из шести ритонов с данным сюжетом, круглый бубен – также на четырех, кифара – на двух, двойной авлос – тоже на двух ритонах. Как известно, кифара и двойной авлос считаются, прежде всего, аккомпанирующими пению инструментами. Исходя из этого, можно предположить, что в этих сценах присутствуют и певцы, исполняющие какие-то ритуальные песни. Однако главная ритуальная, смысловая и зрительная нагрузка здесь падает, видимо, на танцующих. Считалось, что во время пляски танцующими овладевает особый святой энтузиазм, способствующий мистическому соединению их с божествами [Массон, Пугаченкова, 1959, с. 190]. Поэтому вполне естественно, что в пяти сюжетах фигурируют ударные ритмические инструменты – полусферические чаши или круглый бубен. Интересно и то, что во всех случаях на ритмических чашах, а в некоторых случаях и на круглом бубне, играют сами танцующие. Во всех сюжетах, связанных с рассмотренным выше культовым обрядом, наглядно видно синкретическое единство разных видов искусств, где велико значение ритма, так как здесь именно ритм ударных инструментов служит стержнем, объединяющим слово, пение, инструментальную музыку и пляску.

Приношение даров божеству является также одним из древнейших обрядов. Например, есть сведения о принесении в жертву белого нусайского коня одним из парфянских царей зороастрийскому богу солнца Митре [Массон, Пугаченкова, 1959, с. 204]. Жертвы приносились не только божествам, но и священным стихиям. О жертвоприношениях зороастрийцев воде и о таинственных песнях, исполняемых во время проведения данного обряда, писал Страбон [Садоков, 1971, с. 69]. Один из подобных обрядов жертвоприношения изображен, видимо, на ряде нусайских ритонов [Массон, Пугаченкова, 1956, табл. 99–105], где вместе с другими персонажами фигурирует и жертвенное животное – домашний козел. Из музыкальных инструментов здесь присутствуют: кифара и двойной авлос – на двух ритонах, трубообразный инструмент – на одном. Следует заметить, что последний (трубообразный инструмент) за-

печатлен только на ритоне, где показана сцена подготовки жертвенного козла, – он, видимо, выполнял в обряде сигнальную функцию, извещая народ своим пронзительным звуком о предстоящей церемонии. Двойной авлос и кифара изображены на ритонах, рассказывающих о главном моменте церемонии – приводе животного к месту заклания. Отсутствие на этих сценах танцоров и ударных инструментов позволяет предположить, что звучавшая в это время музыка была, видимо, сосредоточенно-торжественного, в то же время внутренне-созерцательного характера, без всякого расчета на внешний развлекательный характер. Можно предположить звучание в этих сценах и вокальной музыки. Не случайно двух жрецов, которые стоят по обе стороны массивного алтаря, исследователи определили, как «запевал гимнов, возглашавшихся над священным огнем перед принесением жертвы» [Массон, Пугаченкова, 1956, с. 201].

На некоторых других ритонах [там же, табл. 77–87, 97–98] встречаются в основном те же действующие лица и инструменты, но в иных композиционных сочетаниях, что затрудняет возможность связать их сюжеты с каким-либо определенным культом или обрядом. Однако здесь появляются два новых музыкальных инструмента: *пан-флейта* и *длинная дутарообразная лютня*. Почти на всех ритонах данной группы изображена пан-флейта. На ней чаще всего играют музыканты в козлиных нарядах, что свидетельствует об их причастности к культу Диониса. Об этом же говорит одновременное участие в сюжете на одном из ритонов козлоногого пан-флейтиста и двух исполнителей на двойном авлосе, так как последний, так же как и пан-флейта, считается инструментом «дионисийским». По древнегреческой легенде, многоствольная флейта – инструмент божества Пана, олицетворяющего природу (отсюда и название инструмента – флейта Пана или пан-флейта). Обычно на ней играет он сам или же его спутники, которые часто появляются в свите Диониса. Длинная лютня изображена в этой группе только на одном ритоне – на ней играет женщина, аккомпанирующая вместе с сатиром – пан-флейтистом – танцующей молодой паре.

На двух ритонах [Массон, Пугаченкова, 1956, табл. 40–43], не вошедших в перечисленные группы, встречаются кифара, длинная лютня и двойной авлос. Их сюжеты исследователи связывают с именем Аполлона. Как рассказывается в древнегреческой легенде, Аполлон предводительствует хором Муз и сопровождает их пение игрой на своей золотой кифаре. Когда на Олимпе раздаются звуки кифары и пение Муз, замолкает всё. Забывает Арес, бог войны, о шуме кровавых битв, не сверкает молния в руках тучегонителя Зевса, боги забывают раздоры, мир и тишина воцаряются на Олимпе [Кун, 1992, с. 20–21]. Вполне возможно, что на основе этой легенды первый сюжет был назван «Аполлон и Музы» [Массон, Пугаченкова, 1959, с. 95–96], как обратное воплощение крылатой фразы «Когда говорят пушки, музы молчат». А в другой легенде говорится, что с Аполлоном решил состязаться в игре на музыкальных инструментах один из сатиров по имени Марсий и, проиграв состязание, поплатился жизнью [Кун, 1992, с. 22–23]. Видимо, эта легенда и дала повод для названия второго сюжета – «Состязание Аполлона и Марсия», где Аполлон изображен с кифарой, а Марсий – с двойным авлосом [Массон, Пугаченкова, 1959, с. 153–154]. Кроме них, здесь присутствуют также все девять Муз. Одна из них держит в руках длинную лютню, предназначение которой для данного сюжета остается загадкой. Известно, что подобный лютневый инструмент вообще не характерен для древнегреческой музыкальной культуры. Этот факт наталкивает на мысль: может быть, на последних двух ритонах изображены не персонажи древнегреческих мифов, но какой-то местный бог типа Аполлона и местные Музы? Если это так, то и здесь обнаруживается смешение и отождествление персонажей греческой мифологии с персонажами местных мифов и легенд.

В связи с обрядом жертвоприношения мы выше упоминали о зороастризме – одной из крупнейших религий, которая возникла в начале первого тысячелетия до нашей эры. По мнению многих авторитетных ученых, родиной как самой этой религии, основателем которой является выходец из степной скифско-сакской среды Заратустра (греч. Зороастр), так и главной ее священной книги Авесты

место, массагеты зажигают костёр и затем усаживаются вокруг и бросают эти плоды в огонь. От запаха сжигаемого плода они приходят в состояние опьянения, подобно тому, как эллины от вина. Чем больше они бросают в огонь, тем сильнее их охватывает опьянение; пока, наконец, они не вскакивают, пускаются в пляс и начинают петь песни» [Хакимов, 2001, с. 44].

Есть интересные сведения и о музыке светского содержания. Вот как описывает один из древних авторов встречу прославленного предводителя скифов (гуннов) Аттилы (по-тюркски *Едил*) исполнением каких-то женских (может быть, лирических) песен: «При въезде в эту деревню Аттилу встретили девицы, шедшие рядами под тонкими белыми и очень длинными покрывалами; под каждым покрывалом, поддерживаемым руками шедших с обеих сторон женщин, находилось по семь и более девиц, певших скифские песни; таких рядов женщин под покрывалами было очень много» [Известия древних..., 1900, с. 826]. В той же работе говорится и о героических песнях, посвященных его подвигам: «При наступлении вечера были зажжены факелы и два варвара, выступив на середину против Аттилы, запели сложенные песни, в которых воспевали его победы и военные доблести; участники пира смотрели на них, и одни восхищались песнями, другие, вспоминая о войнах, ободрялись духом, иные, у которых телесная сила ослабела от времени и дух вынуждался к спокойствию, проливали слезы. После пения выступил какой-то скифский шут» [там же, с. 834].

Итак, подводя некоторые итоги нашего исследования древних истоков музыки народов Центральной Азии, можно заключить следующее.

1. Рассмотренные древние музыкальные инструменты свидетельствуют об общих корнях музыкального инструментария современных центральноазиатских народов. Более того, многие из бытующих ныне, или бытовавших еще в недавнем прошлом музыкальных инструментов имеют непосредственную родственную связь с музыкальными инструментами древней Центральной Азии.

Вполне естественно, что в результате длительных эволюционных процессов одни из них навсегда исчезли из музыкальной практики рассматриваемого региона, другие, достойно выдержав суровые испытания веков, получили возможность для дальнейшего развития и совершенствования. Среди дошедших до наших дней музыкальных инструментов есть и такие, которые сохранили свой первоначальный облик без изменений.

2. Проведенные сравнения изображенных на памятниках материальной культуры Центральной Азии музыкальных инструментов с аналогичными инструментами из других регионов мира дают определенные представления о диапазоне давних взаимных контактов и культурных связей Центральной Азии с соседними и дальними странами.

3. Особенно много параллелей обнаруживается в музыкальных культурах жителей древней Центральной Азии и шумерийцев. К приведенным в работе фактам можно добавить еще один. Известный специалист по истории музыки народов мира Р.И. Грубер пишет: «По представлениям шумерийцев, их боги являлись не только любителями музыки, но и музыкантами. В их свите непременно были музыканты. В государственной иерархии музыканты стояли непосредственно за богами и царями. Именами музыкантов обозначалось летоисчисление» [Грубер, 1956, с. 17–18; Пугаченкова, Ремпель, 1982, с. 15]. Точно так же в сюжетах нусайских ритонов местные боги, подобные Аполлону, Дионису или Пану, присутствуют не только как слушатели, но и как музыканты со своей свитой. Несомненно, и парфянские музыканты-профессионалы, которым отводилась значительная роль в дворцовых церемониях и массовых ритуально-культурных действиях, стояли в государственной иерархии на определенно высоком уровне. Как не вспомнить здесь идущую из древности туркменскую традицию обозначения того или иного периода своей истории именами прославленных поэтов и музыкантов. Эти параллели можно объяснить, видимо, не только и не столько взаимными культурными контактами, а более серьезными

место, массагеты зажигают костёр и затем усаживаются вокруг и бросают эти плоды в огонь. От запаха сжигаемого плода они приходят в состояние опьянения, подобно тому, как эллины от вина. Чем больше они бросают в огонь, тем сильнее их охватывает опьянение; пока, наконец, они не вскакивают, пускаются в пляс и начинают петь песни» [Хакимов, 2001, с. 44].

Есть интересные сведения и о музыке светского содержания. Вот как описывает один из древних авторов встречу прославленного предводителя скифов (гуннов) Аттилы (по-тюркски *Едил*) исполнением каких-то женских (может быть, лирических) песен: «При въезде в эту деревню Аттилу встретили девицы, шедшие рядами под тонкими белыми и очень длинными покрывалами; под каждым покрывалом, поддерживаемым руками шедших с обеих сторон женщин, находилось по семь и более девиц, певших скифские песни; таких рядов женщин под покрывалами было очень много» [Известия древних..., 1900, с. 826]. В той же работе говорится и о героических песнях, посвященных его подвигам: «При наступлении вечера были зажжены факелы и два варвара, выступив на середину против Аттилы, запели сложенные песни, в которых воспевали его победы и военные доблести; участники пира смотрели на них, и одни восхищались песнями, другие, вспоминая о войнах, ободрялись духом, иные, у которых телесная сила ослабела от времени и дух вынуждался к спокойствию, проливали слезы. После пения выступил какой-то скифский шут» [там же, с. 834].

Итак, подводя некоторые итоги нашего исследования древних истоков музыки народов Центральной Азии, можно заключить следующее.

1. Рассмотренные древние музыкальные инструменты свидетельствуют об общих корнях музыкального инструментария современных центральноазиатских народов. Более того, многие из бытующих ныне, или бытовавших еще в недавнем прошлом музыкальных инструментов имеют непосредственную родственную связь с музыкальными инструментами древней Центральной Азии.

Вполне естественно, что в результате длительных эволюционных процессов одни из них навсегда исчезли из музыкальной практики рассматриваемого региона, другие, достойно выдержав суровые испытания веков, получили возможность для дальнейшего развития и совершенствования. Среди дошедших до наших дней музыкальных инструментов есть и такие, которые сохранили свой первоначальный облик без изменений.

2. Проведенные сравнения изображенных на памятниках материальной культуры Центральной Азии музыкальных инструментов с аналогичными инструментами из других регионов мира дают определенные представления о диапазоне давних взаимных контактов и культурных связей Центральной Азии с соседними и дальними странами.

3. Особенно много параллелей обнаруживается в музыкальных культурах жителей древней Центральной Азии и шумерийцев. К приведенным в работе фактам можно добавить еще один. Известный специалист по истории музыки народов мира Р.И. Грубер пишет: «По представлениям шумерийцев, их боги являлись не только любителями музыки, но и музыкантами. В их свите непременно были музыканты. В государственной иерархии музыканты стояли непосредственно за богами и царями. Именами музыкантов обозначалось летоисчисление» [Грубер, 1956, с. 17–18; Пугаченкова, Ремпель, 1982, с. 15]. Точно так же в сюжетах нусайских ритонов местные боги, подобные Аполлону, Дионису или Пану, присутствуют не только как слушатели, но и как музыканты со своей свитой. Несомненно, и парфянские музыканты-профессионалы, которым отводилась значительная роль в дворцовых церемониях и массовых ритуально-культовых действиях, стояли в государственной иерархии на определенно высоком уровне. Как не вспомнить здесь идущую из древности туркменскую традицию обозначения того или иного периода своей истории именами прославленных поэтов и музыкантов. Эти параллели можно объяснить, видимо, не только и не столько взаимными культурными контактами, а более серьезными

причинами. Здесь невольно напрашивается вывод о небеспочвенности существующей в некоторых научных кругах интересной гипотезы о близком этническом родстве шумерийцев (сүмерлер)¹⁶ и тюркоязычных народов.

4. Многочисленные памятники материальной культуры и многочисленные письменные источники свидетельствуют, что в древности музыка выступала одним из активных компонентов самых различных ритуально-культовых действий, связанных с религиозными обрядами, календарно-земледельческими и другими праздниками. В это же время уже существовала и музыка светского направления.

Все вышеуказанные выводы свидетельствуют о единых корнях образовавшихся впоследствии многих жанров традиционной музыки народов Центральной Азии, общие основы которых начали складываться еще в далекие времена. Окончательное утверждение этих жанров и приобретение ими локально-национальных черт произошло уже в процессе формирования современных народов Центральной Азии.

¹⁶ Сүмерлер – от туркменского «сүммек» (пролезать, проникать) [Туркменско-русский..., 1968, с. 599; см.: <https://tarihurklerdebaslar.wordpress.com/2011/11/06/sumerler/>].

НА КАКОМ ИНСТРУМЕНТЕ ИГРАЛ КОРКУТ? *

Исторические источники говорят, что у каждого народа были отдельные музыкальные инструменты, которые занимали особое место в их жизни. Один из таких инструментов – *гопуз* (этноварианты: *кобуз*, *кобыз*, *комуз* и др.), когда-то являвшийся основным инструментом огузских сказителей. И сегодня инструменты, которые по своему происхождению непосредственно связаны с ним, сохраняют ведущее положение в традиционной музыкальной культуре многих современных тюркских народов. Следовательно, *гопуз*, как музыкальный инструмент, имеет самое прямое отношение к истокам нашей традиционной музыки. Хотя мы многое знаем о музыкальном инструменте под названием *гопуз*, все же имеются еще вопросы, на которые нет однозначного ответа. Один из них: на каком *гопузе* играл Коркут? Размышления об этом – цель нашего сообщения.

Исторические сведения о *гопузе*. Основным источником сведений о *гопузе* является огузский героический эпос «Книга моего деда Коркута», относящийся приблизительно к VII–XI векам. Как явствует из его содержания, главный герой Коркут и многие другие персонажи эпоса, обладающие озанским искусством, исполняют свои песни под аккомпанемент музыкального инструмента, носившего название «*гопуз*». Притом создателем его считается святой Коркут – главный озан и покровитель всех озанов, и, возможно, именно по этой причине *гопуз* у огузов являлся священным инструментом. Например, в десятом сказании эпоса один из персонажей по ошибке чуть не зарубил своего родного брата – его удержало лишь то, что в руках последнего был «*гопуз* Коркута» [Книга..., 1962].

* Материалы Международной научно-практической конференции «Идея независимости в искусстве. История и современность». – Астана, 2011. С. 25–28.

О широкой популярности гопуза (кобыз) среди огузов свидетельствует также «Диван лугат ат-Турк» Махмуда Кашгари, где приводится множество слов и выражений, связанных с ним: кубуз – гопуз; бужи кубуз – гопуз со звонким звуком; кубузлуг киши – человек, у которого есть гопуз; кубза – играть на гопузе; кизлар кубзашди – девушки состязались в игре на гопузе; кубуз кубзалди – на гопузе играли, и др. [Махмуд ал-Кашгари, 2005, с. 347, 458, 631, 641, 870, 954]¹⁷.

Об этимологии слова «гопуз». О происхождении слова «гопуз» и его значениях существуют различные мнения. Остановимся на некоторых из них, наиболее интересных на наш взгляд.

Казахский ученый, доктор искусствоведения А.И. Мухамбетова поддерживает известного филолога К. Жубанова, по мнению которого название казахского струнно-смычкового кобыза происходит от *абыз*, как называли баксы-шаманов в древности [Аманов, Мухамбетова, 2002, с. 188–189]. Отличается своей логичностью и убедительностью подход другого исследователя казахской музыки Г. Омаровой, которая с целью установить этимологию слова «кобыз» и определить его значение обращается к словам «ковуз» (*qovuz* – «слово, произносимое для изгнания злого духа») и «ковуч» (*qovuc* – «слово, произносимое для изгнания из человека злого духа»), приводимым в «Древнетюркском словаре» [Древнетюркский словарь, 1969, с. 462]¹⁸. Сравнивая смысл этих слов с функцией кобыза в руках баксы-шамана, проводящего магический

¹⁷ Говоря о произношении некоторых согласных при чтении «Дивана» Махмуда Кашгари, исследователь З.-А.М. Ауэзова в предисловии к этому труду отмечает, что в ряде случаев буквы *б, ж, к* могут быть интерпретированы двояко: *б/п, ж/ч, к/г* [Махмуд ал-Кашгари, с. 49]. К этому необходимо добавить, что надстрочный знак «*ʿ*» арабского алфавита может произноситься и как краткое «*у*», и как «*о*». Поэтому наименование инструмента, приведенное в названном источнике как «кубуз», дается нами в форме «гопуз», согласно произношению в туркменском и азербайджанском языках (в турецком – «копыз»).

¹⁸ Следует заметить, что эти слова в «Древнетюркском словаре» приводятся, в свою очередь, со ссылкой на «Диван лугат ат-Турк» Махмуда Кашгари.

ритуал, она пишет: «Таким образом, можно проследить известную эволюцию в значениях слова “кобыз”: слово для изгнания (из человека) злого духа → название обрядового музыкального инструмента, призывающего, заговаривающего духов → музыкальный инструмент вообще» [Омарова, 2009, с. 34–35].

Интересной представляется нам точка зрения по рассматриваемому вопросу и таджикского музыковеда, доктора искусствоведения А. Низамова, который уверен в том, «что все разночтения популярного термина “кобыз” (в значении названия музыкального инструмента) происходят от арабского корня “qabaza”, что в переводе означает “брать в руки”, “сжимать”, “сокращать”». А. Низамов останавливается и на других, не связанных с музыкой, значениях этого слова, как, например: один из эпитетов Аллаха; ангел смерти (т.е. «забирающий душу»); одно из состояний человеческого сердца («кабз» – сокращение) и др. [Низамов, 2009, с. 197–198].

Различные значения слова «гопуз» и его диалектные варианты. Общеизвестно, что сегодня под одним и тем же названием «гопуз» и его этновариантами существуют совершенно разные музыкальные инструменты, как, например, струнно-смычковые: казахский кобыз, узбекский и каракалпакский кубуз, чувашский серпе купас; струнно-щипковые: киргизский комуз, дагестанский комуз, хакасский хомыс; самозвучащие типа варгана: туркменский гопуз, казахский шанкобыз, узбекский чангкобуз, киргизский, алтайский, тувинский темир комузы (комуз, комыс, хомыс), якутский хомус, татарский, башкирский кубыз и т.д. Кроме того, этновариантами слова «гопуз» называются инструменты типа гармонии у некоторых народов Северного Кавказа, в отдельных регионах Казахстана [Сарыбаев, 1978, с. 111–113]. Видимо, как полагают многие исследователи, слово «гопуз» в результате семантических контаминаций стало затем названием не только струнного, но и музыкального инструмента вообще [Субаналиев, 1986, с. 33].

О двух разных гопузах Коркута. Имеется много примеров существования у разных народов различных музыкальных инструментов с идентичными или сходными названиями. Но когда у од-

ного того же исторического (или мифического¹⁹) лица существуют под одним и тем же названием совершенно разные инструменты – струнно-щипковый гопуз и струнно-смычковый кобыз, – это сложно объяснить.

К сожалению, в «Китаби дедем Коркут» нет конкретных сведений о том, что гопуз, упоминаемый в этом памятнике и называемый гопузом Коркута, щипковый или смычковый. В самом начале эпоса, где дается краткая характеристика огузскому озану-сказителю, есть такие слова:

*«Golça gopuz göterip,
Ilden-ile, begden-bege ozan gezer.
Är jomardyn, är näkesin ozan biler,
Ildge-günde çalyp aýdan ozan bolsun».*

[*Gorkut ata, 1999, 13 sah.*].

Академик В.В. Бартольд, который является первым переводчиком эпоса на русский язык, этот отрывок переводит так: «С кобзой в руке, от народа к народу, от бека к беку идет певец; кто из мужей отважен, кто негоден, знает певец. В день праздника пусть, **ударяя о струны** (выделено и подчеркнуто нами. – Ш.Г.), сыграет (тебе) певец» [*Книга... , 1962, с. 13*]. Следовательно, используя здесь глагол «ударяя о струны», ученый был уверен, что гопуз Коркута был струнно-щипковым. Исходя из этого, азербайджанские, туркменские и турецкие исследователи традиционной музыки считают, что непосредственным предшественником азербайджанского саза, ту-

¹⁹ Историк, этнолог, исследователь казахской мифологии Серикбол Кондыбай, опираясь на мифолингвистические разработки Олжаса Сулейменова, где дается и этимология имени Коркут – «жди могилу» (Ког – «могила», kut – «жди»), пишет: «Имя и образ Коркута, по-видимому, переработаны в среде огузских племен Сырдарьинского региона в эпоху принятия ими ислама. Древнее божество адаптировано к требованиям новой религии и постепенно превратилось в обычного жреца квазиисторической общины. Вероятно, один из деятелей огузского общества мог быть назван именем Коркута в качестве "уважительного прозвища", но собственно сам Коркут является не историческим, а мифическим персонажем» [*Кондыбай, 2005, с. 150–161*].

рецкого саза или баглама, туркменского дутара является струнно-щипковый гопуз Коркута. Действительно, у этих трех народов, в этногенезе которых преобладает огузский компонент, их носители эпического искусства (азербайджанские *ашыги*, турецкие *ашыки*, туркменские *багшы*) свое исполнение дестана сопровождают игрой именно на таких струнно-щипковых инструментах, как саз, баглама и дутар. И у других тюркских (и нетюркских) народов струнно-щипковыми являются инструменты, названия которых или происходят от слова «гопуз» (как, например: кыргызский комуз, украинская кобза), или по конструкции напоминают его (как казахская домбра).

В казахских легендах Коркут – первый баксы (шаман), учитель и покровитель баксы, который первым смастерил струнно-смычковый кобыз. Этот инструмент является для него главным атрибутом. Любопытно, что казахские исследователи, пишущие о Коркуте и его инструменте, даже ссылаясь на данные «Книги моего деда Коркута», не предполагают, что речь там может идти о щипковом, а не смычковом кобузе. И наоборот, в исследованиях по туркменской, азербайджанской, турецкой музыке мы не заметим сомнений, что гопуз Коркута, возможно, был струнно-смычковым. Возникает естественный вопрос: если Коркут из огузского эпоса и Коркыт из казахских легенд – одна и та же личность, то почему они играют на разных инструментах? Вот загадка, которая требует своего решения, чтобы история музыки тюркских народов была более правдивой и достоверной.

Все вышеизложенное показывает, что многие вопросы, поставленные в нашем сообщении, остаются открытыми. Да и такой задачи, чтобы ответить на них, мы и не ставили. Наоборот, хотели показать их крупным планом, чтобы исследователи, получив определенную информацию к размышлению, обратили на них должное внимание. Если это удалось, будем считать, что цель нашего сообщения достигнута.

«ГЁРОГЛЫ» В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ *

Как известно, формированию самого понятия «эпос» должен был предшествовать продолжительный процесс накопления эпического опыта на протяжении многих тысячелетий. Как и у многих народов, именно из мифов, легенд, преданий, сказок, песен и других видов устного народного творчества, запечатлевших мировоззрение древних тюркоязычных племен, вырастает и собственно героический эпос тюрков, получивший дальнейшее развитие в периоды формирования самостоятельных народов. К такому эпическому опыту относятся и орхоно-енисейские рунические памятники, особенно так называемая «Большая надпись в честь Куль-Тегина», где описываются героические подвиги знатных представителей Восточно-тюркского каганата за сохранение и укрепление своей государственности²⁰. Текст памятника является одним из древних письменных свидетельств, оставленных руками самих тюрков и, по мнению многих исследователей, имеет непосредственное отношение к их традиционной музыкальной культуре. Известный литературовед-тюрколог И.В. Стеблева в своей работе, посвященной этим текстам, убедительно доказала, что они являются образцами тюркской поэзии VI–VIII веков и впервые высказала мысль об их музыкальном исполнении. О характере напевов, которые использовали древние сказители для музыкального озвучивания текстов, трудно сказать что-либо определенное. Можно лишь предположить, что они были, скорее всего, речитативного плана, притом, как предполагает И.В. Стеблева, «каждый стих равнялся музыкальной фразе, а все сочинение связывалось с какой-то мелодией или типом мелодии» [Стеблева, 1965, с. 20].

* Доклад на I Международной научно-теоретической конференции «Традиционная музыкальная культура тюркских народов: Актуальные проблемы и перспективы» (Кзылорда, 22 сентября 2011 г.). Опубликовано в книге «Қорқыт және Ұлы Дала сазы» (Алматы: Ағна-б, 2011. С. 91–101).

²⁰ Копия стелы, которая содержит данную надпись, установлена в Евразийском университете им. Л. Гумилева (г. Астана).

Одним из полноправных эпических памятников тюркских народов является эпос «Книга моего деда Коркута», из которого мы узнаем, что *огузы*²¹ своих сказителей называли озанами. Главным озаном-уастадом в эпосе выступает сам Коркут, но его искусством владеют и многие другие персонажи эпоса. Это указывает на популярность озана в народе и особую его роль в духовной жизни огузского общества.

Сказители тюркских народов, продолжая традиции огузских озанов, внесли огромный вклад в дальнейшее развитие эпических традиций. Они заимствовали от озанов не только эпические традиции, но и некоторые сюжеты «Книги моего деда Коркута», других старинных мифов и легенд огузов, вводя их затем в созданные ими новые дестаны.

На протяжении веков среди многих народов Центральной Азии, Кавказа, Малой Азии и Балкан большой популярностью пользуется эпос «Гёроглы»²². Он зафиксирован в эпическом сказительстве народов самой разной этнической, религиозной и языковой принадлежности: туркмен, узбеков, каракалпаков, казахов, таджиков, турок, азербайджанцев, армян, грузин, курдов и др. Время его возникновения литературоведы относят к XVI–XVII векам, а местом сложения считают Южный (Иранский) Азербайджан и Малую Азию [Каррыев, 1968, с. 13]. Эти факты самым тесным образом перекликаются с историей огузо-туркменских племен, которые во времена сельджукидов и в последующие века рассредоточились на огромной территории Евразии, создавая там свои государства. Например, из истории известно, что Южный Азербайджан с главным городом Тебриз в 1468–1501 гг. стал центральной областью объединения туркменских племен Акгоюнлы [Каррыев, 1968, с. 14]. Более 200 лет тому назад венгерский ориенталист И. Кунош, сопод-

²¹ Доказано, что основополагающую роль в этногенезе туркмен сыграли *огузские* племена. Любопытно, что многие средневековые авторы отождествляют этноним «огуз» с этнонимом «туркмен» [Махмуд ал-Кашгари, 2005, с. 92, 1051], что привело к появлению в исторической литературе термина «огузско-туркменские племена».

²² Здесь и далее автором использован туркменский вариант названия эпоса – «Гёроглы», что означает «Сын могилы».

ставляя односюжетные дестаны азербайджанцев, турков и туркмен, писал: «Эти народные произведения в действительности являются героическим эпосом туркмен. Они, попадая в Иран или страны с тюркским населением, приняли окраску шиитскую или суннитскую..., таким образом, туркменские народные романы попадают к азербайджанцам, анатолийским туркам» [там же, с. 100–101]. По словам Х.Г. Короглы, «легенды и предания огузов явились предпосылкой к появлению уже в тех местах их переселения на запад многочисленных фольклорных памятников, общих для потомков огузов» [там же, с. 102–103]. Видимо, они и служили основой для возникновения в дальнейшем национальных версий популярных ныне цикла дестанов эпоса «Гёроглы» (у азербайджанцев «Кёр-оглу», у турков – «Короглу», у казахов – «Коруглы» и др.) и других дестанов, исполняемых сегодня сказителями тюркских народов.

Цель нашего выступления – сделать краткий обзор музыкальной культуры некоторых тюркских народов, с точки зрения влияния на нее эпоса «Гёроглы» и связанных с ним других видов музыкального творчества.

В Туркменистане родиной эпических сказителей (*багшы-дестанчы*) считается Дашогузская область. Особая заслуга в развитии здесь дестанного исполнительства принадлежит школе ходжинских багшы (хожа багшыларың мекдеби) из-за принадлежности данной семейной династии к овлядской группе хожа. Основателем школы считается Ходжа багшы, который еще во времена Магтымгулы (XVIII в.) прославился как выдающийся исполнитель эпоса «Гёроглы». Исполнительские традиции этого мастера в XIX – начале XX века продолжили его потомки: сын Гоч багшы, внук Атаназар багшы Гоч оглы, правнук Ата багшы Атаназар оглы (умер в 1920 г.), каждый из которых знал наизусть и исполнял более сорока дестанов из эпоса «Гёроглы». Сын Ата багшы – Пелван багшы (1890–1939) успел заимствовать у своего отца лишь 12 дестанов из этого эпоса [Мамедязов, 1992, с. 172].

В школе ходжинских багшы передача исполнительских традиций эпоса «Гёроглы» от отца-учителя к сыну-ученику состояла как бы из трех этапов. Сначала под руководством отца сын учил-

он играть на дутаре и петь отдельные песни эпоса (первый этап). После того как сын освоил значительное количество песен, отец начинал посвящать его в тайны дестанного исполнительства. Кроме того, будущий багшы становился теперь неизменным спутником отца в его концертных поездках, где отец разрешал ему петь несколько песен-тирме (отдельные песни) перед тем, как самому исполнять тот или иной дестан. Продолжительность этого этапа зависела от умения и способности ученика-сына: чтобы получить от отца-учителя благословение (пата), дающее право на самостоятельное выступление как багшы-дестанчы, он должен был знать наизусть и уметь исполнять не менее 13–15 дестанов (второй этап). Оставшаяся часть репертуара отца осваивалась сыном уже по ходу его самостоятельной концертной деятельности (третий этап) [Мамметязов, 1976, с. 67–68].

О роли эпоса «Гёроглы» и его исполнителей в жизни туркмен очень коротко, но весьма ёмко сказано в следующей легенде: «Один из хивинских ханов имел возможность послушать некоторые дестаны из эпоса “Гёроглы” в исполнении одного из ходжинских багшы. После этого он сказал своим приближенным: “Теперь мне понятно, откуда смелость и мужество туркмен – эти качества им прививают багшы. Их и надо уничтожать, чтобы держать в покорности туркмен”» [Алтыев, 1990].

Другим выдающимся сказителем в Дашогузской области был Соег багшы (вторая половина XIX – начало XX века), в репертуар которого входили 40 дестанов из эпоса «Гёроглы», другие народные и авторские лирические дестаны, многочисленные песни-тирме. Он пользовался огромной популярностью и большим почетом не только среди туркмен, но и каракалпаков и узбеков Хорезмского оазиса. В монографии «Очерки по истории каракалпакского фольклора» написано: «Известные нам узбекский бахши Ешбай и туркменский Суйеу (Соег. – Ш.Г.), исполняя “Гороглы” на каракалпакской территории, оказали большое влияние на возникновение каракалпакской версии эпоса. Именно благодаря им эпос стали исполнять каракалпакские баксы» [Очерки..., 1977, с. 51]. Традиции дашогузских сказителей успешно продолжают и развиваются и в наши дни.

В других регионах Туркменистана популярны багшы-тирмечи (багшы-песенники), в репертуар которых входит, наряду с песнями на стихи туркменских поэтов-классиков и на стихотворные части других дестанов, множество отдельных песен-тирме и на стихи из эпоса «Гёроглы».

Древний Хорезм, куда, кроме Дашогузской области Туркменистана, входят Хорезмская область Узбекистана и Каракалпакстан, считается одним из крупнейших центров дестанного исполнительства. Именно здесь происходило тесное взаимодействие различных национальных сказительских школ. Исследователи узбекского эпоса пишут: «Своеобразные черты обнаруживает искусство багши в Хорезмской области. Эпическая традиция связывает Хорезм не только с Узбекистаном, но и с Туркменией. Певцы из Туркмении заходят в Хорезм, певцы из Хорезма – в Туркмению. Хорезмские багши нередко имеют учителей туркмен, и наоборот. Поэтому в Хорезме встречаются эпические сюжеты, неизвестные остальному Узбекистану и, очевидно, занесенные из Туркмении. Сюда относятся, например, дастаны “Хирамон-Дали” и “Кирк минг” (“Сорок тысяч”), входящие в цикл туркменских поэм о Гёроглы» [Каррыев, 1968, с. 206–207]. Поэтому нам кажется весьма вероятным, что эпос «Гёроглы», местом сложения основного ядра которого считается Южный Азербайджан, мог попасть в Хорезм единственным путем – через территорию Туркменистана, т.е. от туркменских багшы.

В различных регионах Узбекистана существуют, кроме хорезмской, и другие школы сказителей. Одна из них – Курганская школа, находится в кишлаке Курган Нуратинского района. В репертуар ее представителей обязательно входят дастаны из цикла «Гороглы». С большим мастерством исполняли дастаны из эпоса «Гороглы» и представители Булунгурской школы, в формировании которой большую роль сыграл Амин багши (XVIII–XIX вв.), эпические традиции которого в XX веке с большим успехом продолжил знаменитый Фазыл Юлдаш-оглы [Турсунов, 2010, с. 142–145].

Имеются интересные высказывания и по поводу возникновения каракалпакской версии эпоса «Гороглы». В коллективной монографии «Очерки по истории каракалпакского фольклора» читаем:

«Известные нам узбекский багши Ешбай и туркменский Суйеу, исполняя «Гороглы» на каракалпакской территории, оказали большое влияние на возникновение каракалпакской версии эпоса. Именно благодаря им эпос стали исполнять каракалпакские баксы» [Очерки..., 1977, с. 51].

Здесь необходимо отметить, что упомянутый туркменский багшы Соег имел тесные дружеские и творческие связи с известным каракалпакским Муса баксы. Это содружество оказало благотворное влияние на творчество обоих мастеров – они, являясь в свое время наставниками молодых каракалпакских баксы, стали основателями и поныне существующих у каракалпаков двух школ баксы, названных их именами, – школы Муса баксы и школы Суйеу (Соег) баксы [там же, с. 13].

Одним из древних литературных произведений и эпическим памятником азербайджанского народа является эпос «Кёроглу» (в переводе с азербайджанского «Сын слепого»). Этот дастан, занимающий значительное место в репертуаре азербайджанских ашыгов, повествует о бесстрашном герое, смелом предводителе крестьянского освободительного движения против иноземного захватчика. Кроме того, Кёроглу является искусным озаном, которого никто не может победить в ашыгских состязаниях. В эпосе большое место уделяется культуре, музыкальным традициям. Подвиги героев воспеваются в многочисленных песенных эпизодах дастана: «Кёроглу», «Пияда Кёроглу», «Атлы Кёроглу», «Кёроглунун атландырылмасы», «Кёроглунун тэлими», «Кёроглунун сурутмэси», «Кёроглунун джэнгиси», «Дёшэмэ Кёроглу», «Гайтарма Кёроглу», «Кёроглунун афшармасы» и многих других [Эльдарава, 1984, с. 73–74].

Значительным событием в культурной жизни Азербайджана стала опера «Кёроглу» великого композитора Узеира Гаджибекова (преьера состоялась 30 апреля 1937 года в Баку, в Театре оперы и балета имени М.Ф. Ахундова), в сюжетной основе которой лежит одноименный эпос. Герой эпоса Кёроглы – страстный борец за свободу и счастье народа, мужественный предводитель повстанцев и ашыг-певец, импровизирующий под аккомпанемент саза. В лирических сценах оперы рассказывается о взаимоотношениях Кёроглу

и его возлюбленной Нияр. Композитор стремился, по его словам, создать национальную по форме оперу, используя достижения современной музыкальной культуры. Опера ставилась в оперных театрах некоторых республик бывшего СССР (Туркменистан, Армения и Узбекистан)²³.

Турецкая версия эпоса «Короглу» в Анатолии имеет форму небольшой повести. Она является как бы сокращенным вариантом азербайджанского эпоса. Ее герой Короглу, как и в азербайджанской версии дестана (настоящее имя Рушен Али, он – сын конюха Юсуфа, который служит у Болу Бея), – молодой джигит, правдолюб, любимец народа, борющийся с местным феодалом Болу Беем. Герой народного эпоса символизирует достоинство и свободолюбие, он поднимает народ на борьбу за права угнетенных и справедливость. Хотя бытующий ныне вариант дестана имеет небольшой объем, однако множество отдельных песен из него сохранились в репертуаре турецких *ашыков*, что свидетельствует о его истинных масштабах в недавнем прошлом. На одном из интернет-сайтов мы нашли тексты 168 песен (*türküler*) из дестана «Короглу». Там же приводятся история и ноты некоторых из них²⁴.

В различных регионах Турции сохранилась и бытует до сих пор народная игра под названием «Короглу» («Kogoglu oyunu») – своеобразное театрализованное представление, связанное с одноименным дестаном или же легендами о его главном герое. В представлении участвуют двое (или группа) мужчин, в руках которых могут быть различные виды оружия (меч, щит и др.), а также музыканты, сопровождающие их игру. Музыка, звучащая во время игры, может быть чисто инструментальной, с участием ансамбля в составе ударного даула и духовой зурны, или же вокально-инструментальной – в составе саза или ансамбля с участием саза и ашыка-певца. В последнем случае ашык исполняет песни из дестана «Короглу», где рассказывается о событиях из жизни народного любимца Короглу, который в борьбе отстаивал свободу и честь своего народа. Есть разновидности данного представления, состоящие из

²³ https://www.peoplelife.ru/63873_6

²⁴ <https://www.turkudostlari.net/sor.asp?a=197>

нескольких частей (Oynaklama, Sektirme, Hoplatma и др.), каждой из которых соответствует определенный тип ритма и напева²⁵.

У киприотских турков встречается «Kogoglu oyunu», где присутствуют и комические детали. Приведем краткое описание данного варианта игры.

В игре участвуют двое мужчин и музыканты. Мужчины начинают игру под звучащую музыку. Вдруг прерывается музыка, и они спрашивают у музыкантов: «Почему не играете?» «Деньги!» – отвечают музыканты. Игроки бросают деньги на поднос музыкантов, и игра продолжается. То же самое повторяется несколько раз. Когда в очередной раз замолкает музыка, игроки принимают «кормить» музыкантов обещаниями, что отдадут деньги потом. После двух-трех раз музыканты уже не верят пустым обещаниям и отказываются играть музыку. Тогда один из игроков говорит, что у него умер богатый родственник и ему причитается большое наследство, а другой – что он торговец, в скором времени продаст свой товар и разбогатеет. Игра продолжается еще некоторое время и заканчивается²⁶.

Национальная версия эпоса «Гёроглы» под названием «Короглы» («Көрұғлы») широко бытует в различных регионах Казахстана, особенно в Кызылординской области и в Западном Казахстане [Нұрмағамбетова, 2003, с. 286]. Эпос передавался из одного поколения *жырау* к следующему. Например, по словам Мурын жырау (Тилеген Сенгирбаев, 1860–1954), он перенял от Кашагана (Кашаган Куржманулы, 1841–1929) эпические сказания о Кобланды батыре, Темирхане, в том числе и об известном батыре туркменского народа Короглы [там же, с. 286]. Известный жырау Абдильда Жургенбаев рассказывал, что он долго сопровождал и слушал многих исполнителей «Короглы». По его словам, когда-то его пел Орымбай, от Орымбая перенял Турумбет, от Турумбета – Молдахмет, в свою очередь от Молдахмета «секретами» исполнения эпоса со всеми разновидностями мелодии овладел он сам [там же, с. 286]. А Рахмет жырау (Рахмет Мазкожаулы, 1881–1976) из Сырдарьин-

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=3kM-KZkdS4k>.

²⁶ <http://www.kibrisabakis.com/tag/koroglu>

ского района Кызылординской области, исполняя «Короглы», пел в начале эпоса такие строки, где приводятся сведения о жырау, у которого он его заимствовал:

*«Көрұғлыны» мен алдым
Нақыптың ұлы Бараттан,
Ол да жақсы жырау еді,
Жиында сөзін тыңдатқан.
Әкесі Нақып атақты жырау еді белгілі
Жұртты аузына қаратқан».*

*«Я взял “Короглы”
От Барата, сына Накыпа.
Он был жырау-мастер,
Который заставлял (своим исполнением) слушать себя.
Отец его Накып был известный жырау,
Заставивший всех смотреть ему в рот (т.е. слушать)».*

[Там же, с. 286].

Сбор, издание и научное изучение казахского эпоса «Короглы» ведется, в основном, литературоведами. Недавно он был включен в стотомный свод «Бабалар сөзі», который представляет собой научное издание в рамках Государственной программы Республики Казахстан «Культурное наследие». Девять дастанов (жыров) из цикла «Короглы» («Раушанбек», «Көрұғлының көрде туғаны», «Ғират жайы, Көрұғлының Райхан арабпен соғысы», «Көрұғлының Шағдатқа барғаны», «Көрұғлы сұлтан өлеңі», «Хикаят Көрұғлы сұлтан», «Үшбу Ғауазханның киссасы-дүр», «Қисса Ғауазхан», «Түркімен Қасымхан»), в которых воспеваются подвиги главного героя, защитника слабых, борца за справедливость, вошли в сорок восьмой том данного свода²⁷.

Примечательно, что в последнее время в процесс собирания и изучения эпоса, в том числе и эпоса «Короглы», включились также музыковеды и сами носители эпической традиции. В качестве положительного примера можно указать на учебное пособие «Көроғлы.

²⁷<https://e-history.kz/media/upload/55/2013/08/29/c023c3ec9dff5f6fba3fc-3c8b7968a30.pdf>.

Музыкалық эпос» («Короглы. Музыкальный эпос»), авторами которого являются известный жырау, профессор Кызылординского государственного университета им. Коркыт ата Алмас Алматов и домбрист, музыковед Толепберген Токжан – доцент этого же учебного заведения [Алматов, Токжан, 2008]. В него вошли нотные записи 16 макамов (напевов), которые используются для музыкального воплощения поэтического текста эпоса. Они идут от знаменитого Жиенбая жырау (Жиенбай Дузбенбетулы, 1864–1929), исполнительские традиции которого успешно продолжили сначала его сын Рустембек Жиенбайулы (1905–1968), а затем его внуки – Кошеней Рустембеков (1946–1973) и Бидас Рустембеков (1950)²⁸.

Необходимо сказать несколько слов и о некотором влиянии эпоса «Короглы» на казахскую традиционную инструментальную музыку. Здесь сразу на ум приходит күй Даулеткерей «Короглы», который впервые был переложен на ноты около 90 лет тому назад А.В. Затаевичем от известного домбриста-виртуоза Махамбета Бокейханова [Затаевич, 2002, с. 104–105]. Не ошибусь, если скажу, что сегодня этот күй является самым популярным в казахской традиционной музыке. Он звучит вокруг нас постоянно и повсеместно – в музыкальных учебных заведениях, по радио и телевидению, на концертной эстраде, как в традиционном сольном исполнении, так и в современной аранжировке. Под таким же названием бытует и народный күй. По словам исполнителя данного кюя Мурата Оскенбаева, известного домбриста из Западного Казахстана, он известен еще под названием «Қалнияздың түркмен күйі» и посвящен Гирату – коню Короглы [Темирғалиева, Утеғалиева, 2008, с. 20]²⁹. Имеется еще жыр-күй под названием «Көроғлының әуені». Он записан

²⁸ Все нотные материалы учебного пособия представляют собой музыкально-поэтические образцы сказительской школы Жиенбай жырау. В него вошли 16 макамов с текстом из «Короглы» в исполнении Кошеней Рустембекова (14) и Бидаса Рустембекова (2), а также, как дополнительный материал, целый ряд песен, терме, толгау разных авторов (Жиенбай жырау, Омар Шораякулы, Турмагамбет Изтлеулы, Кете Жусип, Базар жырау, Абзал Егизбаев и др.) из репертуара Рустембека Жиенбаева (12) и Кошеней Рустембекова (14).

²⁹ Здесь же помещена и нотная запись данного кюя, осуществленная А. Токтагановым [Темирғалиева, Утеғалиева, 2008, с. 75–76].

фольклористами на магнитную ленту в исполнении М. Аязбекова из Костанайской области и, судя по названию, также связан с эпосом «Короглы» [Сарымсакова, 2010, с. 15].

Следует особо подчеркнуть, что все рассмотренные национальные варианты эпоса «Гёроглы», имея много общего между собой, в то же время отличаются друг от друга по многим параметрам. В процессе многовековой исполнительской практики многие их детали, исходя из истории того или иного народа, местных эпических традиций, подвергались художественной переработке. Происходило дальнейшее обогащение сюжетов, образов, формы, языка и др., а музыкальное воплощение текста приобрело такие черты, чтобы оно соответствовало особенностям традиционной музыкальной культуры каждого из тюркских народов. Таким образом, все национальные варианты эпоса «Гёроглы», независимо от места возникновения их первоначальных сюжетов и от того, кто от кого перенимал, являются подлинным национальным достоянием каждого из родственных народов и наглядной демонстрацией взаимосвязи их традиционных культур.

Эпос «Гёроглы», являясь бесценным культурным наследием всего тюркского мира, и сегодня может сыграть важную объединяющую роль родственных народов, что убедительно доказано на практике уникальным международным культурным проектом – постановкой оперы У. Гаджибекова «Кёроглу» с участием представителей музыкального искусства тюркских народов. Проект осуществлен Международной организацией тюркской культуры «Тюрксой» и Межгосударственным фондом гуманитарного сотрудничества стран СНГ. В постановке оперы были задействованы симфонический оркестр из Азербайджана, хор из Казахстана, известные певцы из Татарстана, Башкортостана, Казахстана, Кыргызстана, Турции, всего около 250 деятелей искусств из стран СНГ, России и Турции. Результатом проекта стали премьерные показы оперы «Кёроглу» в Бишкеке, Алматы, Баку, Анкаре, Стамбуле³⁰. Можно с уверенностью констатировать, что главная цель проекта – напомнить жителям разных тюркских стран об их общих корнях – была достигнута.

³⁰ <https://www.turksoy.org/ru/news/569f72a50a32a>.

АЛИШЕР НАВОИ И ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА НАРОДОВ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ *

Вопросу влияния творческого наследия Алишера Навои на музыкальную культуру тюркских и иранских народов были посвящены десятки исследований. Оно стало темой докладов на научных симпозиумах и конференциях. Однако еще много «белых пятен» осталось в изучении данной проблемы.

Цель нашего сообщения – отражение жизни и творчества Алишера Навои в традиционной музыке народов Центральной Азии. Исходя из моих научно-исследовательских интересов, главное внимание будет уделено туркменской традиционной музыке. Также будет сделан краткий экскурс в музыку других народов нашего региона.

Как известно, выдающийся поэт, мыслитель, государственный деятель Алишер Навои (Низамаддин Мир Алишер, 1441–1501), занимая крупные посты при дворе Солтана Хусейна Байкары (Абу-ль-Гази Хусейн Мирза ибн Мансур ибн Байкара, 1438–1506), последнего крупного представителя династии Тимуридов, по государственным делам бывал в различных уголках Хорасана, в том числе в Мерве, Серахсе и других городах и поселениях, которые находятся сейчас на территории современного Туркменистана. Естественно предположить, что Навои, как государственный чиновник и как поэт, интересовался жизнью местного населения, встречался с разными людьми, присутствовал на увеселительных вечерах и, слушая выступления местных певцов, музыкантов, поэтов, читал собственные стихи. Поэтому в бессмертных стихах и поэмах Алишера Навои можно встретить строки, посвященные туркменам,

* Материалы Международной научной конференции, посвященной 5-летию кафедры традиционного музыкального искусства и 115-летию Т. Жургунова «Традиционная музыка казахов и народов Центральной Азии: современное состояние, изучение, перспективы развития» (16–18 октября 2013 г.). – Алматы, 2013. С. 41–48.

туркменским городам. Например, в известном его антологическом сочинении «Маджалис ан-Нафаис» («Собрание избранных») мы находим ценные сведения о многих поэтах, проживавших на туркменской земле. Особенно тепло он пишет о городе Мару-шаху-джахан (Мерве – владыке мира), который считался одним из культурных центров Хорасана.

Неслучайно многие туркменские поэты-классики, такие как Андалып, Азады, Магтымгулы, Молланепес и другие, учились искусству поэзии на примере произведений Алишера Навои, а его самого считали своим учителем. Любовь туркменского народа к великому поэту нашла свое отражение в прекрасных песнях багшы, исполняемых на его стихи, в многочисленных легендах и преданиях, связанных с его именем, к рассмотрению которых мы переходим.

Один из авторов фундаментального двухтомного труда – «Туркменская музыка», В.М. Беляев, перечисляя имена популярных поэтов, которые выступают авторами текстов песен багшы, особо выделяет имена Магтымгулы и Алишера Навои [Успенский, Беляев, 2003]. (В связи с вышеназванным трудом, который далее будет часто цитироваться, следует отметить, что первый его том увидел свет в 1928 году в Москве, а второй – по ряду причин так и не был издан, не считая нескольких контрольных экземпляров, отпечатанных там же в 1936 году для служебного пользования. В 1979 году в Ашхабаде осуществили 2-е издание первого тома, но второй – так и не был издан. И только в 2003 году в Алматы под нашей редакцией впервые вышли в свет оба тома (в одной книге) «Туркменской музыки». В дальнейшем ссылки на этот труд приводятся по данному изданию: В.А. Успенский, В.М. Беляев. Туркменская музыка / Отв. ред. Ш. Гуллыев. – Алматы, 2003).

Отмечая огромную популярность Навои в Средней Азии, В.М. Беляев приводит краткие биографические сведения о поэте [там же, с. 50].

В нотной части данного труда помещены и различные варианты образцов традиционной музыки под названием «Новайы»³¹,

³¹ Имя Алишера Навои туркменами произносится как «Алишир Новайы», отсюда и названия песен «Новайы».

как в песенном, так и инструментальном изложении. Так, в первом томе мы найдем три инструментальные пьесы под названиями: «Новайы дүшүрими» (в данном контексте «дүшүрими» имеет значение «подражание»), «Новайы-1» и «Новайы-2» [там же, с. 152, 153, 162–163]. Все они записаны В.А. Успенским в Мерве (ныне Мары, центр Марыйской области): первые две – от дутарчы Бекмырата Халлыева, третья – от гаргы туюдукчи Сахета Торлыева. В.А. Успенский указывает, что туюдуковая пьеса, как и дутарные, является инструментальным вариантом песен багшы на стихи Навои [там же, с. 104, 106].

Во втором томе «Туркменской музыки» приводятся ноты шести образцов традиционной музыки с названием «Новайы». Четыре из них записаны в инструментальном изложении: «Хоҷамбаз Новайысы-1 (Ходжамбазский Новайы-1)», «Хоҷамбаз Новайысы-2», «Новайы дүшүрими» в Керки (районный центр бывшей Чарджоуской области), «Новайы-1» в Эсенгулы (Западный Туркменистан), и два образца – в песенном варианте: «Новайы-2» в Гарригала (Западный Туркменистан) и «Новайы чагатайы» («Чагатайский Новайы») в ауле Маныш Ахальской области [там же, с. 549–550, 551–552, 576–577, 578, 631–634, 690–691]. К этим записям нет особых комментариев, которые касались бы темы нашего сообщения. Можно лишь отметить, что к двум песенным вариантам даются поэтические тексты, об авторах которых ничего не сообщается. По приведенному тексту трех строф песни «Новайы-2» видно, что она имеет любовно-лирическое содержание. Несмотря на то, что здесь отсутствует последняя строфа стихотворения, где обычно приводится имя автора, вполне можно допустить, что ее текст мог бы принадлежать Навои:

*Паррахдан тонга сыгмас мен
Илки гөрсем женанымны,
Ики элемге бермес мен
Бойы серви-рованымны.*

*Ене бир доуп гөрсем мен
Ярың эсрик жемалыны,*

*Оңа шүкрана бергей мен
Бу тенде хаста жанымны.*

*Халайык малы-жан истәр
Талапда бендеси дайым,
Киши истәп тапа билмез
Мениң нам-у нышанымны.*

[Там же, с. 432].

В тексте песни «Новайы чагатайы», имеющей дидактическое содержание, несколько раз приводится имя Шах (Ша) Хатайы:

*Ша Хатайы, догры сөзле, догры ёлдан дөнмегин,
Ики дилли мүңкүриң иманы ёкдур дүнъеде.*

*Ша Хатайы, гирме бага, сени багбан өлдүрер,
Хич гөрүп сен ики капыр бир мусулман өлдүрер?*

*...Ша Хатайы, сен ганымат, сен Хорасан хуплары,
Гадры зар зергәршынас, сен – гөвхериң гөвхери.*

[Там же, с. 442–443].

Можно предположить, что речь в этом тексте идет о Шахе Исмаил Хатайы (1487–1524), основателе государства Сефевидов, который был известным поэтом и певцом-ашыком [Пашаев, 1989]. Видимо, Хатайы и является автором текста этой песни. Следовательно, название песни скорее должно быть связано не с чагатайцами («Чагатайский Новайы»), а с Шахом Хатайы («Шах Хатайский Новайы»), как напев «Новайы», который поется на стихи Шаха Хатайы.

В репертуаре современных туркменских багшы встречаются под названием «Новайы» различные варианты приведенных выше песен. Автором текста многих из них считают Алишера Навои. Вот текст одной из записанных нами песен «Новайы»:

*Элип дек каматым хам, яр
Сачың зынжырыны гөргөч.
Бизиң дек ерге баш гоймыш,
Йылан кишмирини гөргөч.*

*Эдеп серишдесин тутгыл,
Эдепден ягшы зат олмаз.
Эй, яр эдепсиз кишиниң
Асла гышы яз олмаз.*

*Киме дөвлет гушы гонса,
Учар хер яна ганатсыз.
Кимиң багты гара болса,
Онуң дести дераз олмаз.*

*Худайымнын пулы чохдыр,
Дилең генжи-ылахындан,
Эгер бир катрасын берсе,
Дөкерсиң, хергиз аз болмаз.*

*Новайы, терки-жан эйләп,
Гөзде яшым рован эйләп,
Жигер-багрымны ган эйләп,
Якып сен истиханымны.*

[Гуллыев, 1985, с. 169–172].

По тексту можно определить, что эта песня имеет также дидактическое содержание. Однако, исходя из отсутствия надлежащей рифмы между заключительными рефренными словами строф, можно допустить, что здесь использованы отрывки из разных стихотворений.

В числе названных выше записей В.А. Успенского мы привели и два образца традиционной музыки «Новайы дүшүрими». Песню под таким названием нам удалось записать в 70-е годы прошлого

столетия от народного багшы Оденияза Нобатова из Тагтабазара. Она была исполнена на стихи Магтымгулы «Айрылдым», и по своему напеву в корне отличалась от других записей из «Туркменской музыки». Как нам рассказал Оденияз багшы, мелодию исполненной им «Новайы дүшүрими» он сочинил сам в стиле напева «Новайы», согласно бытующей в среде багшы традиции, то есть как дополнение к существующему уже варианту. Следовательно, и упоминаемые «Новайы дүшүрими» в записях В.А. Успенского являются авторскими дополнениями-подражаниями к «Новайы», созданными неизвестными багшы.

В репертуаре туркменских инструменталистов-сазанда (дутарчы, гыджакчы, тьюдукчи) существуют десятки инструментальных версий «Новайы». Их основой являются те же песенные варианты «Новайы», о которых мы уже говорили выше.

Нужно также отметить, что многие песни «Новайы», которые когда-то исполнялись на двухстрочные арузные газели арабо-персидского происхождения, в последнее время начали исполняться в сочетании с исконно тюркским четырехстрочным гошгы в системе бармак (бармак хасабы). Так, в наши дни туркменские багшы на мелодию «Новайы» поют множество стихов туркменских поэтов-классиков, а также стихотворные части авторских и народных дестанов. Иногда эти песни получают название стихотворения, но в большинстве случаев их называют «Новайы». Упомянутые выше изменения в отношении формы стиха естественным образом отразились и на структуре напева. С нотными записями двух таких песен – «Яр олмагын» и «Ил билэни» – можно ознакомиться в нашей монографии «Искусство туркменских бахши» [Гуллыев, 1985, с. 184–186, 187–189]. Любопытно, что иногда багшы могут исполнять несколько вариантов «Новайы» без перерыва, как бы объединяя их в единый цикл.

Песни «Новайы», их инструментальные версии, или песни и пьесы в стиле «Новайы» успешно использовались в прошлом порханами-шаманами при лечении некоторых болезней, таких как нервные расстройства, корь и др. Например, современный тью-

дукчи М. Байджанов из Западного Туркменистана рассказал нам, как лечил человека, заболевшего корью. Приведем в кратком изложении его рассказ о лечебном сеансе: «Больного укладывают так, чтобы он мог слышать музыку. В начале сеанса исполняется музыка в стиле новайы на низких тонах. Постепенно тона становятся выше и выше. Если больной засыпает под музыку – значит, лечение удалось». По его словам, «духи, которые помогают лечащему музыканту, очень любят напевы “Новайы” или мелодии в стиле (в ладу) новайы и, услышав их, спешат к нему на помощь»³². Об использовании песен на стихи Навои пишет также этнограф В.Н. Басилов, наблюдавший лечебный сеанс Амандурды порхана [Басилов, 1986, с. 102].

В туркменской музыке есть примеры, когда название песни переходит затем и к названию лада, в котором она исполняется. Например, название лада кырклар (вариант – «гырклар») – лада с увеличенной секундой между II и III ступенями – происходит от названия цикла песен «Кырклар» («Селбиняз кырк», «Довлетяр кырк», «Кечели кырк», «Яндым кырк» и др.), которые имеют и инструментальные версии. Так произошло и с песенными, и с инструментальными «Новайы» – лад, в котором они звучат, получил название «новайы пердеси» («лад новайы»). Об этом свидетельствует и бытующая в среде туркменских музыкантов легенда, записанная в 1965 году фольклористом Ш. Халмухаммедовым со слов Миневвера багшы. Вот ее краткий пересказ: «В давние времена от села к селу бродили каландари (дервиши), которые распевали стихи Навои. Туркменские багшы пытались переложить их на музыку. Пробуют от одного перде (ладка) дутара – не получается, от другого – то же самое... Наконец попробовали со второго перде – и все получилось. На первых порах с этого перде пели только песни на стихи Навои, поэтому его и назвали “новайы пердеси” (“лад Новайы”). Потом начали сочинять и другие песни на стихи туркменских поэтов» [Национальный..., лист 56].

³² Из личной беседы Шахыма Гуллыева с информатором тьюдукчи М.Байджановым.

Имя Алишера Навои с туркменской музыкой связано не только существованием на его стихи песен в репертуаре багшы, но и тем, что он является одним из главных действующих лиц дестана «Солтансоюн Байкара», созданного туркменскими багшы на основе бытующих многочисленных легенд и рассказов, связанных с именами Мыралы (Мир Алишер Навои) и Солтансоюн (Солтан Хусейн Байкара). Дестан имеет небольшой объем (продолжительность – около 40 минут), где рассказ чередуется всего с четырьмя песнями. Одна из них включена в двухтомник «Туркменская музыка» под названием «Солтансойун» [Успенский, Беляев, 2003, с. 177–182]. По данным В.А. Успенского, песня эта поется «на стихи знаменитого Солтан Хусейна Байкары, сочиненные им на смерть своей любимой жены» [там же, с. 109].

О роли Навои в духовной жизни узбекского народа написаны значительные труды. Имеется много работ и по теме, посвященной отражению его творчества в узбекской традиционной музыке, так как его поэтическое наследие неразрывно связано с вокальными частями бухарского «Шашмакома», хорезмского и фергано-ташкентского макомов. Кроме того, стихи Алишера Навои широко используются в качестве текстовой основы таких популярных в Узбекистане жанров народной и устно-профессиональной музыки, как ялла, ашула, катта ашула и др.

Весьма интересной и перспективной является пока что никем не изученная тема «Навои и казахская музыка», которая в будущем несомненно окажется в поле зрения молодых исследователей. Начальным обоснованием этой темы мог бы служить бытующий в казахской традиционной инструментальной музыке цикл домбровых кюев под названием «Науайы». Музыковед С.И. Утегалиева, опираясь на некоторые источники, сообщает об исполнении в прежние времена казахскими домбристами около 60 кюев с таким названием. Далее она пишет: «В настоящее время известно шесть пьес – «Қарт Науаи», «Бала Науаи», «Тел Науаи», «Тамшы Науаи», «Шер Науаи», «Қақпалы Науаи». Они сохранились в репертуаре только мангыстауских домбристов, в частности представителей школы Ускенбая» [Утегалиева, 1997, с. 38–39].

Впервые к проблеме изучения кюев «Науайы» обратилась молодая исследовательница А. Казтуганова. Выступая с докладом на Международной научно-практической конференции «Традиционное и современное искусство Казахстана и Центральной Азии», проходившей в Алматы в 2004 году, она приводила различные мнения по вопросам этимологии слова «науайы», истории возникновения кюев «Шесть Науайы», а также осуществила небольшой теоретический анализ их музыкальных особенностей. В заключение своего выступления она обозначила несколько конкретных задач, связанных с изучением данного цикла кюев [Казтуганова, 2004, с. 428–436].

В периодической печати, интернете и иных средствах массовой информации можно найти и другие работы, в которых так или иначе затрагиваются вопросы, связанные с казахским циклом кюев «Шесть Науайы», но в них, как и в рассмотренных выше работах, нет даже намека на возможную связь их названий с именем Алишера Навои. Главной причиной, уводящей исследователей в сторону от истины, является, как нам кажется, чрезмерное увлечение «народным» мифотворчеством. В результате многие «герои» подобных мифов и легенд получают статус исторической личности, который никаким другим достоверным источником не подтверждается. Приведем конкретный пример, связанный с темой нашего выступления, – миф о домбристе Кайгылы Науайы (Печальный Науайы), который, сидя летней лунной ночью на берегу Каспия, играл на домбре, и на звуки его музыки из воды выходили мифические русалки... В итоге одна из русалок становится женой Науайы и от нее рождается Едиге батыр – герой одноименного жыра, ставший символом национального единства³³. И вот, стараниями некоторых авторов, принявших этот миф как реальное событие, на свет появляется «историческая личность» – Науайы кюйши, который жил и творил в XIII–XIV веках [Мерғалиев и др., 2000, с. 173–175].

³³ В некоторых вариантах легенды вместо Кайгылы Науайы дается другое имя – Баба Тукти Шашты Азиз, который в казахском фольклоре выступает в роли святого, считающегося главой всех святых или святейшим из святых – «әулиелердің әулиесі» [Терекұлұлы, 1995, с. 27–30; Кондыбай, 2005, с. 90].

По нашему убеждению, чтобы определить причины появления цикла кюев «Науайы» в казахской традиционной музыке, его необходимо включить в число так называемых «туркменских» кюев, входящих в репертуар многих домбристов Западного Казахстана. Тогда без особого труда можно было бы проследить тесную связь казахских кюев «Науайы» именно с туркменскими песенными и инструментальными вариантами «Новайы», о которых говорилось выше. К сожалению, даже в работе, посвященной «туркменским» кюям («Туркменские» кюи в домбровой традиции Западного Казахстана»), ее авторы не обратили на это внимание [Темиргалиева, Утегалиева, 2008].

Не секрет, что мы только начинаем серьезно осмысливать свое духовное прошлое, которое связано с жизнью, бытом, судьбой, историей родственных и соседних народов. Поэтому нам еще многое предстоит сделать в будущем в определении той идентичности наших народов, которая сложилась вследствие общности историко-генетических корней, а также многовековых культурных взаимосвязей. Отрадно, что в последнее время в этом деле наблюдается позитивный процесс. Он позволяет быть уверенным, что наряду с другими важными исследованиями еще появятся научные работы, посвященные влиянию богатого наследия великого поэта и мыслителя Востока Алишера Навои на разные стороны духовной культуры наших народов, в том числе и на традиционную музыкальную культуру.

О МАГИЧЕСКИХ СВОЙСТВАХ МУЗЫКИ В ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ*

Магические свойства музыки были известны людям с древнейших времен, что нашло свое отражение в различных мифах и легендах многих народов мира. Здесь в первую очередь приходит на ум широко известная легенда о том, как Всевышнему при помощи волшебных звуков флейты удалось вдохнуть в тело сотворенного им первочеловека Адама душу, которая никак не хотела туда войти. А в древнем мифе об Орфее магической силой обладают таинственные звуки лиры (вариант – лютни) и чарующий голос самого певца. Как известно, этот миф впоследствии стал сюжетной основой многих музыкальных произведений, созданных композиторами разных эпох и народов.

Свои представления о магических свойствах музыки имели и тюркские народы. В своем сообщении мы остановимся на них и рассмотрим некоторые примеры использования тюрками магии музыки в различных жизненных ситуациях.

Веру тюркских народов в магическую силу музыки можно увидеть повсюду, включая многочисленные обряды и ритуалы, многие из которых сохранились и по сей день в их жизни или же справлялись еще в недалеком прошлом. Притом во многих обрядах музыка выступает не как развлекательный элемент в их проведении, а в качестве одного из содержательных компонентов. Все это можно увидеть на примерах участия музыки в различных календарно-земледельческих, семейно-бытовых, религиозных и других обрядах тюркских народов [Абдуллаев, 1994]. Представления тюркских народов о волшебной силе музыки нашли свое отражение и в использовании музыкального инструментария. Общеизвестно, что многие музыкальные инструменты в прошлом были связаны с ритуально-обрядовой практикой и выполняли определенные магические

* Материалы Международной научно-практической конференции «VI Серебряковские научные чтения». – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2008. Кн. II. С. 72–78.

функции. Например, тюркские народы верили, что звуки различных мембранофонов и идиофонов помогают отгонять злых духов. Вспомним роль бубна и варгана в шаманских камланиях у тюркских народов Сибири. Разновидность бубна (дангыра – у казахов, деп – у туркмен) использовали раньше в своих сеансах казахские шаманы (баксы) и туркменские женщины-участницы ритуально-магического танца «чапак». Есть сведения об использовании шаманами и смычковых хордофонов (например, кобыза – казахскими баксы), а также о наличии обрядовых и ритуальных функций у некоторых аэрофонов. Любопытно, что некоторые инструменты, считавшиеся ранее ритуально-магическими, потеряв свои прежние функции, используются в наши дни в качестве детских игрушек.

Существует множество легенд и рассказов о магических функциях таких ныне бытующих музыкальных инструментов, как дутар, домбра (щипковые хордофоны), кобыз, гиджак (смычковые хордофоны), гаргы тюйдук, сыбызгы, курай (аэрофоны типа продольных флейт), на которых играют в настоящее время изустно-профессиональные музыканты тюркских народов. Приведем популярный среди туркмен вариант легенды о дутаре, записанной В.А. Успенским восемьдесят лет назад:

«Хазрет Али³⁴ имел очень красивую лошадь Дюлдюл, за которой ухаживал конюх Баба Гамбар. Этот конюх сделал дутар и играл на нем так хорошо, что Дюлдюл начала худеть. Заметив, что лошадь скушает, худеет и мало ест, Хазрет Али начал беспокоиться о ней и однажды, внезапно войдя в конюшню, увидел Гамбара, играющего на дутаре. Гамбар так испугался хозяина, что хотел разбить дутар о чан. Но Хазрет Али остановил его и попросил рассказать ему, что это за вещь и как он ее сделал. Баба Гамбар сказал, что он сделал дутар, который сначала не издавал звуков, но потом ему помог шайтан, после чего инструмент зазвучал» [Успенский, Беляев, 2003, с. 94].

Несколько вариантов данной легенды бытуют и в наши дни. Они отличаются друг от друга, главным образом, концовкой. На-

³⁴ Али ибн Абу Талиб (ок. 600–661) – четвертый из «праведных халифов», двоюродный брат и зять пророка Мухаммеда (муж дочери Фатимы).

пример, в одном из вариантов легенды Баба Гамбар, увидев неожиданно появившегося Хазрета Али и стыдясь за свой поступок, обращается к Аллаху, чтобы он спас его от позорного признания перед ним своей вины. Аллах услышал его мольбу – прямо перед Баба Гамбаром на земле образуется расщелина, куда он и уходит живым. Неслучайно Баба Гамбар издревле считается одним из главных покровителей туркменских бахши.

Основной смысл легенды – показ магической силы музыки, которая оказывает свое воздействие не только на человека, но и на животных. Об этом же и другая туркменская легенда – «Көшек галдыран» («Музыка, заставившая принять верблюжонка»), которую рассказывают перед исполнением одноименной дутарной пьесы. Вот ее краткое содержание:

«У одного туркмена в гостях сидели несколько багшы. Последние узнали, что одна из его верблюдиц не дает молока своему верблюжонку. Тогда они по очереди начали играть ей на дутаре, чтобы заставить ее раздобраться. Одному из багшы это удалось. Имя его забыто» [там же, с. 422].

Любопытно, что варианты этой легенды встречаются и у других тюркских народов. Например, более полный ее казахский вариант, рассказываемый перед исполнением каждой из трех самостоятельных частей одноименного циклического кюя, называется «Нар идирген» («Доеение верблюдицы») [Райымбергенов, Аманова, 1990, с. 94–101]. Одна из частей более раннего варианта этого кюя была записана еще А.В. Затаевичем в конце 20-х годов прошлого столетия под названием «Аксакал» («Белобородый») [Затаевич, 2002, с. 113–114]. В примечаниях он отмечает, что «этим именем в данном случае назван туркменский кюй, из серии четырех кюев «Нар идирген» [там же, с. 312].

О вере тюркских народов в магическую силу музыки свидетельствуют не только связанные с обрядами, ритуалами жанры музыкального фольклора, музыкальные инструменты, но и интересные сведения, касающиеся профессиональной музыки устной традиции. Казалось бы, ни сама эта музыка, предназначенная для слушания и эстетического наслаждения, ни ее исполнители не

связаны в наши дни с ритуально-обрядовой практикой. Возникает естественный вопрос: почему тогда туркменского певца-сказителя, аккомпанирующего себе на дутаре, называют словом «багшы», а у некоторых других тюркских народов (например, у казахов, кыргызов, уйгуров, отчасти и у узбеков) этим же словом (в виде: «баксы», «бахсы», «бахши») именуют шамана-колдуна, изгоняющего злых духов из больных при помощи магических песен и инструментальной музыки? Да потому, что когда-то истоки искусства огузских озанов, от которых наследовали свое искусство туркменские багшы, были тесно связаны с шаманскими традициями.

Как известно, главный персонаж огузского героического эпоса «Книга моего деда Коркута» («Китаби дедем Коркут») [Книга..., 1962] святой и мудрый Коркут, он же и озан, является прототипом современных певцов-сказителей некоторых тюркских народов (туркменских багшы, турецких и азербайджанских ашыков и др.). Любопытно, что в эпосе имеются эпизоды, где Коркут представлен не только главным озаном, мудрым советником, но и великим прорицателем, заклинания и предсказания которого всегда сбываются. И, видимо, поэтому искусство озанов, которым он покровительствует, обладает магической силой. Например, в эпосе неоднократно демонстрируется, как музыка вдохновляет героев на различные подвиги. В этом отношении интересен эпизод из шестого сказания, где Хантурали, выполняя условия женитьбы, одолевает по очереди льва, быка и черного верблюда. Вдохновляют героя в этом испытании музыка и песня, исполняемая его сорока джигитами. И основной музыкальный инструмент огузских озанов часто именуемый в эпосе «гопузом Коркута», считается священным. В десятом сказании эпоса описывается случай, когда один из персонажей чуть не зарубил своего брата. Его удержало лишь то, что в руках последнего был «гопуз Коркута».

У казахов сохранился смычковый вариант древнего кобыза, которым раньше пользовались баксы-шаманы. Его создателем считается святой Коркыт, и с ним связана философская легенда, в которой нашел свое отражение взгляд казахов на магическое значение музыки:

«Когда Коркыту было двадцать лет, к нему во сне явился человек в белой одежде и сказал, что век его недолог – всего 40 лет. Коркыт решил искать бессмертие. Сел он на верблюдицу Желмая и отправился в дальний путь. По дороге встретил людей, которые что-то копали. Когда Коркыт спросил, что они делают, ему ответили, что копают могилу для Коркыта. Чувствуя, что места для него гибельны, Коркыт поехал дальше. Так объехал он все четыре стороны света, но куда бы ни пришел, везде ждали его смерть и вырытая могила. Коркыт вернулся к Сырдарье и сделал свой первый кобыз. Принес в жертву Желмая и обтянул свой инструмент шкурой верблюда. Думая, что смерть не настигнет его на воде, Коркыт расстелил ковер на воды Сырдарьи и, сидя на нем, стал днем и ночью играть на кобызе. Игра Коркыта привлекла все земные существа – летящих птиц, бегущих зверей. Все, в ком теплилась жизнь, собрались на берегу реки и слушали кобыз. Пришла и смерть, чтобы забрать душу Коркыта, но он продолжал играть. И пока пел кобыз Коркыта, смерть не посмела, не было у нее сил приблизиться к нему» [Райымбергенов, Аманова, 1990, с. 28].

Поэтому кобыз и считался у казахов священным инструментом. Простой народ даже боялся прикасаться к нему, поскольку верил, что кобыз и кобызовая музыка, как и хозяева инструмента – баксы, обладают чудесной волшебной силой и способны оказывать воздействие на судьбу человека.

Общность истоков традиций шаманов-баксы и искусства туркменских багшы обнаруживается также при рассмотрении процесса их обучения, заканчивающегося обрядом посвящения в профессию. Известный тюрколог В.В. Радлов писал о казахских баксы следующее: «Дар баксы, как и силы шамана, передается в семье по наследству. Однако каждый начинающий баксы должен пройти выучку у какого-либо опытного члена корпорации, и лишь после длительного совместного проживания учитель дает своему ученику благословение; после этого тот начинает самостоятельную деятельность как баксы. Все время, пока длится обучение, ученик сопровождает своего наставника при камлании, assisteрует ему и

даже время от времени поет вместо него или гремит асой (палка с погремушками. – Ш. Г.). Если в церемонии участвуют два баксы, то один из них непременно учитель, а другой – ученик» [Радлов, 1989, с. 405].

Теперь приведем некоторые сведения, относящиеся к туркменским багшы. Известно, что искусство багшы, требующее от исполнителей высокого профессионального мастерства, в большинстве случаев также передается по наследству. И здесь, чтобы заслужить право называться багшы, каждый начинающий музыкант в течение довольно продолжительного времени учится у маститого наставника (халыпа), нанимаясь к нему в качестве ученика (шәгирт). В годы обучения ученик постоянно находится рядом со своим учителем, живя в его доме как член семьи, сопровождает его в концертных поездках, выступает вместе с ним на свадьбах и других торжествах. Совершенствуясь в исполнительском мастерстве, накапливая большой репертуар, ученик впоследствии получает от наставника благословение (пата, ак пата), приобретающее значение некоего устного диплома, дающего ему право выступать перед слушателями самостоятельно [Успенский, Беляев, 2003, с. 43].

Следует добавить, что в связи с широким признанием магической силы музыки у туркменских багшы издавна установилось правило получения благословения не только от своих непосредственных наставников, но и по возможности от самих святых покровителей их профессии. Если во времена огузских озанов в этом качестве выступал святой Коркут, то уже в последующие периоды его заменил упомянутый выше Баба Гамбар, могила которого (скорее всего, мнимая) находится в Марыйской области Туркменистана. Тот, кто хочет стать багшы, должен совершить паломничество к этой могиле. Паломник с вечера должен сесть у могилы святого и играть, петь до тех пор, пока его не одолеет сон. Во сне должен явиться Баба Гамбар и подать знак (вручить дутар или воду), что он наделяет паломника искусством багшы. Кому-то он может дать и лопату или посох. Другим покровителем искусства туркменских багшы является святой Ашыкайдын, могила которого находится в Дашогузской области. В этом качестве он популярен на севере

Туркменистана. И у его могилы паломники играют и поют. Говорят, что и он является во сне ночующему и дает благословение быть багшы, поэтом или шаманом [Басилов, 1970, с. 60–63].

Получение таинственного благословения от святых покровителей характерно и для сказителей других тюркских народов, что свидетельствует о древности происхождения этой традиции. Например, по поверью казахов, акынами и жырау становятся по велению самого Коркута, который, «появляясь во сне, приказывает отныне петь с домброй в руках даже тем, кто до этого не владел искусством пения и игры на инструменте. Человек, который противится этому, бывает обречен на муки, болезни и несчастья» [Кунанбаева, 1989, с. 95].

Имеется интересная легенда среди узбеков о таинственном священнодействии, в котором вдохновение трактуется как дар, посланный свыше, то есть Аллахом. В ней рассказывается, как будущий сказитель засыпает в степи (вариант – на холме, у родника). Белобородый старец, который снится ему, дает ему в руки домбру. После этого он должен посвятить себя сказительству; в противном случае его ждут тяжелые испытания судьбы [Мирзаев, 1989, с. 119–120]. Примерно идентичного содержания рассказ записан и от одного кыргызского сказителя – манасчи, отец которого, умирая, дал наказ сыну продолжить его искусство. Но тот не выполнил наказ отца. Однажды во сне к нему явились три всадника – герои эпоса «Манас». Они пронзили его пикой и всыпали ему в рот зерна. После этого он долго болел, ушел в горы, и там сам для себя рассказывал «Манас». Затем начал исполнять эпос при большом стечении народа. Так он стал манасчи [Виноградов, 1982, с. 87–88].

Волшебная сила музыки в представлениях разных этносов может выглядеть по-разному, исходя из их образа жизни, мировоззрения, национальных особенностей, менталитета. В то же время здесь могут быть обнаружены и многие аналогичные ситуации. Как мы видели, множество фактов из музыкальной практики одного народа встречается в тех или иных вариациях в традиционной музыкальной культуре и других тюркских народов, что свидетельствует об общности древних истоков их традиционных культур и существовании между ними многовековых этномузыкальных связей.

ОБ ОДНОМ ПЕСЕННОМ ТЕКСТЕ ОБЩЕТЮРКСКОГО ЗНАЧЕНИЯ *

Тюркские народы расселены на значительной территории Евразии – от Северо-Восточной Сибири до Средиземного моря. Они имеют богатое и разнообразное духовное наследие, в котором наблюдается много схожих черт, идентичных сюжетов, что объясняется общностью этногенетических корней, истории и ранней религии, близостью культуры, языка этих народов. Неслучайно их обозначают единым и ёмким понятием – тюркский мир.

Цель нашего сообщения – продемонстрировать это единство на примере сравнения различных этновариантов поэтического текста одной песни, сохранившейся в репертуаре сказителей многих тюркоязычных стран. Во всех рассматриваемых текстах речь идет о таких музыкальных инструментах, как дутар, саз, тамбура, домбра и др., игрой на которых сопровождают свое исполнение тюркоязычные сказители.

Свое сравнение я начну с репертуара туркменских багшы, потому что рассматриваемый текст я впервые услышал в песне «Агачдандыр» именно в их исполнении. Текст песни существует в нескольких вариантах. Рассмотрим один из них, который был записан участниками музыкально-фольклорной экспедиции под моим руководством в 1975 году от багшы Агамана Гарлыева из Тагтабазарского района³⁵. Вот ее поэтический текст:

*Баба Гамма берен сазым,
Аслың сениң агачдандыр.
Агач дийсем гөвнүң галар,
Тамам гүллер агачдандыр.*

*Меккәниң өйүн гезерлер,
Жем боларлар әрлер-пирлер,*

* Международная конференция «Музыка тюркских народов: национальная идентичность в современной культуре» (Астана, 3–4 июля 2011 г.).

³⁵ Запись песни хранится в фондах музыкально-фольклорного кабинета Туркменской национальной консерватории им. М. Кулиевой.

*Хакың келамын язарлар,
Галамлары агачдандыр.*

*Мекке өйи бәш йүз хана,
Ягшылар етди дөврана,
Гызларың голунда шана,
Зүллүн дарар, агачдандыр.*

*Гөроглы бег етди кемала,
Пердәң күмүш, тарың тылла,
Гызларың голунда шана,
Зүллүн дарар, агачдандыр.*

Как видно из содержания текста, автором его выступает Гороглы, главный герой одноименного эпоса³⁶, который как бы «беседует» со своим дутаром, изобретенным святым покровителем туркменских багшы Баба Гамбаром. Так, Гороглы, обращаясь к дутару, просит его, чтобы тот не обижался, когда говорят, что сделан он из дерева, так как на свете много прекрасных и святых вещей, происхождение которых связано именно с деревом. Например, все благоухающие цветы растут на деревьях, девушки расчесывают свои локоны деревянным гребнем, а каламом, сделанным из дерева, написано священное Слово Аллаха (т.е. Кур'ан) и др. Здесь можно отметить, что исполнитель, видимо, пел сокращенный вариант песни и, к тому же, забыл 3–4 строки последнего куплета, повторив вместо них эти же строки предыдущего куплета.

Авторство другого, более полного, варианта текста этой песни приписывается великому поэту Востока Фирдоуси (935–1020):

*Гел, дутарым, сөзлешели,
Аслың сениң агачдандыр.
Агач дийсем, гөвнүң галар,
Барча затлар агачдандыр.*

*Адамдан галды эси,
Шыхындады соңқы вагты,*

³⁶ В музыкально-поэтической традиции народов Востока часто в последнем куплете песни приводится имя ее автора.

*Хезрети Муса дарагты
Зейтун диен ағачдандыр.*

*Хайа эдипди гереги,
Оларда ыслам ярагы,
Әше, Патманың дарагы
Ширмап диен ағачдандыр.*

*Дилинде хакың келамы,
Ыслам үчин бу говгасы,
Алы Зүлпикәрниң дессеси
Ыслум диен ағачдандыр.*

*Фердәвси диер мениң сөзүм,
Ики әлемде овазым,
Диерди оңа сервинәзим,
Барча затлар ағачдандыр³⁷.*

В целом, содержание обоих текстов идентично. Но во втором варианте добавляются еще и другие предметы из дерева, такие как посох пророка Мусы, рукоятка сабли Зулфикара (святого Али) – одного из праведных халифов, борца за исламскую веру, а вместо девушек с гребенкой приводятся имена конкретных личностей – любимой жены Айши (Әше) и дочери Фатимы (Патма) пророка Мухаммеда.

В варианте песни, исполняемой багшы из Узбекистана, автором текста указан основоположник туркменской классической литературы, великий поэт и философ XVIII века Магтымгулы. Видимо отрывок, состоящий всего из двух четверостиший, записан фольклористом М. Афзаловым в 1960 году со слов Худайбергена Отеген оглы из Мангыта:

*Гелиң, сазым, дертлешәли,
Аслың сениң ағачдандыр.
Ағач дийсем, гахрың гелер,
Хурма битген ағачдандыр.*

³⁷ Ч. Жумаев. Айдымың сөзлери Фердәвсиниңкимкә? // Эдебият ве сунгат, 1993, 13 августа.

*Магтымгулы, оқыр келам,
Бу яланчы дерди-елам,
Кур'ан үстүндәки галам,
Ол хем сен дей ағачдандыр.*

[Гаррыев, 1967, с. 171–172].

Азербайджанские ашыги исполняют вариант текста, автором которого считается Гурбани – прославленный ашыг XVI века:

*Сазым, кәл мәнимлә даныш,
Сәнин әслин ағачдандыр.
Ағач дедим, бикәф олдун,
Хурмадакы ағачдандыр.*

*Чағырын кәлсин ашиги,
Аләмә салсын ишыгы,
Һәсән-Һүсәјнин бешији –
О да ки вар, ағачдандыр.*

*Eј Гурбани, батма јаса,
Узун сөзүн ејлә гыса,
Мусанын әлиндә әса –
О да ки вар, ағачдандыр.*

[Пашаев, 1989, сах. 21–22].

Поэт Пир Султан Абдал (XVI в.) – автор текста песни, входящей в репертуар турецких ашыков:

*Öt benim sarı tanburam,
Senin aslın ağaçtandır.
Ağaç dersem gönüllенme,
Kırmızı gül ağaçtandır.*

*Alı Fatima'nın yarı,
Alı çekti Zülfikari,
Düldül atının eyeri,
O da yine ağaçtandır.*

*Alı gitti Hak'ka yetti,
Zülfikar'i derya yuttu,
Sa'dı Wakkas bir ok attı,
O da yine ağaçtandır.*

*Nurdur Kabe'nin eşigi,
Cihani tuttu ışığı,
Hasan Hüseyinin beşigi
O da yine ağaçtandır.*

*Yeter, Pir Sultan'im, yeter,
Dertlilere derman katar,
Türli-türli meywe biter,
O da yine ağaçtandır.*

[*Pir Sultan Abdal, 1989, s. 88–89.*]

В репертуаре казахских жырау есть малый жыр под названием «Боқтағаның қай ағаш?». Автором его является Кашаган жырау, который сочинил его в защиту домбры от нападков одного муллы-самозванца по имени Ескали. Приведу краткую историю его создания и отрывок из самого жыра.

Однажды известный Кашаган жырау (1841–1929) и великий кюйши Қурмангазы (1818–1889) остановились в доме одного муллы-самозванца. Когда мулла вышел из комнаты, его маленький сын (вариант – внук) взял в руки домбру Курмангазы и с детским любопытством начал ее рассматривать, а Кашаган и Курмангазы молча наблюдали за малышом. В это время заходит мулла и, увидев в руках сына (внука) инструмент, закричал:

– Эй, что у тебя в руках, брось!

Ребенок, испугавшись, вернул инструмент хозяину. Тогда Кашаган жырау взял домбру в свои руки и, обращаясь к мулле, произнес:

– Қолымдағы қу ағаш,
Сөйлеп тұрған бұл ағаш.
Қолымдағы ағашым,
Алып жүрген домбыра.

Домбыра күнә деген сөз,
Тек бір айтқан дабыра.
Таңда машқар болғанда,
Кімнің жақсы-жаманын,
Алла білер соңыра.
Пайғамбарым туғанда,
Бесік болған бұл ағаш.
Ыбырайым Кәрба салғанда,
Мешіт болған бұл ағаш.
Ықырам үйдің алдында,
Есік болған бұл ағаш...
Хазіреті Мұсаға,
Аса болған бұл ағаш.
Жәнеттерге тұзақтан
Таса болған бұл ағаш.
Жәнеттен шыққан төрт қылыш,
Айтқан сөзім бек дұрыс...
Сол төрт қылышқа
Қап болған да бұл ағаш.
Батырлардың қолында
Найзасына сап болған да бұл ағаш...
Шегін күнә десеңіз.
Жұмақтан келген қойдыкі,
Пернесіз күнә дейсіз бе?
Есебі ол – пәннің он екі!
Құлағын күнә десеңіз,
Хазіреті Біләлдің,
Құлағы екен десеңіз.
Тиегін күнә деменіз,
Шиеленген сыр шешеді,
Зауықты күнә деменіз,
О да айт пен тойдыкі.
Сазды күнә деменіз,
Атамыз Адам пайғамбар,
Жеті сазбен жерге көп,
Күй шертіпті деген бар.

Ол күндегі о да саз,
Бұл күндегі бұ да саз.
Сазды күнә деп жүрген
Молдеке, сенің ақылың аз.

[Жұбанов, 2002, с. 102–105].

Как видно из содержания приведенного отрывка, Кашаган жырау, приводя многочисленные примеры использования дерева в прошлом, доказал отсутствие какого-либо знания по истории, религии самозваного муллы и защитил домбру Курмангазы. Содержание данного жыра и его связь с общетюркской мифологией хорошо проанализированы казахским ученым Зирой Наурызбаевой в докладе на конференции к 150-летию Мурына жырау, который был одним из учителей Кашагана жырау³⁸.

На сайте национально-этнографического интернет-портала «Адырна» помещен полный вариант этого жыра, записанный со слов известного композитора и исследователя Илии Жаканова, который, в свою очередь, услышал его от казахов, проживающих в Исламской Республике Иран. У него имеется и аудиозапись этого жыра, которую привез ему из Ирана ученый-востоковед Ислам Жемей. Есть сведения, что жыр «Боқтағаның қай ағаш?» сегодня входит под названием «Домбыра туралы толғау» в репертуар известного жырау из Атырауской области Торлан жырау (Торлан Бейсенбаев)³⁹.

Рассмотренные выше общности в сказительском искусстве тюркских народов связаны с верой наших далеких предков в могущественную силу священного дерева, которая нашла свое отражение в огузском героическом эпосе «Книга моего деда Коркута» («Китаби дедем Коркыт»). Это наглядно видно при сравнении содержания приведенных текстов с обращением к дереву плененного врагами Уруза во втором сказании эпоса о разграблении дома Салора Казана:

Ağaça-Ağaç diýrsem saňa, arlanma, ağaç,
Mekge ile Medinânin gapysy. ağaç,
Musa kelimin hasasy, ağaç.
Beýik-beýik suwlaryň köprüsi, ağaç.
Gara-gara denizleriň gämisi, ağaç,
Şahymerdan Alynyň Döldüliniň eýeri, ağaç.
Zülpükaryň gyn-le gabzasy, ağaç,
Şa Hasan-le Hüseyiniň sallançagy, ağaç,
Eger ärdir, eger aýaldyr, gorkusy, ağaç.
Başyň ala bakar bolsam, başsyz, ağaç.
Düybüň ala bakar bolsam. düýpsüz, ağaç.
Meni saňa asarlar, götermegil, ağaç.
Göterjek bolar sen yiğitliğim seni tutsun, ağaç.
Biziň ilde gerek idiň, ağaç.
Gara hindi gullaryma buýraýdym
Seni para-para dograrlady, ağaç.

[Gorkut ata, 1999, sah. 46].

Рассмотренные нами тексты песен разных тюркоязычных народов показывают, что все эти народы, выросшие из одного корня, глубоко связаны друг с другом и в наши дни. Между ними происходит постоянное взаимовлияние и взаимодействие культур. Следовательно, в своих исследованиях мы должны обращать внимание не только на изучение особенностей своей традиционной музыкальной культуры, но и на общности между идентичными явлениями соседних по территории и родственных по происхождению народов.

³⁸ <http://otuken.kz/общие-мифологические-мотивы-в-казахс/>

³⁹ Садық Ө. Қос мұңлық жайлы кеш. «Атырау» газ., 8 қаңтар 2009 ж.

ЦИКЛООБРАЗОВАНИЕ В ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ НАРОДОВ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ*

Циклообразование как процесс характерно для многих видов художественной деятельности. Своеобразное его проявление мы встречаем и в музыкальном искусстве. Однако в европейской классической (письменной) и восточной традиционной (устной) музыкальных культурах этот процесс происходит не совсем идентично. Рассмотрению особенностей циклообразования в традиционной музыкальной культуре народов Центральной Азии посвящено наше сообщение.

У восточных народов многие моменты жизни, предметы и явления окружающей их действительности связывались с циклическими процессами. Этим и объясняется большая роль элементов цикличности в традиционной культуре наших предков. Самым наглядным примером служит бытующий с древнейших времен у многих народов Востока, в том числе и Центральной Азии, 12-летний циклический календарь. Данный календарь, в котором названия годов обозначены именами животных, стал объектом внимания многих ученых из разных стран. Большой научный интерес представляет специальное исследование известного казахстанского ученого А.И. Мухамбетовой, где выявляются тесные взаимосвязи между этим так называемым тенгрианским календарем и казахской традиционной музыкальной культурой [Мухамбетова, 2005].

Высочайшим образцом циклообразования в традиционной музыкальной культуре Востока является *макамат*. Из его национально-локальных разновидностей в нашем регионе бытовали и бытуют ныне бухарский (узбеко-таджикский) «*Шашмаком*» и его фергано-ташкентская версия, хорезмские *макомы*, илийская версия «*Девнадцати уйгурских мукамов*». Циклизация в них обнаруживается на

* Доклад опубликован на английском языке: Muqam in and outside of Xinjiang / China. Proceedings of the 6th ICTM Study Group Meeting Muqam Urumqi 2006. Urumqi: Xinjiang Art Photography Publishing House, 2010. P. 165–171.

всех уровнях их композиционного строения. Все эти разновидности *макамата* относятся к традиционной культуре оседлых земледельцев и в достаточной степени изучены исследователями.

Интересные образцы циклических произведений и примеры циклообразования имеются также в традиционной музыкальной культуре кочевого населения Центральной Азии. Имеется много примеров, когда процесс образования цикла происходит на основе многовариантности отдельных образцов народной и изустно-профессиональной музыки, вследствие распространения собственных исполнительских версий как известных, так и безымянных музыкантов прошлого. Например, у кыргызов есть целый ряд пьес для *комуза* под одним и тем же названием: «Камбаркан», «Кербез», «Шынгырама», «Ботой», а также лирических песен: «Секетбай», «Куйгон», «Арман». Многие из вышеназванных пьес и песен ныне стали родоначальниками новых жанровых подгрупп, в каждую из которых входит множество близких друг другу вариантов [Дюшалиев, Лузанова, 1999]. К этой же категории традиционной музыки можно причислить и туркменские циклы таких песен и инструментальных пьес, как «Новайылар», «Кырклар», «Мукамлар», «Салтыклар» и др., о которых я рассказывал на нашей IV стамбульской встрече в 1998 году [Gullyev, 1998, p. 18–19].

И в казахской традиционной музыке встречаются такие же группы одноименных кюев (инструментальных пьес) – «Акжелен», «Косбасар», «Коныр», «Науайы» и др., бытовавшие раньше как цикл из 62 инструментальных пьес. В основе их объединения в цикл лежит, видимо, та же многовариантность. Однако существуют и другие, более интересные объяснения по поводу возникновения этих циклических произведений. Приведем слова исследователя К. Нурлановой: «Здесь следует отметить, что изначально кюю создавались циклами, каждый цикл состоял из 62 кюев (по числу наиболее крупных кровеносных сосудов человека, которые ощути-мо и значимо влияли на душевное, духовное, эмоциональное, психологическое состояние; на каждый из этих 62 сосудов – *тамыр* – создавался кюю), они так и назывались «62 тармакты акжелен», «62 тармакты косбасар» и т.д. Эти 62 кюя могли выразить все глубокие

состояния души, духа, тела человека, его многообразные отношения в мире и с миром. Исполнялись и все 62 кюя, и отдельные из них в различной сочетаемости внутри этих 62 кюев в зависимости от ситуации: встречи, проводы, война, победа, праздники» [Нурланова, 2002, с. 270]. Данный взгляд на происхождение названных выше циклов из 62 кюев совпадает с мнением известного исполнителя и исследователя казахской традиционной инструментальной музыки А. Токтаган [Токтаган, 2000, с. 168–169].

В традиционной музыкальной культуре народов Центральной Азии встречается много случаев, когда отдельные песни или инструментальные произведения сопровождаются рассказами, легендами. В одних случаях эти рассказы и легенды служат своеобразной программой исполняемой музыки, а в других – просто способствуют лучшему ее восприятию, информируя слушателей об обстоятельствах ее создания, исполнения, или же направляя их внимание на конкретные изобразительные, содержательные моменты.

В казахской традиционной музыке бытует целый ряд кюев, связанных с рассказом или легендой. Известный этномузыковед А.И. Мухамбетова называет их синкретическими кюями и, исходя из композиционного и смыслового взаимодействия между рассказом и музыкой, подразделяет на два типа: 1) смешанный, где течение рассказа прерывается вводимыми в него музыкальными фрагментами или целостными кюями (кюй в легенде, кюй-легенда); 2) отдельный, когда музыка звучит после того, как рассказ завершен (кюй с легендой, кюй и легенда) [Мухамбетова, 2002, с. 120]. Здесь нас интересует первый смешанный тип, к которому можно отнести целый ряд инструментальных пьес: кюи Коркута, «Акку», «Аксак кулан», а также «Нар идирген» и другие составительные (тартыс или айтыс) кюи (между казахским кюйши Ускенбаем и туркменским багшы Кулбаем; Кулшара с девушкой и ее матерью и др.). Каждый из этих кюев представляет собой своеобразный тип циклообразования.

Рассмотрим один из самых известных и популярных казахских кюев для домбры – «Аксак кулан» («Хромой кулан»), возникновение которого многие исследователи относят к XIII–XIV векам, так как в одних вариантах легенды в роли правителя выступает сам Чингиз-хан, в других – его внук Джучи-хан [там же, с. 127]. Кюй и

его легенду записал А. Райымбергенов от выдающегося кюйши из Западного Казахстана Мурата Ускенбаева. Приведем содержание легенды в сокращенном виде:

Сын хана, узнав о священных куланах, которые пасутся в местности Саруал-арыгы, собрал метких стрелков и повел их на охоту за куланами. Когда он увидел огромное стадо куланов и поскакал один на них, стада под предводительством Хромого кулана напали на ханского сына и затоптали его. Хан, узнавший о возвращении охотников, стал ждать сына, но не дождался. Почуввав неладное, он отдает приказ: «Тому, кто осмелится сказать мне о смерти сына, залить уши (вариант – горло) расплавленным свинцом!» Видя, что никто не смеет явиться к хану, известный кюйши по имени Кербуга (вариант – Кетбуга) решил: «Пусть домбра сообщит хану о гибели сына». Он вошел в ханскую юрту, сел у двери и начал играть кюй, где домбра изображала бег и крики куланов (звучит первый кюй). Хан продолжал лежать, не поднимая голову. Тогда Кербуга сыграл следующий кюй, в котором слышались слова: «Твой сын умер, хан» (звучит второй кюй). Хан поднял голову и воскликнул: «Твоя домбра говорит, что умер мой сын». Музыкант ответил: «О, повелитель, от Вас я слышу слова о смерти сына». Хан, не найдя другого наказания, повелел: «На далекой земле есть дракон, отведите туда кюйши и бросьте, пусть дракон его съест!» Слуги хана отвели Кербугу к дракону и бросили. Дракон, увидев человека, стал к нему приближаться. Кюйши сел перед драконом и, плача, жалуясь, начал играть на домбре (звучит третий кюй). Дракон выслушал кюй до конца. Потом фыркнул, и к ногам музыканта упал кусок золота величиной с лошадиную голову. Так, избежав мести хана и пасти дракона, мудрый Кербуга благополучно вернулся домой и прожил долгую и счастливую жизнь [Райымбергенов, Аманова, 1990, с. 82–93].

В приведенном выше варианте звучит всего три кюя. Знатки говорят, что раньше количество кюев в этом цикле было больше. В последнее время все реже и реже исполняются кюи-легенды, а количество кюев в цикле сокращается. Так случилось и с «Аксак кулан». По этому поводу один из исследователей пишет: «...когда

кую перенесли на концертную сцену, домбристы начали подбирать репертуар из ярких, виртуозных кюев. Маленькие кюи-легенды оказались забытыми. Тонко чувствуя время и понимая его требования, высокий интеллект и блестящий исполнитель Камбар Медетов из знаменитого кюя взял только один эпизод, изображавший бег Хромого кулана, развил его, технически усложнил и довел форму до совершенства. Кюй «Аксак кулан» в интерпретации Камбара получил новую жизнь, он передавал дух нового времени, быстро завоевал известность, поэтому современные домбристы сегодня выбирают только один вариант – «Аксак кулан» Камбара Медетова» [Раимбергенова, 2002, с. 104].

Инструментальные пьесы-легенды бытуют и в туркменской традиционной музыке. К таковым относятся дутарные пьесы-легенды «Багшылар», «Узуклар», «Авчы мукамы», «Кошек галдыран» и др. Все они состоят из нескольких небольших инструментальных пьес (саз), исполнение которых чередуется рассказами. Однако идентичные процессы по исчезновению легенд, сокращению количества входящих в цикл сазов наблюдаются и здесь. Например, саз-легенда «Узуклар» о соревновании подруг в исполнении девичьей лирической песни «Ляле» еще в недавнем прошлом состоял из четырех номеров с рассказами о них. А теперь «Узуклар» исполняют без рассказа, как виртуозный концертный номер.

Следует заметить, что принцип чередования рассказа и музыки (в данном случае песенных частей) является одним из древнейших способов исполнения тюркоязычными сказителями Центральной Азии крупных эпических произведений. В качестве классического примера можно указать на традицию исполнения древнетюркского героического эпоса «Книга моего деда Коркута» огузскими озамами. В последние века таким же способом исполняются и некоторые другие крупные музыкально-поэтические произведения, как *дастан*, *жыр* туркменскими *багшы*, каракалпакскими *бахсы*, определенной частью узбекских *бахши*, казахских *жырау*, уйгурских *дастанчи* и др. Среди них есть и такие *дастаны*, как «Шасенем-Гарып», «Зохране-Тахыр», «Саятлы-Хемра», «Хюрлукга-Хемра», «Лейли-Меджнун», «Юсуп-Ахмет» (названия даны в туркменском

варианте) и др., которые являются общими для многих народов региона. Следовательно, и эти крупные музыкально-поэтические произведения могут быть отнесены к разряду циклических произведений. Тем более, именно песенные части этих *дастанов* сыграли особую роль в формировании некоторых национальных разновидностей *макамата*. Как наглядный пример укажем на раздел «*Дастан назма*» из «12 уйгурских мукамов» [Хошимов, 2003].

Восточные традиционные музыканты-профессионалы еще в средние века начали устанавливать определенный порядок следования музыкальных номеров и ладов во время концертного выступления. Интересные сведения об этом имеются в главе «Об обычаях музыкантов» известного труда «Кабуснаме», созданного в XI веке [Кабус-Намэ, 1958]. В основе такой практики лежал, видимо, принцип постепенного перехода от простого к сложному, который сопровождался разнообразием мелодии, метроритма, лада и других музыкально-выразительных средств. Все это в комплексе способствовало построению своеобразной драматургии всего концерта.

Такой подход впоследствии стал основополагающим для циклических жанров восточной изустно-профессиональной музыкальной традиции, притом не только земледельцев, но и кочевников. Например, в традиционной музыке туркмен, которые относятся в большей части к кочевникам, существует определенный порядок следования песен, инструментальных пьес согласно очередности исполнения и их распределение по группам. Это явление мы можем наблюдать в искусстве туркменских багшы-тирмечи (багшы-песенники, исполняющие разнообразный песенный репертуар в собственном сопровождении на дутаре, а иногда с подключением еще одного дутарчи и гыджакчы), которые группируют входящие в свой репертуар песни по их сложности и ладовому признаку. Так, каждое многочасовое концертное выступление багшы можно условно разделить на три этапа, каждому из которых соответствуют свои песни: начальные, серединные и заключительные.

Начальные песни обычно просты по строению – все куплеты поются на один и тот же напев; имеют весьма узкий диапазон – в основном не превышает интервал квинты, то есть звуки мелодии не

поднимаются выше седьмого перде сопровождающего пение дутара; исполняются при настройке струн дутара на самые низкие звуки, соответствующие нижней границе голосового диапазона багшы. Между песнями не осуществляется повышение строя инструмента, или же оно незначительное. Количество начальных песен – от двух-трех до пяти-шести. Самый главный устойчивый звук песни соответствует звуку открытой мелодической струны дутара.

Серединные песни составляют основную часть концертного выступления багшы. Здесь после каждых двух-трех спетых песен строй дутара повышается на четверть или полтона. Это продолжается до тех пор, пока исполнитель не достигнет самых высоких звуков своего голосового диапазона. Одновременно с повышением строя дутара меняется и местоположение главного устойчивого звука песни на грифе инструмента (главным образом в сторону повышения). Таким образом, внутри серединных песен образуются своего рода подгруппы, каждая из которых состоит из определенного количества песен, объединенных по ладовому признаку. Количество подгрупп зависит от объема репертуара багшы и его исполнительского мастерства, а также от продолжительности предполагаемого выступления. Например, серединные песни в репертуаре популярного багшы из Тагтабазара Оденияза Нобатова разделены на десять подгрупп.

Заключительных песен – небольшое количество (две-три), и исполняются они при настройке струн дутара на предельно высокие звуки. Более того, основная часть песен звучит в ладу ширван, звукоряд которого охватывает звуки выше седьмого перде дутара.

Описанный выше своеобразный процесс из исполнительской практики туркменских багшы напоминает циклообразование, характерное для восточной изустно-профессиональной музыки в целом, и макамата в частности.

Все приведенные выше факты убедительно свидетельствуют о единых истоках традиционной музыкальной культуры народов Центральной Азии и существовавших тесных многовековых взаимосвязях между ее земледельческо-оседлым и скотоводческо-кочевым населением.

ЭПОС «КОРКУТ-АТА» – ИСТОЧНИК ЗНАНИЙ О МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ *

Бесценным источником по изучению истории, общественно-политической, культурной, в том числе и музыкальной жизни тюркско-огузских племен является эпос «Коркут-ата» («Книга моего деда Коркута на языке племени огузов»), дошедший до нас в двух рукописях (Дрезденская и Ватиканская) и различных устных вариантах. Рукописные списки эпоса хорошо известны тюркологам мира. Среди его устных вариантов особо выделяется так называемый човдурский вариант, записанный в 40-е годы туркменским фольклористом А. Рахмановым в Дашогузском велаяте (область) от сказителя Курбанклыча Чакан оглы (умер в 1958 г. в возрасте 97 лет). Этот вариант (к сожалению, он пока не издан в полном виде), состоящий из 16 сказаний, не случайно так широко бытовал в Дашогузском велаяте. Когда-то на этой территории обитали многочисленные огузские племена, в частности входившие в объединение Дашогузы (Внешние огузы), память о которых по сей день сохранилась в названии велаята.

Хотя рукописные списки эпоса составлены в конце XVI – начале XVII вв., однако события, отраженные в них, исследователи относят к периоду проживания огузов в Центральной Азии, т.е. до XI века. Большинство авторов единодушны в том, что основные сюжеты эпоса сложены именно на этой древней родине огузов. Однако в вопросе об окончательном формировании эпоса мнения их расходятся. Одни ученые (А. Бекмурадов, М. Косаев, Р. Реджепов) связывают этот процесс также с ранней родиной огузов, другие (В.В. Бартольд, Х.Г. Короглы, А.Ю. Якубовский и др.) – с Кавказом и Малой Азией, куда впоследствии часть огузов переселилась.

* Материалы Первого Международного симпозиума «Музыка тюркского мира». Алматы: Дайк-Пресс, 2009. С. 54–59.

В эпосе «Коркут-ата» имеется много сведений, относящихся к музыкальному искусству. Здесь, в первую очередь, мы узнаем, что у огузов исполнители эпических произведений назывались *озанами* (озан, узан). Вот как характеризуется озан в самом эпосе:

«Golça gopuz göterip,
Ilden-ile, begden-bege ozan gezer.
Är jomardyn, är näkesin ozan biler,
Ilde-günde çalyр аýdan ozan bolsun».

[*Gorkut ata, 1999, 13 sah.*].

(«С гопузом в руке,
От народа к народу, от бека к беку кочует (идет) озан,
Щедрых (хороших) и подлых (плохих) мужей различает озан.
Развлекающим народ музыкой и песней пусть будет озан».)

А.Ю. Якубовский приводит значение этого слова, которое дается в одном из словарей XVII в.: «Узанами называют по-турецки (по-тюркски. – Ш. Г.) класс людей, играющих на тамбуре, сказывающих песни и читающих огузнаме» [*Книга... 1962, с. 122*]. Идентичное определение *озана* приводится и в «Историко-сравнительном словаре тюркских языков XIV века» Наджица [*Наджица, 1979, с. 315–316*].

Происхождение самого слова «озан» («узан») исследователи объясняют по-разному. Например, А. Самойлович полагает, что оно происходит от глагола «озмак» – «опережать» (следовательно, озан – опережающий) [*там же, с. 316*]. На наш взгляд, ближе к истине другое мнение, которое связывает слово «озан» с древнетюркским словом «уз», которое кроме известных современным туркменам значений, как «красивый», «искусный», «хороший», «лучший», широко использовалось и используется ныне другими тюркоязычными народами в значениях: «художество», «мастер», «ремесленник», «искусство», «обладающий искусством». Это слово является и основой глагола со значением «петь песню» [*там же, с. 314–316; Севортыян, 1974, с. 569*].

Главным озаном-уастодом и покровителем всех озанов в эпосе выступает сам Коркут. Он – единственный персонаж, фигурирующий во всех 12 сказаниях эпоса (по Дрезденской рукописи, каждое сказание заканчивается примерно такими словами: «Пришел мой дед Коркут и сложил рассказ (бой бойлады), сказал (т. е. спел) стихи (сей сөйледи), сочинил, составил это сказание в честь (того-то)». Кроме своей основной обязанности сказителя, он, как самый почитаемый человек, мудрый советник, выполняет в эпосе и другие функции: ему предоставляется честь нарекать достойными почетными именами огузских юношей, получивших право на инициацию после свершения своего первого подвига; быть сватом; руководить всенародными торжествами... что, видимо, было характерно для огузских мастеров музыкально-поэтического искусства. Примерно такие же обязанности выполняли в недавнем прошлом и туркменские бахши и сазанда.

Коркут – не единственный озан в эпосе. Его искусством владеют и другие герои: Казан, Бирек, Хантурали, братья Сегрек и Эгрек, Дерсехан. Это указывает на особую популярность озана и большую роль его в духовной жизни огузского общества.

Как видно из содержания эпоса, музыка, по представлениям огузов, обладает магической силой. Она вдохновляет героев на различные подвиги, возбуждает у них любовь к ближнему, ненависть к врагу. При любых критических ситуациях они берут в руки гопуз и обращаются к собеседнику (возлюбленной, противнику и т. д.) с песней. В этом отношении показательна сцена из шестого сказания, где Хантурали одолевает по очереди льва, быка и черного верблюда. Вдохновляет героя на этот подвиг именно музыка и песня, исполненная его сорока джигитами. В одиннадцатом сказании Казан демонстрирует свое озанское искусство в стане врага, где он находится в плену. И здесь музыка и песня помогают герою проявить те качества, которые необходимы в критических ситуациях, – бодрость духа и чувство юмора. О Биреке, который также обладает озанским искусством, рассказывается в третьем сказании. Возвращаясь в родные края после 17-летнего плена, Бирек встречает озана, который шел на свадьбу. Обменяв своего коня на гопуз,

он вместо озана приходит на свадьбу. Он желает, чтобы под звуки его гопуза танцевала сама невеста. Его пытаются обмануть – наряжаясь в одежды невесты, выходят танцевать другие женщины. Бирек сразу узнает их и обращается к ним с песней саркастического содержания. Эти, казалось бы, незначительные детали эпоса сообщают нам, что любое семейное торжество огузов, в частности свадьба, не обходилось без выступления озана. Кроме того, мы узнаем, что у огузов существовали свои танцы (в данном случае – женские) и, следовательно, танцевальные мелодии, исполняемые на гопузе.

Основным музыкальным инструментом у огузов был гопуз озанов, который считался священным. Например, в десятом сказании Сегрек чуть не зарубил своего брата, его удержало лишь то, что в руках последнего был «гопуз Коркута». О широкой популярности гопуза в среде огузов также свидетельствует «Словарь тюркских наречий» Махмуда Кашгари, где приводится множество слов и выражений, связанных с гопузом. Нам точно неизвестно, что из себя представлял этот инструмент во времена героев эпоса. Можно предположить, что он был тогда двухструнным, имел ограниченное количество ладков (пять-шесть), а по внешнему виду напоминал современный дутар. Правда, Абдулкадыр Мараги дает сведения о трехструнном гопузе озанов XIV–XV вв., на котором звуки извлекались при помощи плектра. Видимо, подвергавшийся в течение пяти-шести веков определенным конструктивным изменениям, такой гопуз существовал у потомков огузов, обосновавшихся на Кавказе и в Малой Азии. В эпосе приводятся названия и других огузских музыкальных инструментов – сурнай, боры (духовые), тевил, нагара, кос (ударные), звуками которых сопровождалась семейные и всенародные торжества или боевые действия. Эти музыкальные инструменты и по сей день используются в музыкальной практике многих тюркских народов.

Рассматриваемый эпос дает не только ценные сведения о музыкальной жизни огузов, но и сам является результатом творчества озанов, которые, видимо, исполняли каждое его сказание

по отдельности. Такая практика исполнения крупного эпического произведения по частям сохранилась в искусстве туркменских бахши. Особенностью композиционного строения эпоса «Коркут-ата» является чередование прозаических и стихотворно-песенных частей, характерное для огузо-туркменской эпической традиции. О том, что стихотворные отрывки эпоса исполнялись озанами как песни, говорят имеющиеся многочисленные эпические клише типа: «Взял в руки гопуз, сыграл, спел, посмотрим, хан мой, что он спел».

В связи с эпосом «Коркут-ата» необходимо остановиться еще на одном вопросе – о связи древних корней искусства туркменских бахши и сазанда с шаманскими традициями.

Во вступительной части эпоса Коркут представлен великим прорицателем, предсказания которого всегда сбываются. Еще одно описание его сверхъестественных способностей приводится в третьем сказании. Гарчар заносит меч над головой Коркута, и тот быстро произносит: «Да засохнет твоя рука». И действительно, рука Гарчара повисает в воздухе вместе с мечом. Не вызывает сомнения, что в этих эпизодах обнаруживаются некоторые черты, присущие шаманам.

В этом отношении на многое проливают свет легенды и предания о Коркуте, бытующие у других тюркоязычных народов, в частности у казахов, где он выступает главным образом в роли баксы-шамана. Для нас особый интерес представляет казахская легенда о бегстве Коркыта от смерти, в основном совпадающая с содержанием последнего сказания туркменского устного варианта эпоса «Коркут-ата». Как отмечал еще в прошлом веке Ч.Ч. Валиханов, «самобегство от смерти, не допускаемое исламом, составляет один из постоянных мотивов легенд шаманских народов» [*Короглы, 1976, с. 174*]. Таким образом, выходит, что Коркут в эпосе – первый озан, учитель и покровитель озанов, обладающий некоторыми чертами шамана, а Коркыт в казахских легендах – первый баксы-шаман, учитель и покровитель баксы, для которого игра на *кобызе* и пение являются главными атрибутами.

Известно, что «распространение среди казахов преданий о Коркуте связано с вытеснением огузов в середине XI в. из низовий Сырдарьи тюркскими племенами кыпчаков, которые впоследствии в значительной части вошли в состав казахского народа» [Книга..., 1962, с. 159]. Кроме того, как отмечал академик В.В. Бартольд, туркменское и казахское предания имеют один общий источник и культ Хорхута перешел к казахам от прежних обитателей низовьев Сырдарьи, т. е. от огузов [Бартольд, 1968, т. 5, с. 237].

Следовательно, древние корни туркменской профессиональной музыки устной традиции (так же как и казахской) неотделимы от традиции шаманов-баксы, отдельные элементы которой и сегодня обнаруживаются в современной музыкальной практике, как, например, использование музыки при лечении некоторых болезней, для успокоения животных и т.д. Первые исследователи туркменской музыки В.А. Успенский и В.М. Беляев также обратили на это внимание, останавливаясь на происхождении слова «баксы» [Успенский, Беляев, 2003, с. 58].

Своеобразный синкретизм музыки, песни и элементов шаманизма в искусстве бакши показан на конкретном материале польским ученым С. Жераньска-Коминек [Жераньска-Коминек, 1992, с. 68–75].

Для большей убедительности и мы проведем одну поразительную аналогию, которая не требует лишних комментариев. Для начала приведем небольшую цитату, посвященную казахским баксы (баксы): «Дар баксы, как и силы шамана, передается в семье по наследству. Однако каждый начинающий баксы должен пройти выучку у какого-то опытного члена корпорации, и лишь после длительного совместного проживания учитель дает своему ученику благословение; после этого тот начинает самостоятельную деятельность как баксы. Все время, пока длится обучение, ученик сопровождает своего наставника при камланиях, ассистирует ему и даже время от времени поет вместо него или гремит асой. Если в церемонии участвуют два баксы, то один из них непременно учитель, а другой – ученик» [Радлов, 1989, с. 405].

Теперь приведем некоторые сведения, относящиеся к носителям туркменской традиционной музыки. Мы знаем, что искусство туркменских бакши и сазанда требует от исполнителей высокого профессионального мастерства, которое формируется в результате усвоения ими путем устной – от мастера к ученику, от поколения к поколению – передачи многовековых художественных традиций и их усовершенствования в живой исполнительской практике. Это искусство в большинстве случаев также передается по наследству. Что можно увидеть на примере многих современных бакши и сазанда, которые с успехом продолжают сегодня творческий путь, проложенный их прославленными отцами и дедами. И чтобы заслужить право называться бакши или сазанда, каждый начинающий музыкант в течение довольно продолжительного времени учится у маститого наставника (халыпа), нанимаясь к нему в качестве ученика (шәгирта). Пока длится обучение, ученик постоянно находится рядом со своим учителем (многие ученики даже живут в доме учителя, как члены его семьи), сопровождает его в концертных поездках, вместе выступает на свадьбах и других торжествах. Совершенствуясь в исполнительском мастерстве, накапливая богатый репертуар под наблюдением своего наставника, ученик впоследствии получает от него благословение (ак пата, патыя), которое дает ему право выступать самостоятельно.

Таким образом, память о Коркуте – озане и шамане – сохранилась в эпосе «Коркут-ата», многочисленных легендах и преданиях, а его эпические традиции – в профессиональной музыке устной традиции многих тюркоязычных народов, в том числе и в искусстве туркменских бакши и сазанда.

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИЗУЧЕНИЕ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ *

В музыкознании есть некоторые понятия, похожие по формулировке, но отличающиеся по сути. Например, в начале прошлого века на Западе возникло так называемое сравнительное музыкознание, согласно которому европейские ученые исследовали музыкальную культуру внеевропейских народов. Есть и такое исследовательское направление, как сравнительное изучение музыкальных культур родственных по происхождению и соседних по территории народов, которое более или менее успешно проводилось в советское время в нашем Центрально-Азиатском регионе.

После распада СССР почти во всех новообразованных на его территории странах начали по-новому осмысливать свое культурное наследие. Началось всестороннее его изучение, восстановление и возрождение забытых традиций или запрещенных ранее видов и жанров, что заслуживает всякого одобрения. Это заметно и по отношению к изучению музыкального наследия. Однако, разбежавшись по «национальным квартирам» и уделяя особое внимание только собственной традиционной культуре, многие исследователи стали забывать то, что объединяет музыкальное наследие народов, которые жили и живут рядом, имеют общие исторические, этногенетические и культурные корни.

В своем сообщении я хочу на конкретных примерах продемонстрировать, как интерес к исследованиям традиционной музыкальной культуры родственных народов может помочь в выяснении некоторых непонятных явлений в традиционной музыкальной культуре своего народа.

Меня, как туркменского исследователя, давно интересуют вопросы, связанные с происхождением названий некоторых песен туркменских багшы и их инструментальных вариантов. Среди них

* Вопросы современного музыкознания. Материалы Международного Круглого стола, посвященного 70-летию профессора Б.И. Каракулова. – Алматы: LEM, 2012. С. 116–125.

«Тешнит», «Мешреп», «Новайы», «Гырыклар» и другие, про названия которых существуют самые разные толкования, притом многие из них, по-моему, очень далеки от истины.

Я хочу остановиться на названии песни «Тешнит», которая считается одной из старинных песен, входивших в репертуар многих поколений известных туркменских багшы. Притом эта песня, в отличие от песен регионального значения, носит общенациональный статус, так как она имела повсеместное распространение во всех регионах Туркменистана, а также за его пределами, где компактно проживают туркмены. Например, В.А. Успенский, организовавший несколько музыкально-фольклорных экспедиций по Туркменистану в конце 20-х годов прошлого века, записал в разных регионах страны три варианта этой песни [Успенский, Беляев, 2003, с. 488–489, 597–598, 623–625]. Про вариант, записанный от Халлы багшы из аула Кёши вблизи Ашхабада, он писал: «“Тешнит”, термин, надо полагать, имеющий одинаковое значение с персидским термином “тасниф” – песня. Песня эта, очень старая, взята от Гаррибая, взявшего ее в свою очередь от Амангелди Гонибека» [там же, с. 419]. Как известно, тасниф (перс. «сочинение», «произведение», «песня») – вокально-инструментальный жанр иранской классической музыки, характеризующийся регулярным метром. Кроме того, этим же словом называют определенные части и в азербайджанских мугамах, а также в узбеко-таджикском «Шашмакоме». Как станет ясно из нашего дальнейшего рассмотрения вопроса, данное предположение В.А. Успенского об идентичности названия туркменского «Тешнит» с термином «тасниф» окажется ошибочным.

Следующее объяснение значения «Тешнит» лет сорок тому назад я услышал от знаменитого туркменского гыджакчы Ата Авлиева, который был большим знатоком туркменской традиционной музыки. По его мнению, название песни происходит от названия надстрочного знака «ташдид». Дело в том, что в арабском письме этот знак означает удвоение согласной, над которой он стоит. И в напеве песни «Тешнит» есть места, где происходит подобное удвоение, т.е. повторение отдельных мелодических оборотов. Доводы Ата Авли-

ева также не удовлетворили меня, так как повторение (удвоение) некоторых мелодических оборотов является характерной чертой не только данного напева, но и восточной музыки в целом.

Известно, что издавна в культуре народов Востока были весьма популярны творческие состязания. Здесь особо выделялись поэты и музыканты, которые часто совмещали в одном лице обе эти профессии. Вспомним состязания, бытующие в традиционной музыке некоторых тюркских народов. Это – айтыс акынов и тартыс күйши в казахской традиционной музыке, дейишме или атышма в искусстве азербайджанских и турецких ашыгов и др. В традиционной музыкальной культуре туркмен в этой роли выступали багшы, участвуя в музыкально-поэтических состязаниях, которые назывались айдышык. Следует заметить, что с появлением туркменской классической литературы, основоположником которой является великий поэт и мыслитель XVIII века Магтымгулы, туркменские багшы начали терять свои поэтические способности, уделяя основное внимание развитию тех профессиональных качеств, которые связаны с музыкой.

Знакомясь с исследованиями по азербайджанской традиционной музыке, особенно по искусству ашыгов [Эльдарова, 1984; Пашаев, 1989; Мөммədov, 2002; Kobotarian, 2008], которые, как и туркменские багшы, являются наследниками сказительского искусства огузских озанов, я встретил там слово, которое напомнило мне название туркменской песни «Тешнит». Это был термин «тежнис», который в первую очередь означал поэтическую форму, широко используемую азербайджанскими ашыгами в музыкально-поэтических состязаниях – дейишме. Так, в музыкально-поэтических собраниях ашыги, достигшие высокого мастерства, устраивают дейишме (атышма), с целью доказать свое превосходство над другими ашыгами или же для определения их музыкально-поэтических способностей. Начиная состязание ашыг задает другому вопросы на самые разные темы, используя конкретный напев и определенную поэтическую форму. Соперник, в свою очередь, должен достойно отвечать на поставленные вопросы, используя при этом тот же напев и ту же поэтическую форму. В дальнейшем словом «тежнис»

стали называть и ашыгский напев, который сочетался со стихами в форме тежнис. Затем это же название было присвоено и третьему ладку (pərdə) саза⁴⁰, где находился устой напева «Тежнис» (ми-бемоль при настройке мелодической струны саза на ноту «до»).

В репертуаре туркменских багшы есть дестан «Нежеп оглан», который посвящен жизни самих багшы и поэтому считается своеобразной их автобиографией. В нем рассказывается о тернистом пути каждого начинающего музыканта, который стремится получить высокое звание багшы, так как в представлении народа он должен быть не только певцом и носителем музыкально-поэтических традиций, но и всесторонне развитой личностью. Там рассказывается и о пяти случаях, связанных с состязанием туркменских багшы – айдышык, которые происходят в форме вопроса и ответа. Основная их цель – определение музыкально-поэтического мастерства багшы и проверка уровня его знаний по истории, мифологии, народному творчеству. Например, в первых двух из них наставник Ашыкайдын экзаменует своего молодого ученика Нежепа, прежде чем благословить его на путь багшы. Третий айдышык происходит между Нелепом и Новруз багшы, который когда-то тоже обучался своему ремеслу у Ашыкайдына. Четвертый и пятый – это айдышык между старым Элбент багшы, который служил при дворе падишаха Солтанэсен, и молодым Нежепом, в результате Нежеп, одержав убедительную победу над дворцовым багшы, получает от правителя предложение занять место побежденного багшы [Нежеп оглан, 1976].

Сохранились и рассказы об айдышык, происходивших в прошлом между туркменскими музыкантами и по другому сценарию. Об одном из них оставил нам интересные сведения В.А. Успенский. В своих кратких комментариях к нотным записям четырех пьес под общим названием «Багшылар», связанных с этим состязанием, он пишет: «Эти четыре пьесы представляют особый интерес, так как они изображают состязание туркменских музыкантов... на приз

⁴⁰ Термин «тежнис» образован от арабского глагола «жаннаса», который означает: делать однородным, созвучным, одинаково звучащим; игра слов и т.д. В поэзии так называют прием, основанный на употреблении в рифмообразовании омонимов [Баранов, т. 1, 2006, с. 143; Бомбачи, 1966, с. 230–231]. Этот лакок имеет и другие названия: orta pərdə, urfani pərdə.

алагайыш, то есть на ценное украшение для лошади. Первая из этих четырех пьес приписывается Нобатныязу, вторая – Гара шахыру, третья – Джеббару багшы, и четвертая – Кёргоджалы. Между этими пьесами есть много общего, и они скорее всего могут рассматриваться как четыре виртуозные обработки одной и той же первоначальной пьесы, послужившей как бы темой для соревнования. При этом каждый багшы, игравший после своего соперника, старался затмить его своей техникой и своей изобретательностью в варьировании и усложнении основного мотива» [Успенский, Беляев, 2003, с. 116, 215–223]. Как видно из приведенной цитаты, в отличие от описанных в дестане «Нежеп оглан» состязаний, этот айдышык был на исполнение одной песни, или, точнее, четырех песен с разными текстами на один и тот же напев или на его варианты⁴¹. Подобные состязания и по сей день встречаются в музыкальной практике багшы Марыйской области.

Вернемся к дейишме азербайджанских ашыгов. Не останавливаясь подробно на различных способах образования рифм в «тежнис», отметим, что эта поэтическая форма имеет еще и усложненные разновидности, связанные с фонетикой (Додакдеймез тежнис, Икибашлы или Харфлы тежнис, Ногтасыз тежнис) и формой (Аяглы тежнис, Джыгалы тежнис). Из этих разновидностей мое особое внимание привлекло Додакдеймез тежнис (тежнис без смыкания губ), в сложении которого не участвуют губные согласные: *б, м, п*, так как вспомнил одну статью, опубликованную в начале 90-х годов в республиканской газете «Эдебият ве сунгат» («Литература и искусство») о выдающемся багшы второй половины XIX века Гарадэли гоклена. Там был приведен и небольшой рассказ о состязании Гарадэли гоклена с Хесеналы багшы. Вот краткое его содержание:

«На одном тое выступал Гарадэли багшы со своими учениками. На этот той был приглашен и Хесеналы багшы из Туркменсахра (этот регион, где компактно проживают издавна туркмены, нахо-

⁴¹ Хотя В. Успенский здесь и говорит как бы о четырех инструментальных пьесах, на самом деле они представляют собой четыре исполнительские версии одной песни «Алагайышлы», спетые участвовавшими в состязании багшы.

дится ныне на территории Ирана). Он изъявил желание состязаться с Гарадэли. Последний дал свое согласие. Состязание началось. Долгое время никто из них не смог победить другого, так как оба багшы обладали высоким исполнительским мастерством. Тогда Гарадэли решил показать свой коронный номер. Он взял четыре иголки небольшой длины, вставил их в промежуток между зубами и губами, чередуя направления их острых концов вверх и вниз, и спел песню «Хатыжа» с большим вдохновением. То же самое попробовал сделать и Хесеналы. Однако у него ничего не получилось, и он, вытирая свой окровавленный рот, признал свое поражение» [Базаров, 1993].

Когда я первый раз читал этот рассказ, даже и не мог предположить, что он хоть как-то связан с песней «Тешнит». Более того, я увидел в описании много неясностей, из-за которых возник ряд вопросов. Во-первых: с какой целью Гарадэли багшы использовал в своем исполнении такой трюк с иголками? Во-вторых: существует ли какая-либо связь этого трюка с исполненной им песней «Хатыжа»? Но в приводимом рассказе об этом ничего не было сказано. Отсутствовали и комментарии самого журналиста по этому поводу. Видимо, автор и сам не до конца понял смысл приводимого описания. Я вырезал статью, положил в папку со сведениями об известных в прошлом носителях туркменской традиционной музыки.

Только теперь, по прошествии нескольких лет, когда узнал о Додакдеймез тежнис, прояснились для меня все непонятные моменты в рассказе о состязании Гарадэли гоклена с Хесеналы багшы. Во-первых, чтобы победить своего соперника по состязанию, Гарадэли спел не песню «Хатыжа» на стихи Сейди, где много губных согласных, а песню «Тешнит» с поэтическим текстом, сочиненным в Додакдеймез тежнис (я уверен, что название песни «Хатыжа» попало в рассказ случайно). Во-вторых, раскрылся секрет трюка с иголками – если в тексте песни отсутствуют губные согласные, то иголки не будут причинять певцу неудобств во время исполнения. И, в-третьих, удалось установить, что название песни «Тешнит» не связано ни с персидским таснифом, ни с арабским ташдидом, а происходит от названия «тежнис». Притом, немного искаженное слово «тешнит» закрепилось в туркменской музыке, как и «тежнис»

в азербайджанской музыке, не за конкретной песней с постоянным в ней текстом, а за единым песенным напевом (естественно, с его локальными вариантами), который может сочетаться с разными стихами, сочиненными в одиннадцатисложном силлабическом размере. Сказанное подтверждается и современной музыкальной практикой туркменских багшы, в исполнении которых звучит песня «Тешнит» на самые разные стихи. Например, Магтымгулы Гарлыев и Дурды Нокеров поют на стихи Гул Ягмыр, Ашырмаммет Давудов и туркменский багшы из Ирана Назарлы Махжубы – на стихи Сейди, Сахы Желбаров – на стихи дестана «Кашам шам», Акжагул Мырадова – на стихи дестана «Хюрлукга-Хемра», Нурберди Гулов – на стихи Ашык Чанлы, Ляле Бегназарова – на стихи Мятаджи, Гунча Какаева – на стихи дестана «Шасенем-Гарып», и т.д.

Есть и другие доказательства. Например, в репертуаре азербайджанских ашыгов есть «Тежнис Герайлы», в котором к одиннадцатисложному тексту песни «Тешнит» добавляются стихи в форме восьмисложного «герайлы» [*Kobotarian, 2008, с. 113*]. Песню туркменских багшы с идентичным названием («Харайлы тешнит» – «Тешнит с Харайлы») и схожей формой записал В.А. Успенский в 1927 году от гыжакчы и дутарчы Ханмаммеда Алланур оглы из Гаррыгала [*Успенский, Беляев, 2003, с. 432, 623–625*]. Кроме того, и в наши дни почти все песни «Тешнит» исполняются туркменскими багшы с добавлением в ее конце нескольких строф текста, написанных восьмисложником или семисложником.

Таким образом, рассмотренная нами песня «Тешнит» из репертуара туркменских багшы и приведенные в связи с ней сравнительные материалы по азербайджанской традиционной музыке показывают, что знание музыкального фольклора соседних по территории и родственных по происхождению народов может нам помочь не только в выявлении общих межнациональных явлений, но и в восстановлении утраченных страниц истории своей традиционной музыкальной культуры.

В заключение своего выступления вернусь к тому, с чего начал, – к музыкальной тюркологии. Участники Международного симпозиума, проведенного в Алматы в 1994 году, должны помнить, что на

ее заключительном заседании было принято решение о создании международной организации, которая координировала бы всю многогранную работу в области музыкальной тюркологии. После симпозиума в Казахстане были предприняты огромные усилия для создания и регистрации такой организации, однако из-за идеологических и бюрократических проволочек ничего из этого не получилось.

С тех пор прошло почти более двадцати пяти лет. Необходимость создания в нашем регионе центра, который координировал бы всю научно-исследовательскую и практическую работу по музыкальной тюркологии, остается актуальной и в наши дни. Однако этот вопрос можно решить лишь при активной государственной материально-технической поддержке. Это общее дело всех тюркских стран, и, естественно, все они должны участвовать в реализации этой важной идеи.

В настоящее время Казахстан, как самое благополучное в экономическом отношении государство в постсоветской Центральной Азии, проводит определенную работу в области тюркологии. В Астане в 2010 году была открыта Тюркская Академия, которая получила в 2014 году статус международной организации. По сведениям Президента этой Академии Дархана Кыдырали (2014), ее научными сотрудниками подготовлены десятки научно-теоретических фундаментальных исследований, посвященных истории, языку, литературе и культуре тюркских народов. В плане Академии много различных проектов, таких как проведение международных исследований по тюркологии с участием ученых-тюркологов из зарубежных стран; создание единой международной базы данных в области тюркских языков и литератур, истории, искусства, экономики, философии, культуры, политики и др.⁴²

Здесь присутствуют известные музыковеды Казахстана и других тюркских стран. Интересно было бы узнать: ведется ли Тюркской Академией какая-либо работа в области музыкальной тюркологии? Если да, то участвует ли кто-либо из присутствующих здесь музыковедов в осуществлении проектов, связанных с вопросами музыкальной тюркологии?

⁴² <http://mysl.kazgazeta.kz/?p=4820>

ВСПОМИНАЯ Б.И. КАРАКУЛОВА *

С доктором искусствоведения, профессором Болатом Ишанбаевичем Каракуловым я познакомился где-то около 40 лет тому назад. Первую встречу с ним, к сожалению, я точно не помню, но какие-то последующие остались в памяти. Особенно то, что было в Ташкенте в 1993 году. Мой земляк и в какой-то мере ученик Чарыяр Джумаев защитил кандидатскую диссертацию. В честь этого события мой друг из Ташкента Абдуманнон Назаров пригласил в гости докторов искусствоведения – Файзуллы Кароматова, Болату Каракулова, Туро Мирзоева (доктор филологических наук), защитившегося Чарыяра Джумаева и меня. Отметим защиту диссертации Чарыяра. Особенно в памяти сохранилось, как они (главным образом доктор наук) уговаривали меня на написание докторской диссертации и как бы «заставили» меня дать честное слово. Я не забуду активное выступление там Болату Каракулова. Пришлось выдержать данное мною обещание докторам наук, и уже в 1996 году я представил в Ташкентский Институт искусствознания имени Хамзы рукопись докторской диссертации. Но под разными предлогами мою защиту задержали на два года, и я защитился только в 1998 году.

По-настоящему дружеские отношения между мной и Болатом Каракуловым начались в Алма-Ате в 1993 году, когда он пригласил меня, в числе других исследователей из тюркских стран, чтобы поговорить о подготовке симпозиума «Музыка тюркских народов», который состоялся здесь же через год – в 1994-м.

В своем выступлении на сегодняшнем круглом столе в честь доктора искусствоведения, профессора Болату Ишанбаевича Каракулова я хочу остановиться на некоторых вопросах изучения традиционной музыки тюркских народов. Выбор данной темы мож-

* Международный круглый стол, посвященный памяти доктора искусствоведения, профессора Б.И. Каракулова (Алматы, 27 ноября 2019 года).

но объяснить тем, что в 80-90-е годы Болат Ишанбаевич вел активную научную и организационную работу по музыкальной тюркологии. Так, он был одним из первых ученых, начавших открыто говорить не только в Казахстане, но и во всей Центральной Азии о музыкальной тюркологии и поднимать ее проблемы для музыкальной науки и практики. Свои мысли и соображения по этому вопросу он изложил в статье «Проблемные вопросы музыкальной тюркологии», опубликованной в 1979 году в Вестнике АН КазССР [Каракулов, 1979, с. 28–31]. Каракулов был и идейным вдохновителем, одним из организаторов состоявшегося в 1994 году в Алматы крупного международного научного симпозиума «Музыка тюркских народов», в котором приняли участие ученые более чем двадцати стран мира. На этом форуме, где основным докладчиком выступил сам Болат Ишанбаевич, наряду с докладами о традиционной музыке отдельных тюркоязычных народов, было много интересных выступлений, посвященных общетюркским проблемам этномузыкознания [Каракулов, 2009, с. 225–231].

Все названные выше проблемы решаемы лишь при условии создания организационных основ музыкальной тюркологии, при активной материально-технической поддержке со стороны государства. И в этом направлении были сделаны определенные, но безуспешные попытки. Участники Алма-Атинского симпозиума должны помнить, что на ее заключительном заседании было принято решение о создании международной организации, которая координировала бы всю многогранную работу в области музыкальной тюркологии. После конференции Б.И. Каракуловым были предприняты огромные усилия для создания и регистрации такой организации, однако ничего из этого не получилось.

Мы с Болатом Каракуловым тесно подружились, когда я приехал в Алма-Ату за отзывом ведущей организации – Института литературы и искусства им. М.О. Ауэзова, где он был заведующим отделом музыки. Я жил у Болату, фактически вдвоем (у жены Болату – Зифы Абдуллаевны, болел отец, она почти постоянно находилась с ним). Почти все время моего пребывания у Болату мы говорили о

науке. Институт дал мне нормальный отзыв о моей работе. Я уезжал из Алма-Аты довольный не только отзывом, но и обретением близкого моему сердцу человека – Болату Каракулова.

У меня было много старых знакомых в Казахстане среди музыковедов, с которыми встречались ранее в разных городах на конференциях, сессиях. В 2001 году – за год до окончательного переезда в Казахстан, я был в Алма-Ате на научной конференции, где решился вопрос о приглашении меня в Казахстан. Главным инициатором этого и стал Болат Каракулов. Он, оказываясь, обсудил с ректором консерватории им. Курмангазы Жанией Аубакировой вопрос о приглашении меня в Казахстан, чтобы организовать в консерватории Совет по защите кандидатских диссертаций по искусствоведению. До этого Болат Ишанбаевич был единственным доктором наук по специальности «музыкальное искусство». А с моим переездом в Казахстан докторов стало бы двое. Нас пригласила в кафе Жания Аубакирова – присутствовали Болат Каракулов, Игорь Мациевский из Санкт-Петербурга и я. Поговорили о разном, самое главное – о моем переезде в Казахстан, об организации в консерватории Совета по защите кандидатских диссертаций.

Я прилетел в Алма-Ату 1 февраля 2002 года. Меня оформили сразу на должность профессора кафедры истории казахской и зарубежной музыки и старшего научного сотрудника научно-исследовательской фольклорной лаборатории (на кафедре и в фольклорной лаборатории работал и Болат Каракулов). Дело организации Совета по защите кандидатских диссертаций в консерватории отложилось на некоторое время, но вскоре меня утвердили (благодаря Болату Ишанбаевичу) членом Совета по защите кандидатских диссертаций Института литературы и искусства им. М.О. Ауэзова.

Первым, с кем меня познакомил Болат, был Мурат Мухтарович Ауэзов – тогда Президент Фонда «Сорос-Казахстан». Мы побывали у него в Фонде, и Болат немного рассказал обо мне, о том, что у меня на руках имеются рукописи дважды опубликованного первого тома «Туркменской музыки» Успенского и Беляева и ее никогда ранее не публиковавшегося второго тома. Мурат Мухтарович заинтересовался этим и пообещал поговорить с Александром Джумаевым

(тоже мой хороший друг) – руководителем программы «Искусство и культура» в Институте «Открытое Общество» (Фонд «Сорос-Узбекистан» в Ташкенте). С этого дня у нас с Муратом Мухтаровичем установились хорошие, чисто человеческие, уважительные отношения, которые продолжаются по сегодняшний день. Впоследствии Фондом «Сорос-Казахстан» был издан двухтомник (в одной книге) «Туркменская музыка» (2003). Вскоре, в знак благодарности за подготовку рукописи двухтомника Успенского и Беляева, Фонд издал и мою монографию «Туркменская музыка (наследие)» (2003).

В доме Болату я познакомился с его творческими сыновьями – кинорежиссером Амиром и композитором Манасом Каракуловыми. Там же, в домашней обстановке, мы встретились вновь с Муратом Ауэзовым, познакомился с его хорошими друзьями – Болатханом Тайжановым, Санатом Курмангалиевым и другими.

В 2005 году мы с Болатом целый месяц жили на даче Амира, Болат усиленно работал над «Музыкальной симметрологией», которая презентуется сегодня. За это время мы стали не только близкими друзьями, мы, можно сказать, побратались. С тех пор я называю его старшим братом. В сентябре того же года я уехал в Талдыкорган, работать в Жетысуском государственном университете. Мы с Болатом часто говорили по телефону, я почти каждый год приезжал на его день рождения – 27 марта. После 2010 года и Болату, и меня стали беспокоить болезни. В последние годы своей научной деятельности Болат Ишанбаевич всецело ушел в область музыкальной симметрологии. Но хочу особо отметить, что вопросы, связанные с музыкой тюркских народов, в особенности казахская музыка, волновали его до последних дней жизни.

Сегодня на этом круглом столе мы презентуем его последнюю книгу. Огромное спасибо кандидату искусствоведения Ильяссу Кожобекову – моему другу и родственнику Болату Ишанбаевичу, под редакторством которого сделано все возможное, чтобы эта сложнейшая работа стала достоянием музыкальной общественности. Огромное спасибо и супруге Болату Ишанбаевича – Зифе Абдуллаевне, взявшей на себя все организационные, финансовые и другие проблемы издания книги.

Если есть продолжение жизни на том, настоящем, истинном, свете (а Болат Ишанбаевич верил в это), я надеюсь, мы с ним обязательно встретимся там, и наши братские отношения продолжатся. Каждое утро я читаю известные мне суры из корана, чтобы мои ушедшие близкие люди, в том числе мой друг и брат Болат, не волновались за тех, кого они оставили в этом «пятнадцатидневном» обманчивом мире, и пребывали в спокойствии. Так что не беспокойся за нас, дорогой Болат Ишанбаевич, иманды бол, жатқан жерің жарық болсын!

ПОПУЛЯРНАЯ НА ВОСТОКЕ ЛИРИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ *

Болат Ишанбаевич Каракулов с большой любовью относился к народной музыке. Поэтому я свой доклад посвятил одной популярной туркменской народной песне, которая имеет большое распространение среди тюркских и соседних с ними народов.

В музыке часто встречаются песни, которые имеют идентичные варианты у разных народов, живущих по соседству или принадлежащих к одной языковой группе. Например, есть такая песня «Галаның дүйбүнде» (туркменское название). Она является популярнейшей в фольклоре многих народов – азербайджанцев, туркмен, иранцев, иракских (керкукских) туркмен и других.

Сначала рассмотрим азербайджанский вариант этой народной лирической песни. Он называется «Галанын дибиндэ» («Qalanin dibinde» – «У подножья крепости»).

Песня была записана под названием «Галадан галая» азербайджанским композитором Саидом Рустамовым («От крепости к крепости») ⁴³.

* Международный круглый стол, посвященный памяти доктора искусствоведения, профессора Б.И. Каракулова (Алматы, 27 ноября 2019 года).

⁴³ <https://www.turkaramamotoru.com/ru/Галанын-дибиндэ-450099.html>

Галадан галая

Tempo di marcia
♩=66

Га - ла - дан га - ла - я нар е - мэк ол - маз,
бу гя - лян со - на - я яр де - мэк ол - маз, ол - маз.

Эта песня исполнялась различными азербайджанскими певцами, вокальными ансамблями и отдельными коллективами. Мы хорошо помним ее в исполнении популярного певца Рашида Бейбутова (*видеозапись*) ⁴⁴.

Кроме того существует и одноименный азербайджанский танец, исполняющийся под музыку данной песни (*видеозапись*) ⁴⁵.

Самое интересное – многоголосное исполнение этой песни азербайджанским вокальным квартетом «Гая» – «Qalanin dibinde» (*видеозапись*) ⁴⁶.

Ее активно использовали в своем творчестве классические композиторы. Интонации песни мы слышим в оперетте азербайджанского композитора Узеира Гаджибекова «Аршин мал алан» (хор девушек из второго действия) ⁴⁷.

На основе данной песни русский композитор Михаил Глинка создал для своей оперы «Руслан и Людмила» персидский хор «Ложится в поле мрак ночной» (третий акт) ⁴⁸. Начиная с М. Глинки в русской музыке впервые появились восточные образы, присущие русской сказке. Поэтизация Востока русскими композиторами на-

⁴⁴ <https://get-tune.cc/song/23021859-rashid-beybutov-traditional/163595635-qalanin-dibinde/>

⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=oRrQVkmXyv0>

⁴⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=HCOD5sieFWs>

⁴⁷ http://arshin.musigi-dunya.az/audio/az/ashin_15.mp3

⁴⁸ <https://lightaudio.ru/mp3/руслан%20и%20людмила%20хор%20персидских%20девушек>

шла свое отражение в различных музыкальных жанрах: опере, балете, сюите. Использование песни «Галанын дибиндэ» в опере «Руслан и Людмила» – тому пример. Как пишет Т.И. Соколова в работе «У истоков русского ориентализма», тем самым было положено начало накоплению материала для оперы восточных номеров (персидский хор «Ложится в поле мрак ночной» (третий акт)); ария Ратмира «И жар и зной сменила ночи тень» (третий акт); турецкий танец (четвертый акт); арабский танец (четвертый акт); лезгинка (четвертый акт) [Соколова, 1960, с. 459, 462, 464, 471–474, 475].

Еще одним примером использования рассматриваемой нами песни, уже композиторами европейской музыки, является «Персидский марш» Иоганна Штрауса (младшего) из спектакля «Моряки и шлюхи»⁴⁹.

Сейчас послушаем «Kalenin Dibinde Bir Taş Olaydım» («Я камень у подножья крепости») – одну из популярных песен иракских туркмен (видеозапись)⁵⁰.

Туркменский вариант песни под названием «Galanyň düýbünde» («У подножья крепости») был включен в нашу книгу «Туркменская музыка (наследие)» [Гуллыев, 2003, с. 206–207].

У туркмен эта песня еще называется «Nar agajy» («Гранатовое дерево»), «Elpeselendi» («Колыхать, развеять»), «Serbaz heňi» («Воинская мелодия»).

Галаның дүйбүнде

$\text{♩} = 120$

Га - ла - ның дүй - бун - де бир га - вун ний - дим,
Э - е - си ге - лен - де го - зү - ни ой - дум,
э - ти - ни ний - дим - де па - чаг - ны гой - дум.
Э - лин - де яг - лы - гы ел - пе - се - лен - ди.

⁴⁹ <https://zaycev.net/pages/14197/1419768.shtml?spa=true&trackId=1419768>

⁵⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=hW0QA2GDQ-g>

Теперь приведем краткий список образцов этой песни, исполненных различными туркменскими исполнителями:

1. Туркменский багшы Döwletgeldi Ökdirow своеобразно обработал эту песню и исполнял под названием «Nar agajy» («Гранатовое дерево») (видеозапись)⁵¹. Примерно в таком же духе исполняется она («Нар агажы») туркменскими бахши из Туркменсахра (Иран).

2. Под этим же названием ее приспособил для дутара выдающийся музыкант XX века Mylly Tasmuradow (аудиозапись)⁵².

3. Молодые эстрадные исполнители Mekan Bayjayew we Orazgul Reyimowa исполняют ее под названием «Yelpeselendi» («Колыхать, развеять») (аудиозапись)⁵³.

4. Выдающийся гаргы тьюдукчи прошлого века Vaky Maşakow исполнял ее как «Serbaz heňi» – «Воинская мелодия» (аудиозапись)⁵⁴.

5. Под обычным названием «Galanyň düýbünde» она исполняется современным исполнителем Керимом Гурбаналыевым (аудиозапись)⁵⁵.

Одним из первых туркменских композиторов она обработана в прошлом веке Нуры Халмамедовым – «Nar Agajy» для скрипки и инструментального ансамбля (видеозапись)⁵⁶.

Последний пример – эта мелодия использована туркменским композитором Батыром Гуллыевым в произведении «Болеро» – наподобие «Болеро» Мориса Равеля (аудиозапись)⁵⁷.

Я думаю, что обращение туркменских композиторов к песне «Galanyň düýbünde» на этом не закончится. Мы еще услышим прекрасные образцы использования ее в своем творчестве нашими нынешними и будущими композиторами.

⁵¹ <https://www.youtube.com/watch?v=hW0QA2GDQ-g>

⁵² <https://new-music24.ru/?mp3=Mylly+Tasmuradow+--+Nar+agajy>

⁵³ <https://zvoq.pro/tracks/mechan-bayjayew-and-orazgul-reyimowa-yelpeselendi>

⁵⁴ Из личной аудиотеки автора.

⁵⁵ <http://38q.net/goto/Kerim%20Gurbanalyyew-Nar%20agajy/>

⁵⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=cMG840Eo8aM>

⁵⁷ Из личной аудиотеки автора.

ОБЩЕТЮРКСКИЕ КОРНИ КАЗАХСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА *

Казахи являются одним из многочисленных современных тюркоязычных народов Центральной Азии. Считается, что казахи сформировались как отдельный этнос лишь в XV веке. Однако, как и многие другие народы, казахский народ гораздо старше своего этнического самоназвания, и, следовательно, его этногенез, духовная культура, в том числе и музыкальный фольклор, имеют весьма длинную историю, охватывающую не одно тысячелетие.

Говоря об общих древнетюркских корнях казахской традиционной музыки, необходимо иметь в виду, что здесь сплошь и рядом обнаруживаются также общие тюрко-иранские, тюрко-монгольские элементы, которые могли иметь как этногенетические, так и транскультурные причины. Так, общие тюрко-иранские элементы в традиционной музыке казахов могли появиться вследствие того, что в этногенезе отдельных казахских родов имеются иранские компоненты. Кроме того, виды и жанры, темы и сюжеты казахской традиционной музыки, которые имеют свою аналогию в традиционной музыке ираноязычных народов, могли быть заимствованы казахами у других тюркских народов (например, узбеков, туркмен и др.), в этногенезе которых иранский компонент занимает не последнее место.

Такие же процессы можно наблюдать и при исследовании общих тюрко-монгольских элементов в казахском музыкально-поэтическом творчестве. По этому поводу литературовед-тюрколог И.В. Стеблева пишет: «Стихотворные особенности древнетюркских поэм позволяют говорить или о влиянии тюркоязычной поэзии на монгольскую, или о едином истоке поэтической традиции для тюркских и монгольских племен. Особенности монгольского улигерного стиха: строка-синтагма, относительная равнотактность, относительная равнотактность (чаще всего три слова в строке, образующие слоговые группировки), равноударность, наличие напева,

* Материалы Республиканской научно-практической конференции «Жансугуровские чтения-36». – Талдыкорган, 2008. С. 81–84.

регулирующего долготу и краткость слогов, – черты, в значительной степени характерные... для древнетюркской поэзии VI–VIII вв.» [Стеблева, 1965, с. 65]. И казахстанские ученые, исследуя происхождение различных типов носителей казахского фольклора, подчеркивают, что они ведут свои корни из общей тюрко-монгольской традиции и поэтому историю казахского фольклора нельзя рассматривать в отрыве от фольклора и истории родственных тюрко-монгольских народов [Турсунов, 1999, с. 8, 12].

Как известно, традиционная духовная культура казахского народа, в том числе и его традиционная музыка, сформировалась в течение веков из множества исторических пластов. Этот процесс происходил в рамках традиционного мировоззрения, о котором философ-культуролог С. Акатай пишет: «Традиционное мировоззрение казахов представляло, по существу, синкретический сплав ислама с обрядами древних воззрений, верований и культов... Народное мировоззрение казахов не имело в своей основе конкретного учения, теологического догмата или философской доктрины, но оно, тем не менее, в совокупности отражало определенную философскую позицию народа в отношении к объективному миру. Оно находило свое выражение во всех сферах жизни: национальных традициях и обычаях, религиозных и гражданских обрядах, этических нормах, эстетических идеалах и т.д., которые заменяли в прошлом культурные, исторические и другие духовные институты и учреждения» [Акатай, 2001, с. 7].

Вот как описывает византийский историк Менандер Протектор (VI в.) заклинания духов с помощью музыки центральноазиатскими тюркскими племенами: «Потом они зажигали ветки с ладаном и, бормоча на скифском языке какие-то варварские слова, звонили в колокол и били в барабан. И так они ходили вокруг с горящими ветками, на которых еще потрескивал ладан, казалось, что, неистовствуя и жестикулируя, они прогоняют злых духов» [Бахман, 1973, с. 353]. Как известно, с давних времен считается, что некоторые инструменты, особенно ударные (в данном случае колокол и барабан), участвуя в ритуальных церемониях в сочетании со священными молитвами, способны изгонять злых духов. Об этом свидетель-

ствует и наскальное изображение ритуальной пляски, оставленное древними жителями Центральной Азии около двух тысяч лет назад в урочище Саймалы-таш (Ферганский хребет на территории современной Кыргызской Республики), где особо выделяется человек с огромным бубном. По мнению Т.С. Вызго, размеры бубна сознательно увеличены неизвестным художником «с целью выделить важную роль инструмента в обряде...» [Вызго, 1980, с. 14–15, рис. 1].

Хозяйственная жизнь, материальное благополучие как оседлых земледельческих, так и кочевых скотоводческих народов Центральной Азии, в том числе и казахов, и их предков, зачастую зависели от природно-климатических условий, в частности от атмосферных осадков, выпадаемых в весенние месяцы. В случае засухи земледельцы лишались ощутимой части своего урожая, скотоводы-кочевники испытывали трудности с кормами. В такие моменты они обращались к магическому обряду вызывания дождя, который широко практиковался в прошлом у многих тюркских народов. У казахов до недавнего времени сохранился такой обряд – «Тасаттык». В качестве основного его компонента выступала одноименная с самим обрядом песня. Идентичный обряд с песней мы встречаем и у других тюркских народов: «Чемче гелин», «Суйт газан» – у туркмен, «Суст хотин» – у узбеков, и др.

В музыкально-поэтическом фольклоре казахов сохранились тексты обращения казахского вызывателя дождя (*жайшы* или *жадыгәй*) непосредственно к верховному божеству – Тенгри – с просьбой о дожде:

*Мен тасымды торлайын,
Торсыққа салып қорлайын,
Тәңірі, өзің берсең, зорлайын,
Тұңғыық қара көлдерден
Шөп алайық, ақ бұлт,
Омыраудан соқ, бұлт.
Ербек-сербек Бай-Атай,
Еркек қана күрең тай,
Шиып қара, шиып қара!..*

[Акатай, 2001, с. 83].

В переводе * на русский язык это обращение имеет следующий смысл:

*Джада-камень⁵⁸ мой обявжу
И на дне бурдюка утоплю,
Свою власть, о Тенгри, применю,
В черных водах бездонных озер
Травы, нужные мне, отыщу.
Тучи белые, взвейтесь же, тучи!
О лохматый мой Бай-Атай,
О гнедой жеребенок-тай,
Ну давай же, давай приступай!..*

Некоторые недостающие элементы казахского обряда вызывания дождя «Тасаттык» можно «восстановить» из идентичных обрядов других тюркских народов, которые как бы дополняют друг друга. Так, в некоторых местностях Туркменистана до недавнего времени бытовал обряд вызывания дождя под названием «Чемче гелин» («Невеста из черпака»). Другие данные об этом обряде не сохранились. Однако такой же обряд с тем же названием сохранился у иракских туркмен. Приведем текст песни, исполняемой во время его проведения:

<i>Чемче гелин не истер?</i>	<i>Чего жаждет Чемче гелин?</i>
<i>Чемче гелин су истер.</i>	<i>Воды жаждет Чемче гелин.</i>
<i>Вер, Аллахим! Вер!</i>	<i>Дай, Аллах мой! Дай!</i>
<i>Йагмур иле сел...</i>	<i>Дождь обильный дай...</i>
<i>Коч койун курбан</i>	<i>Жертвенный баран,</i>
<i>Гөбекли харман.</i>	<i>Плодотворный харман.</i>

[Эсенов, 1992, с. 80–81].

Исходя из наличия здесь главного персонажа Чемче гелин (Невеста из черпака), можно предположить, что данный обряд и есть обряд «Суйтгазан» (дословно: «котел с молоком»), который до недавнего времени проводился в засушливые годы в Западном Туркменистане. Его участниками были в основном дети, но руко-

* Перевод Гаухар Шангитбаевой.

⁵⁸ Имеется в виду дождевой камень джада.

водил ими кто-либо из старших, хорошо знающий установленные для проведения обряда правила. Обряд начинался с сооружения чучела – на большой деревянный черпак (*чемче, сусак*) прикрепляли поперечную палку и сверху надевали длинное женское платье (отсюда, видимо, и происходит название рассмотренного выше обряда «Чемче гелин»). С этим чучелом участники обряда, подходя к каждой кибитке, пели песню о Суйтгазане:

*Суйтгазан едет с криком «хай»
На гнедом жеребенке верхом.
– Суйтгазан, зачем ты приехал?
– Я приехал за травами и за цветами,
Да сварите мне кашу «аш» из муки –
Пусть наестся досыта Суйтгазан,
Соберите полынь мне «ёвшан» и дайте дорогу –
Пусть свободным будет мой путь.
Ослика с мешком привел я с собой –
Не уйду, пока не наполните мой мешок,
Не уйду, пока не накормите сироту.
Дай вам Бог сына!
Дай вам Бог дождя!*

После песни встречающие их возле своей кибитки хозяева обливали чучело водой⁵⁹ и насыпали в мешок (*санач*), который носили с собой двое ребят, муку, кто сколько может. Обходя таким образом весь аул, участники обряда возвращались домой и ждали дождя. Как только он начинался, чучело развязывали и приступали к приготовлению обрядовой пищи в честь Буркута баба, покровителя осадков, – каши из собранной муки. Притом еду готовили, используя именно тот самый деревянный черпак, на котором было сооружено чучело. К трапезе приглашали всех жителей аула [*Илюшкин, 1994*].

Участники узбекского обряда вызывания дождя «Суст хотин» («Женщина Суст»), по описаниям исследователей, также сооружали большую куклу наподобие пугала, надевали на нее женское

⁵⁹ Здесь используется прием подражательной магии. Обливая чучело водой, люди верили, что данное действие вызовет себе подобное, т.е. дождь.

платье и, неся на высоко поднятых руках, ходили по домам для сбора пожертвований. При этом участники обряда, обращаясь к богам дождей, исполняли песню «Суст хотин». Хозяин каждого двора, обливая куклу водой, с радостью принимал пришедших. Собранные со всего кишлака пожертвования расходовали на проведение торжества, устраиваемого в конце обряда в честь бога дождя [*Саримсаков, 1992, с. 145–146*].

Как видим, почти все детали туркменского и узбекского обрядов совпадают. Особо надо обратить внимание на схожесть их названий. А между текстами песенной части туркменского обряда «Суйтгазан» и обращения казахского жайшы к Тенгри можно обнаружить идентичность содержания, о чем говорят «гнедой жеребенок» как в казахском, так и в туркменском вариантах, «бурдюк» (для кобыльего молока) – в казахском, и «котел с молоком» в туркменском текстах.

Не вызывает сомнения, что все рассмотренные выше этноварианты обрядов вызывания дождя имеют единые корни по происхождению и относятся к одному из древнейших обрядов тюркских народов. Имеется много источников со сведениями о дождевом камне *джада* (*яда, жайтас, сууташ* и др.), при помощи которого предки современных тюркских народов умели вызывать атмосферные осадки. Например, один из средневековых авторов оставил интересные сведения о манипуляциях, которые проделывали тюрки с этими камнями: когда была нужда в дожде, камни терли друг о друга, а некоторые делали из них идолов и произносили заклинания на тюркском языке, чтобы пошел дождь или снег [*Кондыбай, 2005, с. 112*]. В роли дождевого камня выступал *нефрит*. Иногда вместо него использовались и другие камни, такие как *яшма, джадеит, змеевик* [*там же, с. 112*].

До нас дошли интересные сведения об особых людях в среде тюрков-огузов, которые умели вызывать дождь при помощи магического слова и дождевого камня «яда». По одной из легенд, этот камень получил от Яфета сам Огуз-хан. А в другой легенде, рассказываемой от имени огузского царевича Балкика, говорится, что предки огузов отобрали дождевой камень у животных [*там же, с. 113*]. Вот ее краткое содержание.

«Дед Балкика со своей свитой отправился на восток страны и достиг местности, где стояла волшебная гора. Когда из-за нее выходило солнце, то оно сжигало все живое своими палящими лучами. Людям приходилось укрываться в пещерах и подземельях. Однако в этих горах имелись особые камни, с помощью которых дикие животные спасались от жгучих лучей. Они брали в рот эти камни и поднимали головы к небу, и тотчас появлялись дождевые облака и закрывали солнце. Деду Балкика удалось добыть этот камень и вернуться на родину» [там же, с. 112].

Эта связь дождевого камня с животными отражена в мифологических представлениях и других тюркоязычных народов. Например, кыргызы верили, что их можно найти в желудках овец или коров. В мифах саха-якутов волшебный камень (*сата*), напоминающий фигуру или лик человека с глазами, носом, ртом, находят в желудке или печени лошади, коровы, лося, оленя и глухаря. Считалось, что, используя его, можно весной и летом вызвать снег, холодный ветер, бурю, дождь, а зимой – устроить потепление [там же, с. 113].

Исследователи отмечают тождественность траурных обычаев у многих народов мира, принадлежащих к различным расам, далеким друг от друга по географическому распространению и по степени культуры [Штернберг, 1936, с. 204; Акатай, 2001, с. 245]. Однако у каждого этноса, этнической группы сложились и свои каноны, и правила по проведению похоронных и поминальных церемоний. Некоторые из таких канонических правил, возникшие в среде тюркских народов, до недавнего времени сохранялись в культово-ритуальной практике казахов.

С давних времен бытуют у казахов традиции похорон и поминок по умершим – на третий, седьмой, сороковой день и спустя год после смерти. «В день похорон и на поминках жена, дочери и ближайшие родственники поочередно пели *жоқтау* (плач), иногда пели и другие женщины, пришедшие почтить память покойного, или приглашались специально «плакальщицы», известные своим

талантом выражать скорбь родных. В *жоқтау* восхвалялась жизнь умершего, его забота о семье, перечислялись его достоинства и таланты...» [История казахской музыки, 2000, с. 48–49]⁶⁰.

Далее говорится, что «похоронному обряду сопутствовали песни скорби и утешения – *қоштасу* (песни-прощания), *естірту* (печальное известие), *көңіл айту* (песни-соболезнования). В них в импровизационной форме иносказательно выражались горечь утраты и соболезнования по поводу потери близкого для рода, семьи человека» [там же, с. 48–49].

«Смерть-де есть качество, состояние, мера, переходный момент, смена одной формы жизни – другой. После смерти человек уходит жить в иной, подземный мир. Человек-де не умирает, а уходит. Отсюда казахское «*қайтыс болу*» – вернуться, возвращаться, уходить. Исходя из этого, нетрудно представить себе неимоверную сложность похоронной обрядности казахов, суть которой в снаряжении умершего в дальний, безвозвратный путь» [Акатай, 2001, с. 64].

«Каждый момент похоронного обряда имеет свои традиционные мотивы. Но эти традиционные мотивы, переходящие из одного плача в другой, еще не определяют характер жанра. Жанр определяется теми частями причитаний, которые представляют собой импровизацию, т.е. сложены для данного случая. Впервые в фольклоре мы встречаем явление, для него совсем не характерное: как ни один человек не похож на другого, несмотря на общность человеческих очертаний, так ни один плач не похож на другой, несмотря на наличие традиционных мотивов» [Пропп, 1976, с. 106].

Похоронные причитания издавна входили в похоронный обряд, корни которого идут от анимистических представлений древних людей о бессмертии человеческой души и связанного с ними культа предков. Кроме первоначального обрядового значения похоронные причитания служили и служат и сегодня как средство для изливания душевного горя при потере близкого человека. Первые сведения о похоронных причитаниях тюркских племен оста-

⁶⁰ Можно сравнить с туркменской похоронной песней «Агы» [Гуллыев, 2003, с. 79–80].

вил нам историк IV века Аммиан Марцеллин. Рассказывая о похоронах сына хионитского царя, он писал: «В течение десяти дней все люди пировали, разделившись на группы по палаткам, и пели особенные погребальные песни, оплакивая царственного юношу. А женщины скорбным стенанием по своему обычаю оплакивали надежду народа» [История ТССР, 1957, с. 144]. В одном из китайских источников VI века есть описание погребального обряда тюркоязычных племен тугю: «Тело покойного полагают в палатке. Сыновья, внуки и родственники обоего пола закалывают лошадей и овец и, разложив перед палаткою, приносят в жертву; семь раз объезжают перед палаткою на верховых лошадях, потом перед входом в палатку ножом надрезают себе лицо и производят плач» [Бичурин, 1950, с. 230–231].

Ценные сведения о похоронных причитаниях тюрков имеются и в орхонских памятниках. Например, в «Большой надписи в честь Культегина» говорится, что после смерти каганов Бумина и Истеми со всех сторон приехало много плакальщиков (*йугчы*) и причитальщиков (*сыгытчы*), которые плакали (*йыгламыс*) и голосили (*сыгтамыс*) [Малов, 1951, с. 26]. Тексты, подобные похоронным причитаниям, мы встречаем и в огузском героическом эпосе «Книга моего деда Коркута» – обращение жены Дерсехана к своему мужу (из первого сказания), Бурла хатына к Казану (из четвертого сказания), матери Хантурали и Сылыджан хатын (из шестого сказания), Бесета к старухе (из восьмого сказания) являются, по сути дела, образцами похоронного причитания, хотя по тексту они не связаны с действительными похоронами [Книга..., 1962].

Таким образом, рассмотренные выше обряды имеют общие основы по происхождению и относятся к древнейшим обрядам тюркских народов. Говоря об общих древнетюркских корнях казахского музыкального фольклора, необходимо иметь в виду и то, что здесь сплошь и рядом обнаруживаются также общие тюрко-иранские, тюрко-монгольские элементы, появление которых могло иметь как этногенетические, так и транскультурные причины. Изучение данного вопроса – задача специального исследования.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ПОДГОТОВКЕ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ *

Не ошибусь, если скажу, что самым модным и самым часто используемым словом, которое мы в последнее время читаем в печати, слышим в самых различных аудиториях, стало – «инновация». Это слово (от англ. *innovation*) означает нововведения, новшества, новаторство в области науки и техники, технологии, организации труда, управления и использование их в самых разных областях и сферах деятельности. В эту область входит и система образования, повышение качества которой и гарантированность этого качества тесным образом связаны с инновациями.

«Университеты вправе на конкурсной основе разрабатывать и внедрять инновационные образовательные программы, содержащие новые качественно усовершенствованные технологии, методы и формы обучения» – написано в Законе Республики Казахстан «Об образовании», принятом 27 июля 2007 года. Этот же документ дает право высшим учебным заведениям создавать и/или вступать в инновационно-образовательные консорциумы для реализации образовательных программ и проведения научно-прикладных исследований⁶¹. Роль инновации в повышении производительности труда, успешном выполнении разработанной правительством «Государственной программы форсированного индустриально-инновационного развития» отметил в своем Послании народу Казахстана и первый Президент РК Н.А. Назарбаев. Говоря о перспективных планах в этой области, он подчеркнул, что «к 2015 году должна полноценно функционировать Национальная инновационная система, а к 2020 году – она уже должна давать результаты в виде разработок, патентов и готовых технологий, внедряемых в стране»⁶².

В наши дни применение новых технологий стало неотъемлемой частью деятельности человека в самых различных сферах.

* Сборник статей и материалов XII научно-практического семинара (Астана, 4 июля 2010 года) «Музыка тюркских народов: своеобразие и вопросы популяризации». Алматы: Алейрон, 2011. С. 45–50.

⁶¹ «Казахстанская правда», 15 августа 2007 года.

⁶² «Казахстанская правда», 30 января 2010 года.

Особенно велика роль так называемых информационных технологий. Как известно, под информационными технологиями подразумевают компьютерные технологии, так как именно при помощи компьютеров и программного обеспечения мы можем хранить, преобразовывать, защищать, обрабатывать, передавать и получать необходимую нам информацию, информацию нового качества.

В системе образования особой популярностью пользуются мультимедийные технологии, как комплексный вид компьютерных технологий. Он объединяет в себе как традиционную статическую визуальную информацию (текст, графика), так и динамическую – речь, музыку, видеофрагменты, анимацию, что позволяет активизировать образовательный процесс за счет усиления наглядности и существенно повышать эффективность обучения.

Считаю весьма полезным внедрение мультимедийных технологий в процесс подготовки будущих учителей музыки. Как профессор кафедры музыкального образования, я имею некоторый опыт в этом направлении: являюсь автором мультимедийных учебных пособий и, кроме того, на всех своих занятиях, как лекционных, так и практических, стараюсь использовать многообразные возможности компьютерных технологий. В настоящем сообщении я хочу поделиться с уважаемой аудиторией этим опытом, а также высказать некоторые соображения по вопросам использования инновационных технологий в нашем университете. Думаю, что этот опыт будет полезным и для других вузов, где готовятся специальные музыкальные кадры.

Расскажу вкратце о том, как я создавал мультимедийное учебное пособие, которое называется «Музыкальная этнография», тематико-содержательной базой которого стала Типовая программа курса «Музыкальная этнография» по специальности 050106 – «Музыкальное образование» (составитель – профессор Т.А. Конаратбай). На своих серьезных претензиях к этой программе я сейчас особо останавливаться не буду. Скажу лишь о самом главном – название дисциплины «Музыкальная этнография» и тематика программы не вполне соответствуют друг другу (но это – тема для отдельного разговора). Однако опора на эту программу была вполне оправданной, так как она является утвержденным и внедренным в

действие документом Министерства образования и науки РК (ГОСО РК 3.08.256 – 2006), которым мы должны руководствоваться.

Первоначально я задумал подготовить самое элементарное электронное учебное пособие для своих студентов, включив в него составленные мною и набранные на компьютере тексты лекций всех предусмотренных типовой программой тем и вставив гиперссылкой в нужном месте текста аудиофайлы с записью необходимой для прослушивания музыки. Эта работа длилась почти год. На составление текстовой части пособия потребовалось небольшое количество времени (в эту часть вошли: сведения об авторе, тексты введения и десяти тем, глоссарии, список литературы). Намного больше времени потребовалось на сбор аудиозаписей музыки: в магазинах «Мелодия» почти невозможно найти компакт-диски и компакт-кассеты с записями традиционной казахской музыки (следует отметить, что все темы курса «Музыкальная этнография» связаны именно с казахской традиционной музыкой). Этот вопрос был решен с помощью друзей и коллег: от музыкантов-исполнителей я получил кассеты и компакт-диски с их записями, сделанные в коммерческих звукозаписывающих студиях, от музыковедов – компакт-диски, составленные ими и изданные за пределами Казахстана. Таким образом, удалось собрать около 100 аудиофайлов с образцами различных видов и жанров казахского музыкального фольклора и изустно-профессиональной музыки, которые были необходимы для прослушивания на занятиях.

По завершении работы над первоначальным вариантом электронного учебного пособия оно было опробовано на занятиях с использованием ноутбука. Во-первых, удобно мне самому: не надо носить с собой в аудиторию проигрыватель с грампластинками или магнитофон с кассетами, во-вторых (и самое главное) – интересно студентам. Однако обнаружилась проблема при попытке записи на компакт-диск: при проигрывании записанного диска на другом компьютере гиперссылки не действовали, то есть музыка не звучала. Чтобы ликвидировать эту проблему, пришлось опробовать самые разные варианты составления корневой папки пособия и записи самого диска – все безрезультатно.

По совету нашего выпускника Данияра Сапаргалиева, который в это время работал на нашей кафедре, удалось найти в интернете программу «Multimedia Builder» (сокращенно – ММВ), с помощью которой можно создавать мультимедийные пособия, содержащие графику, анимацию, видео, аудио и многое другое. В ее освоении помог специальный интернетовский сайт поклонников данной программы⁶³, где был свой форум на разные темы, связанные с программой, выставлялись разработанные уроки по освоению тех или иных ее возможностей.

Данная программа дала возможность улучшить качество готовящегося пособия – сделать главное меню, чтобы оттуда был доступ к любой части пособия, включить в него фотографии и рисунки известных певцов, музыкантов, исследователей прошлого и современности, народных музыкальных инструментов, необходимой литературы. И, самое главное, чтобы в одном окне можно было открывать и текст, и фотографии, и аудиофайлы, и управлять ими. Программа «Multimedia Builder» успешно справилась со всеми этими задачами, и в итоге получилось, на мой взгляд, очень удобное для использования мультимедийное учебное пособие. Оно, записанное на CD-диск, имеется в университетской библиотеке и активно используется в учебном процессе.

В настоящее время мы, совместно с нашей выпускницей, ныне учителем музыки СШ № 21 г. Талдыкоргана Ж. Утеевой и доцентом кафедры музыкального образования ЖГУ им. И. Жансугурова Ж.Ш. Таубалдиевой завершили работу над созданием мультимедийного учебно-методического пособия «Слушание музыки. 5 класс», предназначенного для учителей музыки. Выбор именно 5-го класса продиктован тем, что здесь темы уроков близки к моим профессиональным интересам, то есть они связаны с казахской традиционной музыкой и традиционной музыкой других народов мира (Центральной и Восточной Азии, Кавказа, Европы, Южной и Латинской Америки, Африки и др). В пособие вошли краткие методические указания в виде объяснительной записки, большое количество аудио- и видеозаписей музыки (около 150 образцов), изобразительные материалы (фото и рисунки музыкальных инстру-

⁶³ <http://www.mmbuilder.ru/>

ментов, исполнителей и др.) по всем странам и народам, музыка которых будет изучаться. Надеюсь, что данное пособие получит одобрение специалистов музыкального образования и, в первую очередь, учителей музыки. Оно будет полезным и для студентов при изучении курса «Методика музыкального образования», а также во время прохождения ими педагогической практики.

На лекционных и индивидуальных занятиях с успехом можно использовать и другие возможности компьютера. Например, в памяти моего ноутбука хранятся все аудио- и видеозаписи музыки, необходимые для изучения дисциплин «История казахской музыки», «Казахская музыкальная литература», «Музыкальная этнография», что дает возможность в любое время их прослушать. Кроме того, там есть и УМК по преподаваемым мною дисциплинам, и некоторые электронные учебники и книги по ним. Я записываю все эти материалы на диск или другие носители информации для студентов.

На индивидуальных занятиях по дирижированию ноутбук выполняет и другие функции. Есть такая компьютерная программа для нотного набора – Sibelius. На ней можно набрать ноты тех произведений, которые изучаются на занятиях. Компьютер может играть эту музыку целиком или каждый голос в отдельности, и студент может под эту музыку дирижировать, учить хоровые голоса.

Недавно я занимался на курсах-тренинге по использованию интерактивных досок в учебном процессе, который был организован Алматинским областным центром образования по новым информационным технологиям совместно с нашим университетом. Там нас ознакомили с интерактивной доской и ее программным обеспечением «ACTIVstudio», которое имеет обширные функциональные возможности для создания красочного лекционного материала с привлечением различных ресурсов, в том числе мультимедийных (кстати, наше мультимедийное учебно-методическое пособие «Слушание музыки. 5 класс», о котором я говорил выше, подготовлено на базе именно этой программы). Благодаря его доступности и продуманности за короткое время можно добиться больших результатов и вывести образовательный процесс на качественно новый уровень. К сожалению, не все преподаватели знают об уникальных возможностях интерактивной доски и ее программного обеспечения, поэ-

тому и не проявляют особый к ним интерес. Необходимо регулярно проводить в каждом учебном заведении такие курсы-тренинги для преподавателей. Тогда аудитории, где установлены интерактивные доски, использовались бы в полном объеме.

В заключение своего сообщения я хотел бы коснуться вопроса о тестировании, которое применяется у нас как инновационное средство для проверки знания студентов. Сначала приведу цитату из интервью с известным музыковедом, педагогом и телеведущим Артуром Платоновым. На вопрос: «Что бы Вы хотели изменить в системе преподавания?» – он ответил: «На мой взгляд, советское образование было прекрасное, и тут меня никто не переубедит. Я даже спорил на эту тему с министром образования... Мне кажется, что очень важно, чтобы в вузе учились мыслить самостоятельно. Умение самостоятельно мыслить – момент определяющий. Поэтому я абсолютно против тестовой системы, потому что она не фиксирует самого важного – интеллектуального начала, умения делать обобщения, логически мыслить. Тестирование отражает максимум память, и этот аспект, на мой взгляд, просто ущербный, он приводит к тому, что пропагандируется не умение мыслить, а такое компьютерное мышление – «шаблонное», при котором живость мысли и фантазии теряется»⁶⁴. Здесь речь прежде всего идет, видимо, о тестировании по музыкально-историческим дисциплинам, которые он вел в Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

Музыкально-исторические дисциплины занимают определенное место и в наших учебных планах. Действительно, оценивая знания студентов по тестовому методу по истории зарубежной, русской, советской, казахской музыки, мы лишаем их возможности мыслить и излагать свои мысли. Нельзя забывать, что наши студенты по завершении учебы получают квалификацию «учитель музыки». А у учителя музыки главным инструментом в музыкально-эстетическом образовании и воспитании детей является сама музыка и интересный, красочный рассказ о ней именно с помощью речи. Из общения со своими студентами я знаю, что многие из них против тестирования, так как после такого экзамена, как они признаются, у них в голове мало что остается. Выходит, что тестирование не спо-

⁶⁴ Новая музыкальная газета, № 2–4, 2009, с. 61.

собствует ни повышению грамотности, ни развитию навыков речи и способности к общению, то есть всего того, что необходимо современному учителю музыки. Чрезмерное увлечение тестированием дошло до того, что у нас в Жетысуском государственном университете попытались вводить экзамены по форме тестирования даже по таким практическим дисциплинам как дирижирование, сольное пение, игра на инструментах.

Игорь Милославский, профессор МГУ им. Ломоносова, пишет: «Слово *инновация* обозначает такое новшество и/или нововведение, которое, во-первых, делает соответствующую систему существенно более эффективной, и, во-вторых, как следствие, имеет положительную оценку. Поэтому, встречая в текстах слово *инновация*, следует понимать, что за ним стоит весьма радикальное улучшение чего-либо. А отмечая те или иные конкретные новшества и/или нововведения, следует считать их *инновациями* только тогда, когда они серьезно повысили производительность труда, значительно облегчили или ускорили процесс обучения...»⁶⁵. Следовательно, определяя перечень дисциплин, по которым будет проводиться тестирование, мы должны быть уверены, что оно будет «более эффективным», будет иметь «положительную сторону» и приведет к «радикальному улучшению».

Некоторые чиновники от образования говорят, что проведение экзаменов в форме тестирования – это один из действенных способов борьбы с коррупцией. Но ни для кого не секрет, что коррупция, которую якобы должно было ликвидировать это «нововведение», не исчезла, а приобрела другие черты.

Где-то прочитал очень удачное, на мой взгляд, выражение: «Тестирование – это повреждение умов». Точнее не скажешь. Я глубоко убежден, что в своей работе мы должны заниматься не дрессировкой наших студентов разными тестами, а приложить все силы к многостороннему развитию их личности. Если мы и дальше будем демонстрировать свое чрезмерное увлечение подобными «инновациями», то вместо живых творческих учителей музыки мы получим бездушных роботов.

⁶⁵ <https://iknigi.net/avtor-igor-miloslavskiy/70315-govorim-pravilno-po-smyslu-ili-po-forme-igor-miloslavskiy/read/page-4.html>.

О ВРЕМЕНИ СОЗДАНИЯ И СУДЬБЕ «ТУРКМЕНСКОЙ МУЗЫКИ» *

Невозможно переоценить тот весомый вклад, который внесли представители русской науки в 20-30-е годы прошлого столетия в становление музыкальной фольклористики Центральной Азии. Труды А.В. Затаевича (1869–1936) по казахской и кыргызской музыке, В.А. Успенского (1879–1949) и В.М. Беляева (1888–1968) по туркменской, узбекской и таджикской музыке – явились поистине той первоосновой, на которой базируются дальнейшие исследования традиционных музыкальных культур центральноазиатских народов. Именно к этому времени относится и создание капитального двухтомного труда «Туркменская музыка» В.А. Успенского и В.М. Беляева, имеющего огромное значение для современности не только как первая основательная работа по туркменской традиционной музыке, но и как уникальный памятник тех лет, когда он рождался в очень непростых идеологических и политических условиях.

Более чем 70-летний отрезок времени, вошедший в историю народов бывшего СССР как советский период, наложил свой отпечаток на все стороны духовной культуры туркменского народа, в том числе и на его музыкальное искусство. Сегодня перед современными исследователями стоят сложные задачи по реальной оценке изменений, произошедших с туркменским музыкальным искусством за годы советской власти. Наряду с осмыслением прогрессивных процессов, способствовавших приобщению широких народных масс к опыту мировой музыкальной культуры, возникновению и дальнейшему развитию в Туркменистане новых многоголосных форм и жанров европейской профессиональной музыки, нам еще предстоит и осознание тех негативных моментов, которые были проявлены в отношении многих видов и жанров туркменской традиционной музыки.

* В.А. Успенский, В.М. Беляев. Туркменская музыка. Алматы: Фонд «Сорос-Казахстан», 2003. С. 5–17.

На начальном этапе советского периода туркменская музыка, представленная, как и прежде, традиционными ее видами и жанрами, продолжала свое поступательное движение. Повсеместно бытовали еще многие образцы трудовых, обрядовых, лирических, детских и других песен, успешно выполнявшие с давних времен свои ритуально-культурные и художественно-эстетические функции. Поистине всенародной любовью пользовалось искусство туркменских бахши и сазанда. Наглядным свидетельством такого цветущего состояния туркменской традиционной музыки в эти годы являются ценнейшие материалы, собранные Виктором Александровичем Успенским во время его музыкально-этнографических экспедиций по Туркменистану в двадцатые годы прошлого века.

Известно, что первое знакомство В.А. Успенского с туркменской музыкой и с ее исполнителями состоялось еще в 1921 году в Ташкенте, где по его инициативе проводились «Вечера искусств народов, населяющих Туркестан». Для их подготовки и проведения в местные органы власти Туркестанской республики были отправлены подписанные председателем ТурЦИКа Н. Тюракуловым «боевые записки» с просьбой командировать в Ташкент для участия в восточном вечере ведущих исполнителей традиционной музыки. Среди приглашенных были и такие известные туркменские бахши и сазанда, как Нобат бахши, Гелендже дутарчы, Пейда тюйдукчи со своим ансамблем, Ораз Салыр, Мыллы Тачмырадов, Ханмаммет Аллануров и другие⁶⁶. Однако многие из них по неизвестным нам причинам не смогли, к сожалению, приехать в Ташкент. Все же в концертах, состоявшихся 8 и 10 мая 1921 года, наряду с узбекскими, казахскими, кыргызскими и другими народными песнями и мелодиями прозвучали и туркменские песни «Хатыржем», «Гөрүнмез», «Ала гайышлы», «Хесерли», «Балсаят» в исполнении знаменитого Сары бахши (пение и дутар; на гыджаке ему аккомпанировал сын Пурли Сарыев) и народные мелодии «Өвезим», «Шадилбер», «Саташдым», «Торгай гушлар», «Карар олдум» в исполнении ансамбля тюйдукистов⁶⁷.

⁶⁶ Архив В.А. Успенского. – Библиотека НИИ искусствознания Академии Художеств Республики Узбекистан.

⁶⁷ Там же.

Руководители Туркестана, хорошо информированные о готовящихся музыкально-этнографических концертах, оказывали самую непосредственную помощь в их подготовке и проведении. Это подтверждается и сохранившимися архивными документами. Вот текст письма, адресованного на имя Г.С. Атабаева, занимавшего тогда пост Председателя Совета Народных Комиссаров Туркестанской республики: «Комиссия по устройству "Вечеров искусств народов, населяющих Туркестан", препровождая при сем копии протоколов ее с объяснительною к ним запискою, просит Вас, если это будет признано возможным, доложить о работе Комиссии Всероссийскому партийному съезду и Центральной власти, как об одном из проявлений деятельности Компроса Туркеспублики»⁶⁸. А в упомянутой выше протокольной книге Комиссии сохранилась резолюция, поставленная Г.С. Атабаевым: «Поручить инспектору РКИ т. Полонскому принять участие в организации вечера и обследовать работы по подготовке его, о чем представить доклад. Атабаев»⁶⁹.

Во время подготовки и проведения концертов между туркменскими музыкантами и В.А. Успенским установились дружеские и творческие контакты. Это видно из письма Н.Н. Иомудского в его адрес от имени туркменской делегации: «...наша маленькая группа туркмен, получившая возможность здесь, в Ташкенте, познакомиться с Вами и присутствовать непосредственно при Ваших работах, проникаясь глубоким уважением к Вашим трудам, методам работы, способности понимать и схватывать движения народной музыкальной и творческой мысли, к Вашим деликатным подходам к живой человеческой душе и психике, очарована всем этим, и Вы всецело привлекли наши сердца к себе как человек и свободный художник... Позвольте, глубокоуважаемый Виктор Александрович, принести Вам нашу скромную благодарность, признательность и уважение за Ваше милое и сердечное отношение к нам... и за глубокое внимание и понимание нашего музыкального творчества...

⁶⁸ Архив В.А. Успенского. – Библиотека НИИ искусствознания Академии Художеств Республики Узбекистан.

⁶⁹ Там же.

Желаем Вам сил и энергии для дальнейшей Вашей научной работы в области изучения и проявления нашей музыки и надеемся, что наше искреннее уважение к Вам и к Вашей трудной научной работе хотя бы в ничтожной мере поддержит в Вас силы и энергию для работы на этом поприще»⁷⁰.

Такое искреннее взаимопонимание между туркменскими музыкантами и В.А. Успенским, а также хорошая осведомленность первого Председателя Совета Народных Комиссаров Туркменской ССР Г.С. Атабаева о его деятельности в Ташкенте по сбору и пропаганде музыкального фольклора народов Востока – привели к естественному положительному результату: когда руководством молодой Туркменской республики, образованной после национально-территориального размежевания Туркестана, обсуждались вопросы развития национального музыкального искусства, для осуществления записей туркменского музыкального фольклора сразу же была выдвинута кандидатура В.А. Успенского, который с большим энтузиазмом приступил к этой ответственной работе.

В 1925–1930 гг. В.А. Успенский провел три музыкально-этнографические экспедиции, охватившие почти все районы Туркменистана, и собрал ценнейшие материалы по туркменской традиционной музыке, особенно об искусстве бахши и сазанда, их богатейшем репертуаре. Материалы первой экспедиции (1925–1926) вошли затем в первый том «Туркменской музыки», написанный им в соавторстве с В.М. Беляевым и изданный в 1928 году в Москве. По материалам второй экспедиции (1927–1928) авторами был подготовлен второй том, который так и не был издан массовым тиражом. Третья экспедиция, организованная В.А. Успенским знойным летом 1930 года с целью изучения музыки кочевников, проживающих в центре Каракумов, и прошедшая в неимоверно тяжелых условиях, не оправдала возложенных на нее надежд и не дала ничего нового и ценного.

⁷⁰ Архив В.А. Успенского. – Библиотека НИИ искусствознания Академии Художеств Республики Узбекистан.

О ходе музыкально-этнографических экспедиций В.А. Успенского и об их результатах неоднократно сообщалось на страницах республиканской печати, а в журнале «Туркменоведение» регулярно печатались планы и отчеты экспедиций⁷¹. Их результатами интересовалась также широкая музыкальная общественность далеко за пределами Туркменистана.

Например, после докладов В.А. Успенского, сделанных им в Москве осенью 1926 года в Государственном институте музыкальных наук (ГИМН) и Государственной академии художественных наук (ГАХН), газета «Правда» писала: «Весь материал, продемонстрированный В.А. Успенским, представляет огромную ценность, так как туркменская народная музыка до сих пор еще научно недостаточно обследована. Открывается новая и очень интересная страница в музыкальной истории Востока»⁷². А в резолюции Совета отдела теории и истории музыки Государственного института истории искусств (ГИИИ, Ленинград) от 25 октября 1926 года по докладу В.М. Беляева об экспедициях В.А. Успенского отмечается, что «собранный В.А. Успенским материал представляет не только новый и весьма ценный вклад в область изучения музыкально-этнографических особенностей народов, входящих в состав СССР, но и благодаря своеобразию мелодики, ритмики и формы в целом может претендовать на более общее значение, которое отводится сейчас проблемам сравнительного музыковедения в западноевропейском музыковедении»⁷³. Помимо этого, во всесоюзном журнале «Музыка и революция» (1926, № 11) и в двух номерах нью-йоркского журнала «Pro Musica Quarterly» (1927, март, июнь) публикуются статьи В.М. Беляева о туркменской музыке. Одобренные рецензии на изданный в 1928 году первый том «Туркменской музыки» печатали на своих страницах крупные журналы Англии, Германии и Турции.

⁷¹ «Туркменоведение», 1928, № 7–8, 12; 1929, № 2–3, 4, 5, 6–7, 8–9; 1930, №1, 6–7.

⁷² «Правда», 5 ноября 1926 года.

⁷³ Архив В.А. Успенского. – Библиотека НИИ искусствознания Академии Художеств Республики Узбекистан.

В эти же годы в Туркменистане появляются новые формы пропаганды народной музыки. Так, вскоре после открытия в ноябре 1927 года Республиканского центра радиовещания там организуется группа бахши и сазанда, куда привлекаются известные мастера из разных уголков Туркменистана. Среди них были Сары бахши, Гарлы Иламанов, Нобат Амансахедов, Тачмаммет Сухангулыев, Мыллы Тачмырадов, Пурли Сарыев, Мухы бахши, Ораз Салыр и другие, выступления которых регулярно передавались в живом эфире. Если раньше традиционным концертным выступлением бахши и сазанда, которое устраивалось обычно на семейных и всенародных торжествах, могли одновременно наслаждаться в лучшем случае сотни людей, то теперь своих любимых исполнителей слушала через репродукторы, установленные в городах и аулах республики, многотысячная аудитория. Группа бахши и сазанда Республиканского радио устраивала и публичные концерты в различных культурно-просветительских учреждениях Ашхабада. Особенно часто они выступали в столичном «Доме дехкан». Следует особо отметить, что этот коллектив традиционной музыки прославился не только своей активной деятельностью по пропаганде выдающихся образцов национального музыкального наследия, но и как творческая мастерская, где бахши и сазанда совершенствовали свое профессиональное мастерство, осваивали репертуар, исполнительские традиции и опыт различных стилистических направлений.

Однако благоприятные условия для беспрепятственного бытования всех видов и жанров туркменской традиционной музыки существовали недолго. Уже в конце 20-х годов в СССР начинается активная идеологическая ревизия культурного наследия народов. Основным ориентиром в этой кампании служила статья В.И. Ленина «Критические заметки по национальному вопросу», написанная им еще в 1913 году, где он, выдвигая тезис о наличии в каждой национальной культуре двух противоположных культур (демократической и социалистической, с одной стороны, и господствующей буржуазной – с другой), писал: «...мы из каждой национальной

культуры берем только ее демократические и социалистические элементы, берем их только и, безусловно, в противовес буржуазной культуре, буржуазному национализму каждой нации» [Ленин, т. 24, 1973, с. 120–121].

Когда после революции советские идеологи столкнулись с вопросами культурного наследия, они вспомнили ленинские указания и выдвинули идею о возможности использования этого наследия в создании новой социалистической культуры, но очищенного от «вредных» наслоений прошлого. Как на местах эти указания превращались в жизнь, наглядно показывает следующий отрывок из резолюции Второго пленума ЦК КП(б) Туркменистана (1–6 марта 1928 г.), рассматривавшего вопросы развития национальной культуры: «Совершенно отказаться от массового переиздания и издания полностью художественных произведений поэтов и писателей (например, Магтымгулы), вышедших до революции и идеологически чуждых нам, допустив издание лишь их избранных произведений и притом с обязательным условием дачи соответствующих комментариев и предисловий и т.д.» [Культурное..., 1987, с. 72]. Такие же требования предъявлялись и к собиранию, изданию различных видов и жанров туркменского фольклора: народных песен, сказаний, легенд, пословиц и др. [Там же, с. 72].

Для выполнения этих и других подобных указаний партийных органов во всех учреждениях Туркменистана, имеющих хоть какое-либо отношение к культуре, сразу же развертывается усиленная работа по классовому анализу всего духовного наследия туркменского народа, в том числе и его многовековых памятников музыкальной культуры. Имеются многочисленные свидетельства, которые помогают нам сегодня понять истинный характер и основную суть идеологической подоплеки той варварской акции против национального музыкального наследия. Особенно показательны в этом отношении неоспоримые факты, связанные с трагической судьбой второго тома «Туркменской музыки».

Известно, что рукопись первой редакции второго тома «Туркменской музыки» была подготовлена В.А. Успенским и В.М. Беляевым уже к концу 1929 года, а в начале 1930 года была представле-

на в Москве Музыкальному сектору Государственного издательства (Музгиз), который определил стоимость издания (4300 рублей) и приблизительное время выхода книги из печати (ноябрь 1930 г.) [Успенский, 1980, с. 253, 270–271]. Но в октябре 1931 года Музгиз возвращает В.М. Беляеву рукопись книги для ее коренной переработки. «Несколько вопросов мне поставлено таких, – пишет он В.А. Успенскому, – что я сам не могу на них ответить, придется поэтому просить **руководящих указаний** (выделено нами. – Ш.Г.) от Туркменкульта... Переработка займет месяца два, не считая поездов. Поэтому я думаю, не запустить ли сначала только твои записки с твоей статьей?» [там же, с. 292]. Как явствует из письма, вопросы, поставленные цензорами из издательства, касались только теоретико-исследовательской части второго тома, автором которой, как и в первом томе, был В.М. Беляев.

О дальнейшем ходе событий по изданию второго тома «Туркменской музыки» мы узнаем из других писем В.М. Беляева, адресованных В.А. Успенскому. Например, в феврале 1933 года он пишет: «Что касается 2-го тома “Туркменской музыки”, то... он готов во **второй редакции** (выделено нами. – Ш.Г.). Но опять идет та же самая история, что и с первой редакцией; я хочу, чтобы эта работа была официально принята Туркменистаном, а там никто этого сделать не хочет» [там же, с. 312]. А еще через два года (в мае 1935-го) он сообщает В.А. Успенскому: «С нашим вторым томом опять заминка: заведующий Музгизом сначала согласился его печатать, а теперь начинает крутить, что в этом году это невозможно и так далее. Я прошу Постпредство издать его за свой счет, и тогда книга будет готова в два месяца. Думаю, что это мне удастся. Я ее **переработал еще раз** (выделено нами. – Ш.Г.) и получил предисловие Наркома просвещения ТССР» [там же, с. 332].

Второй том «Туркменской музыки», как было отмечено выше, не был издан массовым тиражом: в 1936 году удалось выпустить (без грифа издательства) несколько контрольных экземпляров для служебного пользования. Видимо, количество выпущенных книг было так мало, что даже сам В.А. Успенский ее не имел. Об этом говорит следующий отрывок из его письма к В.М. Беляеву (от 26

февраля 1938 года): «Дорогой мой, очень убедительно тебя прошу помочь мне добыть хотя бы нотный материал 2-го тома... в крайнем случае, не пришлешь ли ты свой экземпляр, который останется в полной сохранности...» [Успенский, 1980, с. 352].

Все материалы, подготовленные В.А. Успенским (статья об экспедиции, нотные записи и др.), вошли во второй том без особых изменений. Поэтому несколько подробнее остановимся на теоретико-исследовательской статье В.М. Беляева «Туркменская музыка», дважды переработанной им по настоянию неизвестных нам цензоров. Это необходимо для правильной ориентации современных читателей книги в том, как в те годы высокие инстанции утверждали свою идеологическую позицию руками далекого от политики представителя научной интеллигенции, и что из этого получилось.

Статья В.М. Беляева начинается с «признания» допущенных им в первом томе «Туркменской музыки» ошибок, основной из которых, по его мнению, является «отношение к туркменской традиционной музыке как обобщенному типу “народного” творчества без попыток анализа имеющихся в нем классовых прослоек», потому во втором томе он предпринимает попытку «дифференцированного подхода к характеристике различных стилей и прослоек туркменской музыки» [Успенский, Беляев, 2003, с. 326–327]. И вот, в результате такого подхода знакомые нам по недавней нашей истории обличительные строки партийных постановлений начинают просачиваться на страницы научного исследования, посвященного бесценным памятникам музыкальной культуры туркменского народа. Обратимся к некоторым конкретным примерам, касающимся искусства бахши и сазанда.

Как известно, искусство бахши самым тесным образом связано с устной народной и письменной классической поэзией. Вот она-то, оказывается, является в основной массе своей не чем иным, как феодальной поэзией, «в распространении которой среди бесписьменного населения Туркменистана играли ведущую роль туркменские бахши как профессиональные певцы, выражавшие идеологию класса феодалов» [там же, с. 365].

Весьма занимательно, что помещенные ранее в первом томе «Туркменской музыки» такие прекрасные лирические песни, как «Огулбег», «Солтансөйүн», «Ганду-шекерли» [там же, 2003, т. 1, № 37, 38, 71], которые и по сей день украшают репертуар бахши, рассматриваются теперь во втором томе как яркие образцы феодальных песен, так как подобная лирика, по словам В.М. Беляева, «могла возникнуть только в обстановке феодального гарема, где любовь была таким же “изящным” занятием, как поэзия и музыка, которыми украшали свои досуги феодальные властители разных рангов» [там же, с. 365]. Здесь же мы узнаем, что «главным занятием феодала, от которого он отдыхал в наслаждениях любви, была война» и поэтому туркменские феодалы «создали целый ряд поэтических произведений, посвященных войне», среди которых «одно из первых мест занимает роман о Героглы» [там же, с. 367].

Не остались без внимания и песни, исполняемые туркменскими бахши на стихи Магтымгулы, который в первом томе был назван «национальным туркменским поэтом в подлинном значении этого слова» [там же, с. 50]. Теперь же оказывается, что поэт своими пессимистическими песенными текстами, глубоко враждебными «идее борьбы за построение нового социалистического общества», воспитывал «фаталистическое отношение к окружающему миру, углубляемое религиозной философией ислама» [там же, с. 368]. Для подтверждения своего «нового» взгляда на поэзию Магтымгулы автор статьи приводит переводы текстов песен «Пелек, өмрүм» (название стихотворения «Гөзе мыхмандыр») и «Хемет агладан» (название стихотворения «Аглап гечер халымга») из первого тома «Туркменской музыки» [там же, т. 1, № 41, 72]. А песня «Женан ярым» (название стихотворения «Соңыдагы») [там же, т. 2, № 112] из второго тома характеризуется им как образец проявления местного национализма, так как Магтымгулы в этом стихотворении будто бы «не выходит за границы племенной и феодальной идеологии, рассматривая свою родину как территорию, представляющую собственность только его племени и крепость для защиты от врагов» [там же, с. 369].

Общеизвестно, что многие образцы туркменской традиционной инструментальной музыки обязаны своим происхождением музыке вокальной, особенно искусству бахши. Поэтому можно как-то понять попытки В.М. Беляева подвергать и их, как имеющих опосредованную связь с «феодальной» поэзией, классовому анализу. Однако он, пытаясь найти следы «чуждой» идеологии в инструментальной музыке, идет еще дальше. Например, в пьесах для тьюдука он обнаруживает наличие двух типов музыкальных образов, связанных с регистровыми особенностями самого инструмента. Первый из этих образов, звучащих в низком регистре, определен им как «ритмизированный тип», который «имеет несомненное сходство с образцами туркменских женских песен», и поэтому он «является непосредственно связанным с бытом, с общественным человеком». Здесь все более или менее ясно. Но вот второй тип, получающий свое оформление в высоком регистре инструмента, по словам В.М. Беляева, «вызван к художественной жизни идеей религиозного заклинания, шаманского обращения к духам... В противоположении этих двух образов сказывается дуалистическое мировоззрение, противоположение человека одухотворенной им самим природе» [там же, с. 389]. А в безобидной, чисто инструментальной по своему происхождению гыджаковой пьесе «Торгай гуш», имеющей подражательно-импровизационный характер, он обнаруживает пантеистические темы, принимающие «окраску исламской религиозной идеологии» [там же, с. 390].

И даже ранее восхищавший В.М. Беляева высокий профессионализм туркменских бахши и сазанда, достигаемый ими в процессе многолетней учебы начинающих музыкантов у маститого наставника по системе «халыпа-шэгирт», участием их в различных состязаниях типа на приз «алагайыш», оказывается, имеет своей целью «стремление к выполнению "социального заказа" родовой и феодальной аристократии туркмен в обработке психологии и идеологии туркменских народных масс в нужном направлении» [там же, с. 391].

Ради справедливости следует отметить, что В.М. Беляев, авторитетный ученый-музыковед и в то же время человек своего времени, сам того не сознавая (или же сознавая не до конца), стал

орудием в руках советских партийных и государственных функционеров. Он, писавший в первом томе «Туркменской музыки» только в восторженных тонах о туркменских бахши и сазанда, с искренним уважением к их высокому искусству, видимо, все же в глубине души своей сопротивлялся требованиям идеологических цензоров, заставлявших его дважды переработать на их лад теоретико-исследовательскую статью второго тома⁷⁴. Это чувствуется из его весьма поверхностных и необидительных рассуждений при анализе содержания текстов песен бахши. А в главах, где речь идет о музыкально-выразительных средствах туркменской музыки, в том числе песен бахши, он, где это возможно, подчеркивает их высокое совершенство.

Намерение В.М. Беляева хоть каким-то образом отгородить туркменских бахши и их искусство от гонений ощущается и в заключительной части его статьи, где он пишет: «...вокальная музыка бахши является... памятником искусства определенной стадии развития общественных отношений, стадии прогрессивной по отношению к предшествующей стадии развития человечества, стадии, представляющей собою определенный исторический этап в этом развитии. И вот это обстоятельство должно быть учтено при критическом освоении исторического музыкального наследства... Проблема эта чрезвычайно трудная. При практическом решении ее возможны как оппортунистические (некритическое приятие достижений старого искусства), так и левацкие (отрицание старого искусства) ошибки, что мы наблюдаем в практике работы культурно-музыкальных учреждений национальных республик» [там же, с. 406].

И, наконец. Об основных своих ошибках, допущенных при подготовке окончательной редакции теоретико-исследовательской статьи для второго тома «Туркменской музыки», В.М. Беляев написал позже В.А. Успенскому в письме от 19 марта 1937 года: «Я считаю, что в моей статье есть по нашим временам неудачные вещи, именно преуменьшение народности туркменской музыки и преувеличение значения профессионализма. В первой редакции этого не

⁷⁴ Следует признать, что если бы сохранилась первая редакция статьи В.М. Беляева, то претензии, подобные приведенным выше, у нас не возникли.

было. Ее отвергли здесь в Москве и **заставили** (выделено нами. – Ш.Г.) меня производить классовый анализ отдельных видов туркменского музыкального творчества. Тут-то и получилась ошибка» [Успенский, 1980, с. 349]. В такой идеологизированной обстановке под предлогом борьбы с религией, старыми пережитками, местным национализмом и т.п., мешающими строительству нового социалистического общества, в разряд негативных были включены почти все религиозные, семейные, календарные обряды и, естественно, связанные с ними бесценные образцы песенного фольклора. Такая же участь постигла определенную часть репертуара туркменских бахши и сазанда, якобы пропитанную идеологией феодализма, религиозным духом и пессимистическими идеями.

Из богатого песенного фольклора через сито классового отбора прошли лишь считанные его образцы. Притом, если детские игровые песни (например, «Айтерек-гүнтерек», разные считалки и др.) бытовали со своими традиционными текстами, то в женских лирических песнях «Лэле» и колыбельных «Хүвди» наряду с прежними появляются и новые тексты агитационного характера, призывающие к коллективизации, борьбе против кулачества и пережитков феодального прошлого, а также воспевающие успехи советского строительства, достигнутые благодаря Ленину и партии большевиков. Вполне возможно, что некоторые из них были созданы действительно самими носителями фольклора, однако известно и то, что к этой весьма важной для партии работе широко привлекались профессиональные поэты. По заданию идеологических учреждений они сочиняли новые тексты «Лэле» и «Хүвди», которые затем специально разучивались учащимися школ и техникумов и распространялись как тексты, созданные будто бы самим народом. В писательской среде и по сей день бытует анекдотичный рассказ о группе молодых поэтов, сочинивших тогда за несколько дней огромное количество таких заказных песенных текстов.

Чтобы обезопасить себя от гонений, спасти свое пользующееся всенародной любовью высокопрофессиональное искусство с наименьшими потерями, и туркменским бахши и сазанда пришлось приспособливаться к новым условиям. Первым шагом в этом на-

правлении стало участие отдельных бахши и сазанда в создании так называемых новых песен с новым революционным содержанием. Следует заметить, что новыми в них являлись лишь тексты, сочиненные самими бахши, которые для их музыкального озвучивания использовали напевы старых традиционных песен.

Результаты такого своеобразного творческого способа вначале были встречены в высших эшелонах партийной власти с одобрением, что видно из материалов периодической печати тех лет. «Бахши сегодня поют советские песни... Сами сочиняют. В этих песнях горячий, красочный отклик на каждое событие, на каждое завоевание великой советской стройки, идущей в стране», – с гордостью писал один из авторов в своей статье, опубликованной в журнале «Туркменоведение»⁷⁵. Здесь же он приводит имена бахши и содержание созданных ими песен. Например, Гоша Сапар из аула Багыр в одной из своих песен призывает дехкан радостно отметить праздник союза «Кошчы» – праздник счастья и свободы, завоеванной революцией, в другой – высмеивает побежденных врагов СССР, в частности английских интервентов во главе с Чемберленом. Бахши Ханаты Ысмайыл, Аталы Шукур, Анналы Чары в своих новых песнях воспевают Великий Октябрь, который принес свободу ранее угнетенным народам. В песне Нуры Ныязова «бессмертное дело Ленина» сравнивается с могучим деревом, «распростершим свои ветки повсюду»⁷⁶. А вот содержание песни Сахета Ныяза, также посвященной великому вождю пролетариата: «Он был самый сильный и отдал всю свою силу рабочим и дехканам, чтобы они строили новые времена; он всегда среди нас»⁷⁷.

Сохранились также некоторые сведения и о других авторах подобных песен, таких как Шахныяз бахши из Фарапа и Ходжагулы бахши из Дянева [Туркмен халк..., 1967, с. 211–212]. Любопытно, что никто из перечисленных выше бахши не значится в списке туркменских бахши и сазанда, составленном В.М. Беляевым по материалам экспедиций В.А. Успенского и помещенном во втором

⁷⁵ «Туркменоведение». 1927, № 4, с. 47.

⁷⁶ Там же, с. 48.

⁷⁷ Там же, с. 48.

томе «Туркменской музыки». Данный факт говорит о том, что все они были, вероятно, малоизвестными бахши, владевшими своим искусством на любительском уровне. Вскоре данный способ создания новых песен бахши, как ошибочный с идеологических позиций, был подвергнут серьезной критике бригадой ЦК ВКП(б) и ЦК КП(б) Туркменистана, специально изучавшей состояние национальной культуры в республике⁷⁸.

Вот как объясняется суть этой критики в одной из журнальных статей тех лет: «Бахши с непоколебимым убеждением настаивают, что мелодии все уже сочинены и что новое в музыке может появиться только в плане обновления текста, подобранного к какой-либо старой песне. И вот здесь мы наталкиваемся на множество несообразностей: на один тот же мотив воспевается “Туркменистан на правильном пути” (текст современный), “Прелести азербайджанской девушки” и “О ты, создавший свет”... Подобное явление есть, конечно, не что иное, как своеобразное признание “внеклассовости” музыкальной ткани, что в нашем представлении вполне аналогично “чистому” искусству буржуазной культуры»⁷⁹. Естественно, что точка зрения партии по этому вопросу нашла свое отражение и в теоретико-исследовательской статье В.М. Беляева, помещенной во втором томе «Туркменской музыки». Как он пишет, «использование старых музыкальных форм для выражения в них нового содержания ведет к искажению этого содержания, к его неверному истолкованию, к регрессу», так как, по его объяснению, это и есть тот случай, когда «класс, убранный с арены мировой истории, продолжает оказывать свое вредное влияние на процесс советского культурного и общественного развития» [Успенский, Беляев, 2003, с. 405–406].

Для искоренения всех этих «вредных» для новой социалистической культуры недостатков партия выдвигает задачу создания оригинальных песен (не только с новым текстом, но и с новой мелодией) и инструментальных произведений, воспевающих вождей пролетариата, героев революции и гражданской войны, успехи со-

⁷⁸ «Туркменоведение», 1931, № 7–9, с. 18.

⁷⁹ «За социалистическую Туркмению», 1932, № 3–4, с. 56.

циалистического строительства в Туркменистане. К выполнению данной задачи пришлось привлекать уже признанных народных музыкантов, молодых талантливых бахши и поэтов.

Автором первого такого оригинального произведения стал Сахы Джепбаров (1905–1978), создавший в 1928 году на стихи А. Аламышева песню «Сенагат» («Промышленность»), посвященную открытию в Ашхабаде текстильной фабрики. В последующие годы им же были сложены песни «Бизиңки» («Наше») на стихи Д. Агамаммедова, «Сталин» на стихи Г. Хемраева, «Маршалым» («Мой маршал») на стихи Г. Хоррамова. Появляются также песни Тачмаммеда Сухангулыева (1864–1942) «Ватаным» («Моя Родина») на стихи П. Нурбердиева, «Баг ичинде» («В саду») на стихи Г. Кулыева; Пурли Сарыева (1900–1971) «Сталин хакында айдым» («Песня о Сталине») на стихи Б. Долыханова, «Ватан хакында айды» («Песня о Родине») на стихи Х. Шукурова; Магтымгулы Гарлыева (1889–1957) «Совет Союзы» («Советский Союз») на стихи А. Салыха и другие. Из инструментальных произведений, созданных в 30-е годы, можно назвать «Шатлык» («Радость»), «Сәхерде» («Ранним утром»), «Багышланяр» («Посвящение») Пурли Сарыева, «Ягытылык» («К свету») Амангелди Гонибекова (1886–1963), «Чапаев», «Өңе» («Вперед») Гелди Угурлыева (1901–1964). Несмотря на то, что многие из этих сочинений, созданных по заказу идеологических учреждений, носили агитационно-пропагандистский характер, они явились своеобразным отражением в творчестве туркменских бахши и сазанда неординарных событий тех сложных послереволюционных лет. Кроме того, эти опыты по созданию в традиционной форме новых произведений на современную тематику стали той основой, на которой затем происходил процесс возникновения в Туркменистане профессионального композиторского творчества европейского типа.

В 1930-е годы отношение официальных властей к туркменской классической поэзии несколько смягчается. Пользуясь этим благоприятным моментом, бахши заменяют те песенные тексты, в которых идеологами были замечены религиозные и пессимистические интонации (например, «Желил», «Я, Рахым», «Кыямат»,

«Пелек, өмрүм», «Хемет агладан» и др.), на стихи лирического, патриотического и назидательного содержания из поэтического наследия Магтымгулы, Сейди, Зелили, Кемине, Молланепеса, Мятаджи и других поэтов-классиков, или же на стихи народных и авторских дестанов. В результате большое число таких песен получают новые названия в соответствии с названием стихотворения. Этим тактическим ходом бахши не только сумели отстоять прекраснейшие напевы, используемые ими в своем традиционном исполнительстве, но и способствовали сохранению их инструментальных вариантов, исполняемых туркменскими сазанда на дутаре, гыджаке и тьюдуке.

В эти же годы происходит и ряд других заметных событий, связанных напрямую с туркменской профессиональной музыкой устной традиции и оказавших определенное влияние на ее дальнейшую судьбу. Так, в 1936 году под руководством бывшего помощника В.А. Успенского в его музыкально-этнографических экспедициях по Туркменистану М. Непеслиева, работавшего в это время инспектором Наркомпроса республики, организуется поездка большой группы народных музыкантов в Москву для осуществления записей их музыки на грампластинки. Среди них были С. Джеббаров, П. Сарыев, Т. Сухангулыев, М. Тачмырадов, Мухи бахши, Ораз Салыр, Нобат бахши, Улы Гарлы бахши, Хыдыр бахши, М. Гарлыев, Г. Аманов, Н. Халсахедов, Дж. Халсахедов, Язмухаммет Косе, М. Алламырадов и другие известные бахши и сазанда.

Примечательно, что основную часть записанных от них произведений составляли ценнейшие образцы традиционных песен и инструментальной музыки. Выпущенные вскоре грампластинки с этими записями пользовались в Туркменистане широкой популярностью и ныне превратились в поистине бесценные реликвии для их обладателей [Ашыров, 1992, с. 7–11]. Казалось, что данное мероприятие, проведенное при активной поддержке официальных властей, означало восстановление доверия и справедливого отношения к туркменским бахши и сазанда, к их высокому искусству со стороны государственно-идеологического аппарата. Однако через

год главный инициатор поездки в Москву М. Непеслиев, участвовавшие в записях Нобат бахши, Хыдыр бахши, а также некоторые другие народные музыканты по надуманным в кабинетах НКВД обвинениям подвергаются аресту и становятся безвинными жертвами накатившихся уже во всю мощь по всей стране сталинских репрессий. Это было еще одним проявлением диктаторской политики «кнута и пряника», проводимой в СССР в 20-30-е годы прошлого столетия.

С целью оказания методической и практической помощи народным талантам в 1937 году в Ашхабаде открывается Республиканский дом народного творчества. В сентябре того же года при нем был создан первый ансамбль народной песни и музыки (официальное название – Туркменский музыкально-вокальный ансамбль) в составе 15 человек под руководством Сахы Джеббарова. Наряду с признанными мастерами в него также было привлечено много способных молодых певцов и инструменталистов [История культуры..., 1975, с. 164]. Этот ансамбль вошел в историю туркменской музыки как первый экспериментальный коллектив, где проводились интересные опыты по групповому унисонно-ансамблевому исполнению традиционных и современных песен бахши и инструментальных произведений.

Значительным событием в культурной жизни республики стало проведение в мае 1938 года Первого Республиканского слета бахши и шахиров Туркменистана. В нем принимало участие более 80 посланцев со всех концов республики. Участники слета заслушали доклад Ш. Батырова «Значение музыкального вокального творчества бахши», обсуждали вопросы дальнейшего развития искусства бахши и шахиров⁸⁰. По завершении слета был проведен десятидневный семинар для его участников, где они разучивали новые советские песни, созданные самими бахши и шахирами⁸¹. Постановлением ЦИК ТССР от 2 июня 1938 года «за активную работу в развитии народного творчества, за обучение и воспитание

⁸⁰ «Туркменская искра», 20 мая 1938 года.

⁸¹ «Туркменская искра», 21 мая 1938 года.

молодых бахши и шахиров, за создание новых песен и музыки, отражающих счастливую зажиточную жизнь советского свободолобного народа солнечной Туркмении» присвоены почетные звания: народного бахши Туркменской ССР Сахы Джелбарову, народного шахира Туркменской ССР Дурды Гылычу, заслуженного бахши Туркменской ССР Магтымгулы Гарлыеву, заслуженного шахира Туркменской ССР Ата Салыху⁸². В том же постановлении было предложено Управлению по делам искусств при СНК ТССР «организовать в 1938–1939 гг. в Ашхабаде шестимесячные курсы бахши и шахиров на 50–60 человек для повышения их квалификации, разучивания новых революционных песен и музыки, ликвидации неграмотности и малограмотности»⁸³. Как видно из приведенных выше материалов, главной целью слета была агитация бахши и шахиров за создание воспевающих социалистический строй песен и инструментальных произведений, а также разучивание уже созданных. Несмотря на это, данное мероприятие стало еще одним свидетельством окончательного признания высшими инстанциями особой роли бахши и сазанда в духовной и общественно-политической жизни туркменского народа.

...Время неумолимо движется вперед. Все события и факты, приведенные выше, стали теперь достоянием истории. Однако во всех сферах нашей многогранной жизни, в том числе и духовной, существует неразрывная связь времен – прошлого, настоящего и будущего. Только осмыслив историческое прошлое, изучив его бесценный опыт (как положительный, так и отрицательный), мы можем правильно организовать нашу сегодняшнюю жизнь и, следовательно, заложить надежный фундамент нашего благополучного будущего.

* * *

В конце 70-х годов прошлого века тогдашние Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания (Москва) и Институт истории им. Ш. Батырова Академии наук Туркменистана

⁸² «Туркменская искра», 6 июня 1938 года.

⁸³ Там же.

(Ашхабад) подготовили к изданию оба тома «Туркменской музыки» В.А. Успенского и В.М. Беляева. Их новая редакция была осуществлена одним из учеников В.М. Беляева, ныне известным этномузыковедом, доктором искусствоведения Эдуардом Ефимовичем Алексеевым на основе изданного в Москве в 1928 году первого тома «Туркменской музыки» и сохранившегося в частных архивах контрольного экземпляра второго тома, отпечатанного в Москве в 1936 году. В 1979 году был благополучно выпущен первый том, но мистическая судьба второго тома удивительным образом повторилась снова – по каким-то неизвестным нам причинам он остался опять неизданным.

Настоящее полное издание обоих томов «Туркменской музыки» В.А. Успенского и В.М. Беляева осуществляется впервые. В его основу положена редакция Э.Е. Алексеева с его примечаниями и предисловием (дается с небольшим сокращением), которые были подготовлены к переизданному в 1979 году первому тому. Изменения, произошедшие к настоящему времени в названиях отдельных населенных пунктов, а также наши некоторые уточнения по тексту и небольшие сокращения оговариваются в примечаниях, отмеченных курсивом «Примеч. ред.».

Значительным редакционным исправлениям подверглись встречающиеся в работе многие личные имена, названия песен, инструментальных пьес, литературных произведений, некоторые географические названия и др., которые приводятся теперь в форме, близкой к произношению и написанию в современном туркменском языке. Из-за большого их количества эти исправления специально не оговариваются. Также не оговорены и не влияющие на содержание незначительные изменения, внесенные нами в текст исследования и прежние редакционные примечания.

ИСКУССТВО ТУРКМЕНСКИХ БАХШИ И ЕГО АНАЛОГИ В ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ *

Ведущими носителями туркменской профессиональной музыки, устной традиции являются *бахши* (по-туркменски *багшы*), совмещающие в своем лице и сказителя, и певца, и инструменталиста-дуэтариста. Они с древних времен пользовались всенародным почетом и признанием, а их традиционный репертуар, накопленный веками, поистине является жемчужиной музыкального наследия туркменского народа. Искусство бахши, вбирающее в себя многовековые традиции национальной музыкальной культуры, – это образец высокого профессионализма, который совершенствовался каждым новым поколением бахши в их живой исполнительской практике. Это искусство, горячо любимое народом, и сегодня успешно выполняет художественно-эстетическую, воспитательную и образовательную функции. Более того, исходя из современных реалий, роль и значение искусства бахши приобретает еще большую ценность.

В музыкальном мире существуют явления, характерные для многих народов. В их число входят искусство туркменских бахши и аналогичные ему искусства родственных народов. В результате многовековых связей в творческо-исполнительской практике туркменских и узбекских бахши, каракалпакских баксы, азербайджанских и турецких ашыгов (ашыков) и др. сложились определенные параллели. Цель настоящего очерка – рассмотреть в порядке постановки вопроса некоторые из этих параллелей, что позволит нам показать на конкретных примерах определенные взаимосвязи искусства туркменских бахши с аналогичными искусствами других народов и обратить на эту проблему внимание исследователей. Следует сразу оговориться, что в данной работе мы в первую очередь будем опираться на факты и материалы, связанные именно с искусством туркменских бахши и попытаемся обнаружить параллели в аналогичных искусствах родственных народов.

* Казахская музыка в контексте культур. Алматы: Ғылым, 2002. С. 106–118.

Из эпоса «Горкут ата», известного в научном мире как «Книга моего деда Коркута», мы узнаем, что непосредственными предшественниками туркменских бахши были огузские⁸⁴ сказители – озаны. Главным озаном-уастадам в эпосе выступает сам Горкут, но его искусством владеют и многие другие персонажи эпоса. Это указывает на популярность озана в народе и особую его роль в духовной жизни огузского общества. Репертуар их составляли различные «Огузнаме» – героические истории из жизни огузов. И сам эпос «Горкут ата» является результатом литературно-музыкального творчества этих огузских сказителей. Следует обратить внимание на композиционное строение эпоса – чередование прозаических и стихотворно-песенных частей, характерное для огузо-туркменской эпической традиции.

Туркменские бахши, являясь продолжателями традиций огузских озанов, внесло огромный вклад в дальнейшее развитие эпоса. Создавая эпос «Гёроглы», дестаны «Шасенем-Гарып», «Саятлы-Хемра», «Хюрлукга-Хемра», «Аслы-Керем», «Неджеп оглан» и др., они заимствовали от озанов не только эпические традиции, но и некоторые сюжеты эпоса «Горкут ата», других старинных мифов и легенд огузов, вводя их затем в созданные ими новые дестаны. Примечательно и то, что почти во всех туркменских дестанах их главные герои обладают искусством бахши.

Время возникновения многих туркменских дестанов литературоведы относят к XVI–XVII векам, а местом их сложения считают Южный (Иранский) Азербайджан [Каррыев, 1968, с. 13]. Эти факты самым тесным образом перекликаются с историей огузско-туркменских племен, которые во времена Сельджукидов и в

⁸⁴ Доказано, что основополагающую роль в этногенезе туркмен сыграли огузские племена. Любопытно, что многие средневековые авторы отождествляют этноним «огуз» с этнонимом «туркмен» [см.: Махмуд ал-Кашгари, 2005; Материалы..., 1939; Режепов, 1991], что привело к появлению в исторической литературе термина «огузско-туркменские племена». В дальнейшем эти племена принимали непосредственное участие в формировании азербайджанцев, турков, оказали определенное влияние на формирование узбекского, каракалпакского, казахского и других народов Центральной Азии и Закавказья.

последующие века рассредоточились на огромной территории Евразии, создавая там свои государства. Например, из истории известно, что Южный Азербайджан с главным городом Тебриз в 1468–1501 гг. стал нейтральной областью объединения туркменских племен Акгоюнлы [Петрушевский, 1949, с. 144; Каррыев, 1968, с. 14].

Более 200 лет тому назад венгерский ориенталист И. Кунош, сопоставляя односюжетные дестаны азербайджанцев, турков и туркмен, писал: «Эти народные произведения в действительности являются героическим эпосом туркмен. Они, попадая в Иран или страны с тюркским населением, приняли окраску шиитскую или суннитскую... таким образом, туркменские народные романы попадают к азербайджанцам, анатолийским туркам» [цит. по: Короглы, 1976, с. 100–101]. По словам Х.Г. Короглы, «легенды и предания огузов явились предпосылкой к появлению уже в тех местах их переселения на запад многочисленных фольклорных памятников, общих для потомков огузов» [там же, с. 102–103]. Видимо, они и служили основой для возникновения в дальнейшем национальных версий популярных ныне десятков дестанов из эпоса «Гёроглы» (у азербайджанцев и турков – «Кероглу», у казахов – «Көрүглы»), отдельных дестанов, таких как «Шасенем-Гарып» (у азербайджанцев «Ашыг Гариб», у турков – «Ашык Гариб»), «Аслы-Керем» (у азербайджанцев «Асли и Керем», у турков – «Керем и Аслы»), «Саятлы-Хемра» (у азербайджанцев «Саят и Хемра», у турков «Эмрах и Сельви») и др., исполняемых туркменскими бахши, азербайджанскими ашыгами и турецкими ашыками. Кстати, главные герои туркменских дестанов часто именуют себя «ашык». Это объясняется тем, что связи между западными (т.е. ушедшими на запад) и восточными (т.е. оставшимися в Туркменистане) туркменами никогда не прерывались. Более того, происходила не только односторонняя миграция восточных туркмен на запад, но и обратный процесс – реэмиграция. Через эти связи и попали на собственно туркменскую землю многие дестаны и вместе с ними и слово «ашык».

Если до XVIII века почти все туркменские бахши выступали в роли исполнителей дестанов, то с появлением и распространением среди широких народных масс поэзии основоположника туркменской классической литературы Магтымгулы происходит разделение бахши на *бахши-тирмечи* и *бахши-дестанчы*. Бахши-тирмечи (бахши-песенники) начинают исполнять песни на стихи Магтымгулы и отдельные песни из дестанов, пополняя в дальнейшем свой репертуар новыми песнями на стихи Сейди, Зелили, Молланепеса, Кемине и других поэтов-классиков XVIII–XIX веков. А бахши-дестанчы (бахши-сказители), оставаясь верными древней эпической традиции, исполняют в основном дестаны. В наши дни особой популярностью пользуется исполняемый ими цикл дестанов из эпоса «Гёроглы» («Рождение Гёроглы», «Женитьба Гёроглы», «Усыновление Овеза», «Арапрейхан», «Хармандяли», «Безирген» и др.), а также отдельные дестаны: «Шасенем-Гарып», «Саятлы-Хемра», «Хюрлукга-Хемра», «Аслы-Керем», «Неджеп оглан», «Ымам Хусейни», «Хатам Тай», «Ыбрайым Эдхем», «Мухаммет Ханая», «Юсуп-Ахмет», «Гулпам» («Солтансойун Байкара»), «Баба Ровшен», «Зейнеларап» и др. Бахши-дестанчы можно встретить во многих регионах Туркменистана, однако эпическая традиция особо популярна ныне в Дашогузском велаяте, где почти все бахши специализируются в дестанном исполнительстве.

Одним из крупных центров дестанного исполнительства, где происходило тесное взаимодействие различных национальных сказительских школ, где проживают ныне хорезмские узбеки, дашогузские туркмены, каракалпаки, был и остается Хорезм. Исследователи узбекского эпоса пишут: «Своеобразные черты обнаруживает искусство бахши в Хорезмской области. Эпическая традиция связывает Хорезм не только с Узбекистаном, но и с Туркменией. Певцы из Туркмении заходят в Хорезм, певцы из Хорезма – в Туркмению. Хорезмские бахши нередко имеют учителей туркмен, и наоборот. Поэтому в Хорезме встречаются эпические сюжеты, неизвестные остальному Узбекистану и, очевидно, занесенные из Туркмении. Сюда относятся, например, дестаны

«Хирамон-Дали» и «Кирк минг» («Сорок тысяч»), входящие в цикл туркменских поэм о Гороглы... Весьма вероятно, что большинство дастанов, проникших в Узбекистан из Туркмении или Азербайджана (например, «Ашик-Гариб»), получили распространение у узбекских сказителей именно через посредство Хорезма [Жирмунский, Зарифов, 1947, с. 54–55, цит. по: Каррыев, 1968, с. 206–207]. Эти слова известных исследователей узбекского эпоса, видимо, недалеки от истины.

Например, главный герой эпоса «Гёроглы» («Кероглу», «Короглы») южно-азербайджанской версии, изданной в 1842 году польским ориенталистом А. Ходзько, а также в некоторых национальных версиях, в том числе и узбекской, является туркменом. Более того, нам кажется весьма вероятным, что основное ядро эпоса «Гёроглы» («Короглы»), первоначальная сюжетная канва узбекской версии дастанов «Саятхан» и «Ашик Гариб и Шахсанам» и др., местом сложения которых считается Южный Азербайджан, могли попасть в Хорезм только лишь единственным путем – через туркменские земли, т.е. благодаря туркменским бахши.

Обратимся теперь к вопросу о возникновении каракалпакской версии некоторых упомянутых дастанов. В коллективной монографии «Очерки по истории каракалпакского фольклора» написано: «Известные нам узбекский бахши Ешбай и туркменский Суйеу, исполняя “Гороглы” на каракалпакской территории, оказали большое влияние и возникновение каракалпакской версии эпоса. Именно благодаря им эпос стали исполнять каракалпакские баксы» [Очерки..., 1977, с. 51]. Там же отмечается, что и дастаны «Гарип ашык», «Саятхан и Хемра» проникли в среду каракалпакков через туркменских и узбекских бахши [там же, с. 61, 69]. А источником дастана «Ашык Нажеп», по мнению авторов монографии, были, несомненно, туркменские бахши (туркменское название дастана «Неджеп оглан») [там же, с. 74]. Здесь необходимо отметить, что упомянутый туркменский бахши Суйеу (по-туркменски: Соег) имел тесные дружеские и творческие связи с известным каракалпакским Муса баксы. Это содружество оказало благотворное влияние на творчество обоих мастеров – они, являясь в

свое время наставниками молодых каракалпакских баксы, стали основателями и поныне существующих у каракалпакков двух школ баксы, названных их именами – школы Муса баксы и школы Суйеу баксы [там же, с. 13].

Национальная версия эпоса «Гёроглы» бытует и в Казахстане в исполнении жырау, под названием «Коруглы». Источником ее являются общетюркские корни [Каррыев, 1968, с. 239]. Наиболее полным является вариант, состоящий из трех ветвей (частей). Он начинается с рассказа о том, что Корулы – потомственный батыр, его отец Раушанбек – из теке-йомудов, дед Толыбек тоже туркмен [там же, с. 243].

Следует особо подчеркнуть, что все рассмотренные национальные варианты многочисленных дастанов, имея много общего между собой, в то же время отличаются друг от друга по многим параметрам. В процессе многовековой исполнительской практики многие их детали, исходя из местных национальных эпических традиций, подвергались художественной переработке: происходило дальнейшее обогащение сюжетов, образов, формы, языка и др. Независимо от места возникновения их первоначальных сюжетов и оттого, кто у кого перенимал, все они являются подлинным национальным достоянием каждого из родственных народов и наглядной демонстрацией взаимосвязи их традиционных культур.

В сохранении и дальнейшем развитии богатых эпических традиций, в обеспечении преемственности поколений внутри национальных сказительских школ незаменимую роль сыграла хорошо разработанная столетиями система «наставник-ученик». У туркмен, как и у многих тюркских народов, чтобы заслужить право называться бахши, необходимо было пройти курс обучения у известного мастера-бахши (*халыпа*). Притом ученик (*шөгирт*, у казахов – *шәкірт*), живя в семье своего наставника, не только обучался музыке и усваивал морально-этические правила, связанные с его будущей профессиональной деятельностью, но и помогал ему по хозяйству. Ученик, изучая репертуар и совершенствуясь в исполнительском мастерстве в течение нескольких лет (срок обучения зависел от его умения и старательности), после завершения учебы

устраивал специальное торжество с угощением (той). Здесь он в присутствии знатоков искусства бахши сдавал своеобразный экзамен, исполняя тот или иной дестан, и получал от наставника благословение (*пата, ак пата*, по-казахски: *бата, ак бата*), которое давало ему право выступать самостоятельно перед слушателями. На этом же торжестве ученик благодарил своего наставника специальным подарком (обычно туркменский халат – *гырмызы дон*). Иногда и наставник, в знак высокой оценки успехов своего ученика, в этот день дарил ему один из своих дутаров.

Имеются интересные данные о передаче исполнительских традиций от отца-наставника к сыну-ученику в знаменитой семейной династии «ходжа багшылар» из Тахта (Дашогузский вelayat). Передача традиций состояла как бы из трех этапов. На первом этапе сын под руководством отца учился играть на дутаре и петь отдельные песни из дестанов. После того как сын освоил игру на дутаре и значительное количество песен, начинался второй этап, в котором отец посвящал сына в тайны дестанного исполнительства, брал его с собой на свои выступления, а иногда разрешал ему петь несколько песен-тирме (по-казахски: *терме*) перед тем, как самому исполнить тот или иной дестан. Так продолжалось до тех пор, пока сын не осваивал не менее 13-15 дестанов. Заканчивался этот этап получением им благословения от отца. На третьем этапе сын осваивал оставшуюся часть репертуара отца уже по ходу самостоятельной концертной деятельности [Мэмметязов, 1976, с. 67–68].

О древности истоков системы «наставник – ученик» свидетельствует эпос «Горкут ата», где Горкут выступает как первый озан, учитель и святой покровитель озанов [Книга..., 1962]. В последние века у туркмен вместо Горкута в этом качестве выступали другие мифологические (может быть, и исторические) персонажи – святые Бабагамбар и Ашыкайдын. Легенда о Бабагамбаре, смастерившем первый дутар, имеет в народе широкую популярность [Успенский, Беляев, 2003, с. 94; Басилов, 1970, с. 55–58]. Образ Ашыкайдына как покровителя туркменских бахши встречается в эпосе «Гёроглы» и в дестане «Неджеп оглан» [Гёроглы, 1983,

с. 322–368; Нежеп оглан, 1976]. Притом образы Горкута, Бабагамбара и Ашыкайдына во многом схожи между собой. Бабагамбар в легендах, Ашыкайдын в эпосе и дестане предстают перед нами, как и Горкут, наставниками бахши и прорицателями. В связи с этим у туркменских бахши издавна установилось правило получить благословение не только от своих непосредственных наставников, но и по возможности от святых Бабагамбара или Ашыкайдына – при посещении их могилы.

Широкой известностью пользуется могила Бабагамбара, находящаяся в Марыйском вelayate. Тот, кто хочет стать бахши, должен совершить паломничество к этой могиле. Паломник с вечера должен сесть у могилы святого и играть, петь до тех пор, пока его не одолеет сон. Во сне должен явиться Бабагамбар и подать знак (дать дутар или воду), что он наделяет паломника искусством бахши. Кому-то он может дать и лопату или посох. Могила Ашыкайдына находится в Дашогузском вelayate. И у его могилы паломники играют и поют. Говорят, что и он является во сне ночующему и дает благословение быть бахши, поэтом или шаманом [Басилов, 1970, с. 60–63].

Аналогичным образом происходит процесс передачи сказительского опыта и у узбеков. Известный узбекский фольклорист Тура Мирзаев пишет: «Во время посещений различных селений крупные мастера неизменно замечали среди местных жителей талантливую молодежь и постепенно, отбирая из них наиболее одаренных, давали им возможность сопровождать их в некоторых творческих поездках, а когда убеждались, что потраченный на них труд даст желаемый результат, с согласия родителей забирали их к себе. Подобные ученики, как правило, жили у своих учителей, помогая им во всем и находясь на полном их содержании. После долгой и тщательной подготовки ученик заслуживал разрешения самостоятельного исполнения дестанов» [Мирзаев, 1989, с. 120–121]. Он же приводит и легенду о таинственном освящении, в которой вдохновение трактуется как дар, посланный свыше, т.е. Аллахом. В ней рассказывается, как будущий сказитель засыпает в степи (вариант – на холме, у родника). Белобородый старец, который снится

ему, дает ему в руки домбру. После этого он должен посвятить себя сказительству, в противном случае его ждут тяжелые испытания судьбы [там же, с. 119–120].

Интересно, что акынами и жырау становятся, по поверью казахов, по велению святого Коркута, который, «появляясь во сне, приказывает отныне петь с домброй в руках даже тем, кто до этого не владел искусством пения и игры на инструменте. Человек, который противится этому, бывает обречен на муки, болезни и несчастья» [Кунанбаева, 1991, с. 98]. Это по легенде. А на самом деле передача традиции у казахских сказителей происходит также «в виде традиционной системы обучения в рамках специфических школ сказителей по системе “учитель – ученик”. Одним из наиболее распространенных типов школы являются семейные династии сказителей, где приобщение к мастерству сказительства происходит с самых молодых лет, – сначала пассивно, как объективный фон жизни. Затем, когда сформировалась готовность к ее воспроизведению, – уже в процессе активного усвоения практики и философии сказительства. И дальше – в процессе выступлений, сначала в качестве своеобразного дублера своего наставника, и, наконец, уже самостоятельно» [Кунанбаева, 1992, с. 38].

Аналогичным образом происходят передача и освоение многовековых традиций и у кыргызских сказителей. Приведем слова кыргызского этномузыколога К.Ш. Дюшалиева: «Процесс профессионального становления сказителя (и акына-импровизатора) сложен, и в нем определяющую роль сыграл принцип... характерный не только для кыргызского народного певческого обучения, но и для традиционного метода трансляции художественных знаний от учителя к ученику многих восточных народов. Согласно этому принципу ученик обучался у своего наставника постоянно, жил с ним на протяжении многих лет, перенимал весь опыт и арсенал его духовной и человеческой деятельности и в результате учебы становился, по существу, продолжением, вторым духовным рождением личности учителя» [Дюшалиев, 1991, с. 32].

Как и у сказителей Центральной Азии, в Азербайджане также уделялось особое внимание обучению ашыгскому искусству.

Этот процесс подробно описан Э. Эльдаровой на примере школы Ашыга Алескера. Так, Ашыг Алескер подбирал себе учеников с отличными музыкальными данными. По обычаю ученики (шагирды) вели себя как члены семьи устада, выполняя его поручения по хозяйству. Занятия с учениками он начинал с обучения игре на сазе. Большое внимание уделялось также постановке и развитию голоса, дыхания. Разучиваемые с учениками напевы подбирались по принципу возрастающей трудности. Одновременно Ашыг Алескер обучал своих учеников и технике стихосложения, секретам поэтической и музыкальной импровизации. Много времени уделялось заучиванию дестанов. Таким образом он в течение пяти-шести лет прививал своим ученикам все необходимые навыки ашыгского искусства. После завершения учебы в присутствии видных устатов ученику устраивался «экзамен». После успешного испытания он получал благословение от своего учителя [Эльдарова, 1984, с. 17–23]. По поверью азербайджанцев, талант ашыга также считался неким сверхъестественным даром. Например, главный герой дестана «Ашыг Гариб», прося Аллаха наделить его талантом ашыга, засыпает. Во сне к нему является Хыдыр Ильяс (по мусульманским преданиям, один из пророков, наделяющих творческих людей божьим даром), преподносит шербет и говорит: «Отныне ты – ашыг, имя твое Гариб, а возлюбленная – муза твоя, дочь тифлиса Бахрам Бека – Шахсенем» [там же, с. 17].

И в Турции «искусство ашыка передается из поколения в поколение. Прежде чем обрести право публичного выступления, будущий ашык проходит учебу у какого-либо мастера. Это длительный процесс обучения игре на сазе, запоминание репертуара, состоящего иногда из целого ряда повестей (дестанов. – Ш. Г.), участия в творческих состязаниях» [Короглы, 1982, с. 17].

Рассмотрим теперь стихотворные формы, которые служат поэтической основой песенных частей дестанов. Для туркменских дестанов, входящих в репертуар бахши, характерны силлабические четырехстрочные стихи *гошук* (*гошгы*) в системе бармак. Самым популярным из разновидностей гошука является его одиннадцатисложный размер. За ним следует восьмисложник, изредка

встречаются также семисложный, четырнадцатисложный и пятнадцатисложный гошуки. Обратимся к конкретным фактам при помощи цифр. Туркменский литературовед Д. Абдуллаев, анализируя стихотворные части эпоса «Гёроглы» и четырех дестанов («Шасенем-Гарып», «Саятлы-Хемра», «Хюрлукга-Хемра», «Неджеп оглан»), установил, что из имеющихся в них 639 стихотворений семисложных – 2, восьмисложных – 256, одиннадцатисложных – 373, имеющих более одиннадцати слогов – 8 [Абдуллаев, 1983, с. 22].

Аналогичная картина наблюдается и в искусстве ашыгов Азербайджана. В книге Т. Мамедова «Традиционные напевы азербайджанских ашыгов» приводятся нотные записи 60 ашыгских напевов, текстовую основу которых составляют главным образом восьмисложные (18) и одиннадцатисложные (37) стихи [Мамедов, 1988]. Следующий пример приведем из репертуара каракалпакских баксы: в книге «Каракалпакская народная музыка» помещены нотные записи 33 песен из эпоса «Гороглы», дестанов «Гарип ашык», «Саятхан и Хемра», поэтические тексты которых имеют или восьмисложные (11), или одиннадцатисложные (21) стихи [Каракалпакская..., 1959]. Примерно такое же соотношение восьмисложных и одиннадцатисложных стихов в прослушанных нами узбекских (хорезмских) дастанах «Ашик Гариб и Шахсанам», «Гороглы и Базирган»⁸⁵.

Мы упоминали о роли Хорезма как центра взаимодействия туркменской, узбекской, каракалпакской сказительских школ. И поэтому неудивительно, что в репертуаре их представителей часто встречаются песни с идентичным содержанием и напевы с аналогичными названиями. Причину этого явления можно объяснить широким бытованием в этом регионе одних и тех же дестанов. Тот факт, что из текстов 33 дестанных песен, помещенных в книге «Каракалпакская народная музыка», всего лишь два текста отсутствуют в туркменских дестанах, – наглядное подтверждение изложенному.

⁸⁵ Эти дастаны в исполнении Р. Мурадова выпущены Ташкентским заводом грампластинок: Д-014545-014550; Д-23081-23084.

Несколько сложнее разобраться в напевах с аналогичными названиями. Например, в той же книге «Каракалпакская народная музыка» помещены нотные записи ряда песен из репертуара каракалпакских баксы: «Мухаллес» (3 варианта), «Кошадась», «Горкыз», «Илгал», «Салтык», «Хожа Багман», «Ауезжан», «Сербиназ», «Хан Саят», «Жыгалы», «Сеудигим» и др. [Каракалпакская..., 1959, с. 18–28, 44–47, 53–67, 97–100, 114–115, 169–171, 176–177, 234–236, 298–302]. Эти же названия мы увидим (некоторые даже по несколько раз) в двухтомнике «Туркменская музыка» В.А. Успенского и В.М. Беляева [Успенский, Беляев, 2003, т. 1: № 6, 10, 17, 26, 58, 63, 74, 83, 98, 99, 104, 107, 112; т. 2: № 64, 65, 72, 73, 78, 93, 124, 126, 136, 140, 162, 167].

Однако, несмотря на схожесть названий, они в корне отличаются друг от друга по напеву. В то же время встречаются и песни, схожие не только по названиям, но и по напевам (естественно, они являются не точными копиями, а как бы национальными версиями). В качестве примера обратимся к циклу песен «Кыямат (налыш) айдымлары» из репертуара туркменских бахши. Главный устой этого цикла песен находится на четвертом *перде* дутара, потому и этот *перде* называется «кыямат *перде*» или «налыш *перде*». Восемь песен из этого цикла были записаны в свое время В.А. Успенским [там же, т. 1: № 25, 35; т. 2: № 23, 25, 32, 34, 35, 165], но в репертуаре бахши их несколько десятков. И в репертуаре каракалпакских бахши мы нашли три песни под названиями «Келтеналыш», «Текеналыш» и «Сайкалы налыш» [Каракалпакская..., 1959, с. 71–74, 157–160, 244–246], которые и по названиям, и по напевам являются своеобразными каракалпакскими версиями туркменских «Кыямат (налыш) айдымлары». Более того, в репертуаре каракалпакских баксы мы обнаружили такие песни, как «Айжамал», «Лайлай», «Игелей», «Айсултан», «Карадали», которые по напеву являются вариантами соответственно следующих песен туркменских бахши: «Туни деря», «Овезим», «Мейлис халар», «Кыямат», «Ярын янына».

Необходимо сказать несколько слов еще об одном напеве [там же, с. 119–121, 122–125, 128–130, 131–134, 166–168], различные

песенные и инструментальные версии которого под названиями «Ишбай», «Есбай», «Эшвой» широко бытуют и в Туркменистане, и в Каракалпакстане, и в Узбекистане [см.: там же, с. XXVIII–XXXII, 29–35; *Узбекская...*, 1959, т. 3, с. 439; *Узбекская...*, 1960, т. 7, с. 449; *Кароматов*, 1972, с. 319–321; *Успенский, Беляев*, 2003, т. 2, № 63, 164].

И у ставропольских туркмен нам удалось записать этот напев, который там считается одним из главных среди тринадцати так называемых «больших напевов». Но выявление истоков данного напева и сравнительный анализ многочисленных его национальных версий – задача отдельного исследования.

Одним из показателей общности истоков искусства сказителей родственных народов является идентичность музыкальных инструментов, которыми сопровождается исполнение дестанов. Установлено, что прототипом современных сказителей многих тюркских народов были огузские озаны. Следовательно, прототипом основного инструмента туркменских и узбекских бахши, каракалпакских баксы, азербайджанских ашыгов, турецких ашыков, казахских акынов и других можно считать озанский гопуз, который в послеогузский период был известен как тюркский танбур (тамбур) или тюркская танбура (тамбура). В процессе формирования современных тюркских народов появились его различные национальные разновидности: дутар (у туркмен, узбеков, каракалпаков), домбра (у казахов и узбеков), саз (у азербайджанцев), баглама (у турков). Все они относятся, как и гопуз озанов, к группе струнно-щипковых инструментов. Перечисленные взаимосвязи аналогичных искусств соседних по территории и родственных по происхождению народов находятся как бы на поверхности. Нет сомнения, что много интересных и неожиданных параллелей обнаружатся при их более глубоком, всестороннем и целенаправленном сравнительном изучении.

ДУТАР И ЕГО РОЛЬ В ТУРКМЕНСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКЕ *

Развитие музыкальной культуры любого народа самым тесным образом связано с музыкальной практикой, где ведущая роль принадлежит народным музыкальным инструментам. В названиях самих инструментов, в их конструкционных особенностях, технико-исполнительских возможностях отразилась специфика музыкального мышления того народа, к которому они относятся. В условиях устной (бесписьменной) традиции народные музыкальные инструменты исполняли также роль своеобразных фиксаторов исполняемой на них музыки. В результате этого выдающиеся образцы традиционной музыки, созданные гением известных и безымянных мастеров прошлых эпох, дошли до наших дней.

Длительный процесс эволюции и совершенствования туркменских народных музыкальных инструментов происходил параллельно с процессом формирования самого туркменского народа и в соответствии с особенностями его жизненного уклада, характера, психологии и мировоззрения. Как свидетельствуют многочисленные памятники материальной культуры, когда-то основная масса бытовавших на территории Туркменистана музыкальных инструментов была связана с ритуально-обрядовой практикой. Однако лишь малая их часть сумела сохранить эту связь до наших времен, тогда как большинство из них, потеряв свои прежние функции, превратились в детскую, женскую музыкальную забаву или же в инструменты народно-профессиональных музыкантов. К числу народно-профессиональных инструментов относится и дутар, который в течение последних пяти-шести веков был широко распространенным и самым любимым инструментом туркменского народа и играл важнейшую роль в его духовной культуре. Об этом свидетельствует и следующая цитата, заимствованная нами из работы, изданной еще в XIX веке: «Почти все туркмены умеют петь

* Музыка народов Центральной Азии. Алматы, 2009. С. 112–119.

и играть на особом двухструнном инструменте (дутаре. – Ш.Г.), и любовь их к музыке в такой мере сильна, что даже во время самых сильных холодов они, заслышав в какой-нибудь палатке музыкантов и не имея возможности протолпиться в нее вследствие многочисленного скопления народа, лежат или сидят вокруг нее, закутавшись в шубы, пока не умолкнет музыка» [*Наши соседи...*, 1873, с. 53–54].

Дутар, как и схожие с ним инструменты других народов, – один из самых распространенных инструментов на Ближнем и Среднем Востоке. Как отмечают исследователи, дутар по генеалогии напрямую связан с теми длинными двухструнными лютневыми инструментами, изображенными на археологических памятниках старого Нусая [*Массон, Пугаченкова, 1959, с. 211*], развалины которого находятся под Ашхабадом. Как он назывался две тысячи лет тому назад, к сожалению, нам неизвестно. В письменных источниках музыкальный инструмент под названием «дутар» впервые упоминается в трактате «Кануни илми ва амалии мусиги» («Канон теории и практической музыки»), принадлежащем перу Зайнулабиддина Махмуда Хусейни (XV в.). По его описаниям, тогдашний дутар имел две струны, соотношение струны высокого тона к низким тонам равнялось 1:1/3 (т.е. инструмент настраивался на чистую кварту), а каждая из двух струн делилась на одиннадцать частей (т.е. на его грифе было одиннадцать ладков) [*Хусейни, 1987, с. 173–175*].

Вызывает большой интерес предположение Т.С. Вызго о том, что, может быть, под словом «дутар» фигурирует здесь не новый инструмент, а новый термин, закрепившийся за одной из разновидностей традиционного на Востоке танбура [*Вызго, 1980, с. 88*]. Как известно, танбур, описанный еще в X веке Абу Насром аль-Фараби, бытовал в двух видах: багдатский и хорасанский [*Матякубов, 1986, с. 14–15*]. Но уже в XIV–XV вв. на территории Центральной Азии, Закавказья и Ирана существовали, по сведениям Абдулгадыра Мараги, так называемые тебризо-ширазский танбур и тюркская танбура [*Агаева, 1987, с. 190–192*]. Следует заметить, что современный дутар по многим показателям напоминает тюркскую танбуру, у которой, по словам того же Мараги, «корпус в два раза мень-

ше ширванского танбура, но шейка длиннее. Поверхность ровная (плоская). Две струны настраиваются в соотношении 1:1/3 (квартный строй)» [*там же, с. 192*].

У Мараги есть описание и трехструнного плектрного щипкового инструмента под названием «гопуз-и озан» – гопуз озанов; на нем исполняют тюркские сказания в прозе и ритмические мелодии [*там же, с. 192–193*]. Из эпоса «Горкут ата» мы знаем, что гопуз – основной музыкальный инструмент огузских сказителей – озанов, игрой на котором они сопровождали свое исполнение эпических произведений: «Голча гопуз гетерип, илден иле, бегден беге озан гезер; эр жомардын, эр нөксин озан билер. Илде-гүнде чалып айдан озан болсун» («С гопузом в руке, от народа к народу, от бека к беку идет озан; щедрых и подлых мужей различит озан. Развлекающим народ музыкой и песней пусть будет озан») [*Горкут ата, 1989, с. 119*].

Можно предположить, что тюркская танбура (тамбура) и гопуз-и озан являются разновидностями одного и того же музыкального инструмента. Видимо, тюркская танбура – это название, данное гопузу не самими тюркскими народами, а их персоязычными и арабоязычными соседями. Например, в одном персидско-русском словаре XVII века даются сведения о тюркских озанах, сказывающих песни и читающих «Огузнаме», но сопровождающих свое исполнение игрой не на гопузе, как писал Мараги, а на тамбуре [*Жирмунский, 1962, с. 149*].

Можно с уверенностью констатировать генетические связи туркменского дутара с танбуром-гопузом, что подтверждают и классики туркменской поэзии. Например, у поэта Кятиби (XIX в.) есть такая строка: «Депрек билен танбур саза ярашмаз» [*Кятиби, 1967, с. 49*] – «Депрек (бубен) с танбуром не созвучны в музыке». Из ее контекста ясно, что здесь говорится не о популярном в Центральной Азии танбуре, сочетающемся именно с депреком (дойрой) при исполнении, например, узбеко-таджикского «Шашмакома», а о туркменском дутаре, который по традиции никогда не используется в ансамбле с депреком. Есть и более весомое доказательство о генетических связях туркменского дутара с тан-

буром-гопузом: и сегодня в диалекте некоторых туркменских племен (йомуды, ставропольские туркмены и др.) дутар именуется близким к «танбур» словом «тамдыра». Все это свидетельствует, что одним из прямых предшественников дутара является озанский гопуз, который, как отмечено выше, был известен также как тюркская танбура.

В туркменских дестанах и классической письменной поэзии XVIII–XIX вв. дутар часто именуется и словом «саз»⁸⁶. Например, у поэта Гайыбы есть одно стихотворение, написанное им в форме послания известному мастеру по изготовлению дутаров, где он, заказывая мастеру саз (т.е. дутар), высказывает свои пожелания по поводу будущего инструмента. Благодаря этому стихотворению мы узнаем, из каких материалов и каким способом изготавливался саз-дутар, какие художественно-эстетические требования предъявлялись к его внешнему оформлению [*Гайыбы, 1965, с. 148*].

Следует напомнить и то, что у азербайджанцев и турков, принадлежащих, как и туркмены, к огузской группе, слово «саз» обозначает конкретный музыкальный инструмент ашыгов (ашыг сазы), который по внешнему виду напоминает туркменский дутар. Хотя он ныне имеет от восьми до двенадцати струн (они делятся на три группы, и саз получается как бы трехструнным, каждая струна – тройная или четверная), однако есть сведения, что этот инструмент в XVI веке, как и дутар, был двухструнным или же тогда существовал и двухструнный саз [*Касымов, 1962, с. 10–11*].

В двухтомнике «Туркменская музыка» В.А. Успенского и В.М. Беляева приводятся некоторые легенды о происхождении дутара. Вот одна из них: «Близкий друг Магомета Хазрет Али имел очень красивую лошадь Дюлдюл, за которой ухаживал конюх Баба Гамбар. Этот конюх сделал дутар и играл на нем так хорошо, что Дюлдюл начала худеть. Заметив, что лошадь скушает, худеет и мало ест, Хазрет Али начал беспокоиться о ней и однажды, вне-

⁸⁶ Слово «саз» туркменами иногда используется и в значении музыкального инструмента вообще. Кроме того, в современном туркменском языке этим словом обозначается музыка вообще и инструментальная музыка в частности.

запно войдя в конюшню, увидел Гамбара, играющего на дутаре. Гамбар так испугался хозяина, что хотел разбить дутар о чан. Но Хазрет Али остановил его и попросил рассказать ему, что это за вещь и как он ее сделал. Баба Гамбар сказал, что он сделал дутар, который сначала не издавал звуков, но потом ему помог шайтан, после чего инструмент зазвучал» [*Успенский, Беляев, 2003, с. 94*].

С давних времен Баба Гамбар считается святым покровителем туркменских музыкантов. В Марыйской области есть его могила, куда до сих пор совершают паломничество те, кто хочет стать бахши или сазанда. Я сам родился и вырос в ауле, который находится в десяти километрах от этого святого места и много раз слышал от местных музыкантов более расширенный и более поэтизированный вариант приведенной выше легенды. Во-первых, в знакомой мне с детства легенде события разворачиваются не в конюшне, а на поляне, среди цветов и трав, где Баба Гамбар пасет доверенную ему Дюлдюл. А вот как объясняются причины похудения лошади: музыка так завораживала Дюлдюл, что она, забыв о еде, стояла перед музыкантом, слушая чарующие звуки дутара, и из глаз ее катились слезы. Во-вторых, легенда заканчивается тем, что конюх-музыкант, испугавшись гнева своего хозяина Хазрета Али, призывает к помощи Всевышнего. И тут свершается чудо – прямо перед Баба Гамбаром в земле образуется расщелина, куда он и уходит целым и невредимым. У входа в расщелину от его дутара выпадает один колок, и на этом месте затем вырастает дерево, которое местные жители назовут «дутар гулак» (дутарный колок). Лет тридцать назад на этом месте, на берегу реки Мургап, была сооружена усыпальница святого Баба Гамбара. До сих пор сохранилась расщелина, куда будто бы ушел Баба Гамбар. Но дерево «дутар гулак», которое росло там в пору моей юности, к сожалению, высохло.

Вариантность является одним из характерных признаков народного творчества. Поэтому неудивительно, что в 1927 году известный Сары бахши из аула Бамы рассказал В.А. Успенскому еще один вариант приведенной выше легенды. Он совпадает, в основном, с вариантом, приведенным в двухтомнике «Туркменская музы-

ка», но при этом содержит детали, которые связаны с происхождением названия дутара. Как мы знаем, слово «дудар» переводится как «двухструнка» и оно образовано из двух слов: ду – два, тар – струна. Но в варианте Сары бахши говорится, что оно образовано из слов «тут» и «тар». Приведем отрывок из легенды, где говорится об этом: «Когда Хазрет Али, увидев своего коня, который, забыв о еде, слушал чарующие звуки дутара, спросил у Баба Гамбара: “Что это такое?” – “Туттар”, – ответил Гамбар. Тогда Хазрет Али сказал: “Оказывается, разъединенные части *туда* (тутовое дерево, из которого делается корпус дутара, и его струны из шелка. – Ш.Г.) опять соединились вместе и поэтому издают такой печальный звук”. Поэтому и корпус инструмента называют “энеси” (“его мать”), а струны – “баласы” (“ее дитя”)» [Архив Успенского..., т. 5].

Главный смысл приведенной выше легенды хорошо раскрывается в письме одного из известных представителей туркменской интеллигенции 20-х годов прошлого века С.М. Овезбаева первому исследователю туркменской музыки В.М. Беляеву (от 10 июня 1929 года): «Как Вам известно, дудар делается из тутового дерева, струны его из шелка. Звуки дутара туркменами объясняются как радость встречи насильственно разлученных друг от друга, когда-то кем-то тута и его продукта (здесь под продуктом имеются в виду листья тутового дерева, которыми питаются гусеницы шелкопряда. – Ш.Г.). Дудар рассматривается как собеседник, как вместилище грусти и тоски, куда можно их излить» [там же]. Следует подчеркнуть, что данная легенда содержит не только народную этимологию слова «дудар», но и отражает многовековые традиции, связанные с изготовлением на Востоке струнных инструментов и объяснением характера их звучания с художественно-эстетической точки зрения. Идентичную мысль мы встретили в одном из восточных трактатов по музыке, где говорится о том, что большинство музыкальных инструментов делается из тутового дерева, а струны – из шелка, так как между ними существует невыразимое соответствие и на этом основании звуки такого инструмента бывают столь пленительны и восхитительны [Семенов, 1946, с. 16].

Некоторые сведения о дутаре оставили Ф.И. Базинер, Н.Н. Муравьев, Арминий Вамбери и другие русские и европейские авторы, посетившие Туркменистан в XIX веке. По их описаниям, дудар – инструмент бахши, напоминает балалайку или мандолину, но гриф довольно длинный; корпус в форме полушария; на грифе навязаны поперечные ладки; имеет две струны, которые настраиваются в кварту [Вамбери, 1865, с. 158; Садоков, 1971, с. 14–19]. А в анонимной работе, изданной редакцией журнала «Всемирный путешественник», читаем: «Овальный корпус инструмента (дутара. – Ш.Г.) выделяется обыкновенно из шелковичного дерева и на испещренной маленькими дырками доске его, заключающей в себе, так сказать, душу инструмента, помещена кобылка, на которой натянуты две струны из крученого шелка. Звук этого инструмента легок и нежен» [Наши соседи..., 1873, с. 53].

Суммируя сведения, имеющиеся в легендах и преданиях, музыкальных трактатах, памятниках устной и классической литературы, работах русских и европейских, и сопоставляя их с данными из современной музыкальной практики, можно констатировать, что туркменский дудар прошлых веков дошел до наших дней с незначительными изменениями. Так и сегодня корпус (*кәди, көнек*) и дека (*гапак*) дутара, как и в прошлом, изготавливаются из тутового дерева (корпус – из цельного куска путем долбления, дека представляет собой тонко выструганную деревянную пластину, которая предварительно обжигается на тандыре), а гриф (*сап, дессе*) – из абрикосового (урючного) дерева. Однако на современных дутарах ладки (*перде*) – металлические, кольцеобразные (раньше их навязывали из шелковых, а иногда и из серебряных ниток), струны (*кириш*) – металлические (до 30-х годов XX века были шелковые), а колки (*гулак*) – медные или латунные (раньше были, видимо, деревянные). Количество ладков дутара ныне – тринадцать (они дают хроматический звукоряд в пределах октавы с прибавленной к нему сверху большой секундой), но есть сведения, что в XIX – начале XX века на дутарах бахши некоторых племен отсутствовали отдельные (шестой, одиннадцатый) ладки по сравнению с современными

дутарами [Успенский, Беляев, 2003, с. 67–68; Архив Успенского..., т. 5; Сапаров, 1983, с. 24–25; Велиев, 1983, с. 20]. Традиционная настройка струн дутара сегодня, как и прежде, квартовая, хотя и есть буквально несколько дутарных пьес, исполняемых в унисонной настройке.

Дутар сам по себе, без исполнения на нем музыки, – просто красивая вещь, изготовленная тем или иным мастером. Истинную роль дутара в музыкальной культуре туркменского народа можно понять и оценить лишь через призму искусства бахши и сазанда – ведущих носителей туркменской традиционной музыки. Так, дутар в первую очередь является инструментом туркменских бахши, игрой на котором они сопровождают свое исполнение. Он используется также как сольный инструмент сазанда-дутарчы, в репертуар которых входят инструментальные версии популярных песен бахши, а также инструментальные произведения, созданные специально для дутара. В XX веке в музыкальную практику вошло и использование дутара в составе различных вокально-инструментальных и чисто инструментальных ансамблей.

В 1925 году во время своих исторических музыкально-этнографических экспедиций по Туркменистану В.А. Успенский встретился в Тагтабазаре с известным Гарлы бахши и задал ему вопрос: «Что бы ты сделал, если бы у тебя отняли дутар?» Бахши, не задумываясь, ответил: «Я умер бы» [Успенский, Беляев, 2003, с. 115]. И это не просто слова. Здесь лежит глубокий смысл: если нет дутара, то нет и служившего народу в течение многих веков искусства бахши и сазанда, которое и в наши дни является основой национальной музыкальной культуры. Следовательно, дутар – это своего рода музыкальный этногенетический символ туркмен. Без него невозможно представить себе ни прошлое, ни настоящее, ни будущее не только туркменской традиционной музыки, но и самого туркменского народа.

К ВОПРОСУ ОБ ИЗУЧЕНИИ ТУРКМЕНСКИХ МУКАМОВ *

Традиционная музыкальная культура многих народов Востока так или иначе связана с искусством макамата. Арабские, турецкие макамы, узбеко-таджикские макамы, азербайджанские мугамы, уйгурские мукамы, а также подобные формы других народов (иранские дастгяхи, индийские раги, алжирские нубы и др.) занимают главенствующие позиции в этом удивительном музыкальном мире.

Различные виды и формы макамата, которые относятся главным образом к культуре оседлых земледельцев, оказали определенное влияние и на традиционную музыку других народов. Например, в традиционной музыке некоторых народов нашего региона, которые веками занимались кочевым хозяйством и не обладали этим искусством, можно увидеть некоторые параллели с макамо-мугамными традициями.

В первую очередь укажем на само слово «маком», которое широко используется в музыкальной культуре этих народов. Так, у казахских жырау (сказителей) оно используется в значении «эпический напев». На различных значениях этого слова, которые широко используются туркменскими традиционными музыкантами, я останавлиюсь в основной части своего сообщения.

Общеизвестно, что наряду с другими характерными чертами *макамата* (ладообразование, импровизационность и др.) одной из главных его особенностей выступает принцип цикличности, который обнаруживается на всех уровнях композиционного строения. И в традиционной музыкальной культуре бывших кочевых народов Центральной Азии можно встретить интересные образцы циклических произведений. Имеются примеры, когда процесс образования цикла происходит на основе многовариантности отдельных образцов народной и изустно-профессиональной музыки, что является результатом распространения их различных исполнительских версий, связанных с творчеством того или иного традиционного музыканта прошлого. Например, у кыргызов есть целый ряд цикличе-

* Материалы III Международного научного симпозиума «Мир мугама». – Баку, 2013. С. 157–167.

ских пьес для комуза под одним и тем же названием: «Камбаркан», «Кербез», «Шынгырама», «Ботой», а также лирических песен «Секетбай», «Куйгон», «Арман». Многие из вышеназванных пьес и песен ныне стали родоначальниками новых жанровых подгрупп, в каждую из которых входят множество близких друг другу вариантов [Дюшалиев, Лузанова, 1999]. И в казахской традиционной музыке встречаются такие же группы одноименных кюев (инструментальных пьес) – «Акжелен», «Косбасар», «Коныр», «Науайы» и др., бытовавших раньше как цикл из 62 инструментальных пьес. В основе их объединения в цикл лежит, видимо, та же многовариантность. К этой же категории традиционной музыки можно причислить и такие туркменские циклы песен и инструментальных пьес, как «Новайылар», «Кырклар», «Салтыклар» и др., о которых я рассказывал на IV конференции исследовательской группы «макам», состоявшейся в 1998 году в Стамбуле [Gullyev, 1998, p.18–19]. Особое место в этом ряду занимают инструментальные *сазы* (*saz*) под названием *mukamlar* (мукамы), которые и стали темой настоящего сообщения.

В туркменской традиционной музыке слово «*mukam*» употребляется в нескольких значениях:

1. В повседневной разговорной речи слово «*mukam*» часто употребляется как синоним слова «*heñ*» (мелодия, напев). Примеры употребления слова «*mukam*» в этом значении мы увидим также в туркменской классической поэзии и в народном музыкально-поэтическом творчестве. Например, «*Hezar mukamly bilbil*» – «Соловей с тысячью напевами» (из Магтымгулы), «*Ser perdeden mukam kesip, çalyşyň ogluma meñzär*» – «Ты извлекаешь напевы из главного лада, как мой сын» (из дестана «Шасенем-Гарып»).

2. В среде носителей туркменской профессиональной музыки устной традиции (*bagşy*, *sazanda*) большинства регионов Туркменистана (кроме Ахал) под словом *mukam* обычно подразумеваются все виды как традиционной инструментальной музыки для народных инструментов (*dutar*, *gyjak*, *gargy tüýdük*, *dilli tüýdük*), так и инструментальных вариантов народных песен и песен *bagşy*, т.е. инструментальная музыка вообще.

3. Исследователь и исполнитель традиционной музыки Чарьяр Джумаев к *мукамам* причисляет только те произведения, в

названии которых имеется слово «*mukam*»: пять *сазов* для дутара – «*Mukamlar başy*», «*Goňurbaş mukamy*», «*Erkeklik mukamy*», «*Aýralyk mukamy*», «*Gökdepe mukamy*», и четыре *саза* для *гаргы түйдука* – «*Hüwdi mukamy*», «*Lotular mukamy*», «*Gelin mukamy*» и «*Toý mukamy*» [Джумаев, 1993].

У *bagşy* и *sazanda* Ахальского региона слово «*mukam*» означает особую группу дутарных *сазов* под названием *mukamlar* (мукамы).

В своем сообщении я хочу подробно остановиться на последнем значении слова «мукам», так как именно здесь разные авторы высказывают мнения, которые часто противоречат друг другу. Это относится и к количеству мукамов, и к их конкретным названиям. И, самое главное, никто из исследователей не может объяснить, по каким критериям то или иное произведение относят к мукамам, то есть по какому характерному признаку их причисляют к группе под названием «*mukamlar*». У меня есть свои соображения по этому поводу, и я сегодня хочу поделиться ими с участниками настоящего симпозиума.

Сначала вкратце отмечу, что изучение туркменских мукамов не стало еще объектом серьезного исследования. Специальных работ о них нет вообще. Некоторые сведения о туркменских мукамах впервые даются в известном капитальном двухтомнике «Туркменская музыка» В.А. Успенского и В.М. Беляева, написанном в 20-е годы прошлого столетия. Так, по словам традиционного музыканта Бабаджана Ишана, с которым встречался В.А. Успенский в Северном Туркменистане, в прежние времена в туркменской музыке употреблялись «62 нама, 32 макам, которые игрались». Названий их он не помнил, так как говорил о них не на основании практики, а со слов своего наставника Ханджана гыджакчы [Успенский, Беляев, 2003, с. 68].

Ряд докладов, посвященных туркменским мукамам, был прочитан и на нескольких научных конференциях и симпозиумах. Автором двух из них является композитор Байрамдурды Худайназаров. По его сообщению на региональной научно-теоретической конференции в Ташкенте в 1975 году, в туркменской традиционной музыке есть семь *мукамов*, которые исполняются солистом-дutarчы или ансамблем дутаристов: 1) «*Mukamlar başy*» (основной мукам или первый мукам); 2) «*Goňurbaş mukamy*» (*goňurbaş* – название племени музыканта, создавшего этот мукам); 3) «*Erkeklik mukamy*»

(*erkeklik* – верблюд, до революции за исполнение только этого мукама дарили верблюда как вознаграждение, отсюда – название мукама); 4) «*Aýralyk mukamu*» («Мукам разлуки»); 5) «*Gökdepe mukamu*» (название происходит от названия села *Gökdepe*, где бытует этот мукам); 6) «*Näler göründi*» (дословный перевод: «чего только я не видел в своей жизни»); 7) «*Berkeli çokaý*» (по имени создателя этого мукама – Беркели). Помимо этих семи мукамов существует инструментальный саз «*Vıgny aşak*» (название связано с горной местностью), который по ладовому и ритмическому строению близок этим мукамам. Все мукамы исполняются с открытой струны дутара, а основной раздел их носит название «мукамлама» [*Худайназаров, 1978, с. 127–129*]. Эти же сведения он сообщил и на Международном музыковедческом симпозиуме в Самарканде в 1978 году и уверенно добавил, что туркменские мукамы, отличающиеся интонационным, метrorитмическим богатством, развитостью эмоционального содержания, пространной формой, ни по названию, ни по структуре не имеют ничего общего ни с персидскими дастгахами, ни с азербайджанскими мугамами, ни с узбекско-таджикскими макомами и, следовательно, не входят в общую систему макамата [*Худайназаров, 1981, с. 73–74*].

Здесь нужна небольшая ремарка. Во-первых, такие категоричные суждения об отсутствии каких-либо связей и общих черт между туркменскими мукамами и восточным макамом не соответствуют действительности. Об этом свидетельствует вхождение самого слова «мукам» в состав туркменского языка, широкое употребление его в музыкальном искусстве и, более того, именование этим же словом определенных дутарных сазов, объединяемых им в особую группу «мукамлар».

Во-вторых, все пояснения по названиям мукамов (они даны в скобках), принадлежащие Б. Худайназарову, требуют следующих редакционных поправок:

а) в названии первого мукама слово «*baş*» («голова») следует перевести скорее как «первый», а не как «главный», «главенствующий», т.к. при исполнении нескольких мукамов подряд он никогда не является первым по счету;

б) слово «*goňurbaş*» в названии второго мукама обычно переводят как название травянистого растения. (Есть легенда, как известный музыкант сочинил этот мукам, сидя в предгорьях на поляне, где росла трава с таким названием);

в) действительно, слово «*erkek*» (третий мукам) означает верблюда (точнее, верблюда-самца), но кроме того оно в форме «*erkeklik*» используется и в значении «мужественный», следовательно, название этого мукама можно перевести как «Мужественный мукам» или «Мукам мужественных»;

г) существует легенда о том, что «*Gökdepe mukamu*» (пятый мукам) был посвящен событиям 1881 года, когда многочисленные войска царской России после многомесячной осады крепости Гокдепе (вблизи Ашхабада), сломав героическое сопротивление защитников, завоевали ее, что стало началом силового (а не добровольного, как говорили раньше) присоединения Туркменистана к России;

д) более правильный перевод названия «*Näler göründi*» (шестой мукам) – «что мы вокруг увидим»; название мукама перекликается со следующими философскими содержаниями строками из поэзии Магтымгулы:

*Seýl edeliň bu jahana,
Jahanda näler görüner.
Isgender, Jemşit saldyran
Beýik binalar görüner.*

[*Magtymguly, 2012, 192 sah.*].

*(Путешествуя по миру,
Чего только не увидим.
Искандером и Джамшидом⁸⁷ возведенные
Великие здания мы увидим).*

е) имя предполагаемого создателя мукама «*Berkeli çokaý*» (седьмой мукам) – Беркели, а второе слово «*çokaý*» в этом названии происходит от его второй профессии – «*çokaýçu*», т.е. мастер по пошиву чокай – кожаной обуви.

⁸⁷ Искандер – Александр Македонский; Джамшид – в древнеиранской мифологии персидский царь и культурный герой, ему приписывают изобретение музыки, календаря, строительство многих городов.

Журналисты Аллаберди Дурдыев и Юсуп Бердиев в своих газетных статьях и музыкальных радиопередачах также утверждают, что мукамов – семь: «Mukamlar başy», «Goňurbaş mukamu», «Erkeklik mukamu», «Aýralyk mukamu», «Gökdepe mukamu», «Şadilli» и «Berkeli çokaý». И хотя количество мукамов совпадает, однако эти авторы без объяснения причин заменили в списке Б. Худайназарова мукам «Näler göründi» на другой – «Şadilli». То, что выбранные ими сазы являются мукамами, авторы обосновывают следующим образом: мукамы обычно связаны с большими историческими событиями и в них отражаются мысли, надежды, переживания не отдельной личности, а всего народа. Поэтому, по их мнению, в туркменских мукамах нельзя ничего менять и надо оставлять их в первоначальном виде – как сочинили их создатели и как они дошли до наших дней.

Обычно мукамы входят в репертуар всех дутарчы Ахальского региона. Естественно, их освоение начинается от простых к более сложным, а затем в такой же последовательности происходит их публичное исполнение. Когда я в 90-годы прошлого века записывал от известного дутарчы Ораза Аннанепесова восемь сазов, которые, по его мнению, могут считаться мукамами, он исполнял их для меня в следующей последовательности: «Goňurbaş mukamu», «Gökdepe mukamu», «Erkeklik mukamu», «Aýralyk mukamu», «Berkeli çokaý», «Mukamlar başy», «Näler göründi», «Burny aşak». Нередко и другие дутарчы в своих публичных выступлениях, соблюдая принцип от простого к сложному, примерно в такой же последовательности исполняют большинство этих мукамов. Получается своего рода инструментальный цикл из нескольких (от 4-5 до 7-8) дутарных сазов наподобие азербайджанских инструментальных мугамов, или же инструментальных частей узбекско-таджикского «Шашмакома» и «12 уйгурских мукамов».

Попробуем теперь внести ясность в вопрос о количестве туркменских сазов, входящих в этот своеобразный цикл, и почему они называются мукамами. Главной подсказкой здесь служит мимоходное замечание Б. Худайназарова о том, что «все мукамы исполняются с открытой струны дутара, а основной раздел их носит название “мукамлама”».

Когда я начал анализировать дутарные сазы, которые причисляют к мукамам, то обнаружил, что мукамлама является не основным разделом этих произведений, как считает Б. Худайназаров, а заключительным. Главными характерными его признаками являются импровизационный характер и то, что он, в отличие от остальных разделов, которые звучали в фригийском миноре с некоторыми отклонениями, играется в ладу с увеличенной секундой между второй низкой и третьей повышенной ступенями. Именно этот лад, в котором часто звучат и азербайджанские мугамы (в известном труде У. Гаджибекова «Основы азербайджанской музыки» приводятся названия различных ладов с увеличенной секундой – Шуштэр, Чаргях, Хумаюн, Шахназ, Сарэндж и др.), дал заключительным импровизационным разделам туркменских сазов это название – мукамлама, что в переводе означает «мукамизирование». Таким образом туркменские дутарчы, добавляя к обыкновенному сазу импровизационный раздел в ладу с увеличенной секундой, его мукамизировали, т.е. делали из него мукам. Исходя из этого, почти все дутарные сазы, которые вошли в списки разных авторов, могут быть названы мукамами. Лишь саз «Şadilli» (более правильное название «Ybraýym şadilli») таковым не является из-за отсутствия у него раздела мукамлама, хотя по всем другим параметрам он не уступает мукамным сазам.

Таким образом, количество туркменских мукамов становится не семь, а восемь. Для наглядности перечислю их еще раз:

- | | |
|-----------------------|---------------------|
| 1) «Goňurbaş mukamu»; | 5) «Berkeli çokaý»; |
| 2) «Gökdepe mukamu»; | 6) «Mukamlar başy»; |
| 3) «Erkeklik mukamu»; | 7) «Näler göründi»; |
| 4) «Aýralyk mukamu»; | 8) «Burny aşak». |

Все характерные особенности туркменских дутарных мукамов можно увидеть на примере «Goňurbaş mukamu», который является самым первым и самым несложным в исполнительском отношении мукамом. Его продемонстрирует нотный текст в расшифровке Ораза Аннанепесова.

Приложение: Нотная запись «Goňurbaş mukamu» (на 3-х страницах).

GOŇURBAŞ MUKAMY

Nota geçiren Oraz Annanepesow

♩ = 250

Dutar

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ ПОСТСОВЕТСКОГО ТУРКМЕНИСТАНА *

С распадом советской империи у народов нашего Центрально-Азиатского региона, входивших в нее, произошли кардинальные изменения в их общественно-политической, социально-экономической, культурной жизни. К великому сожалению, в большинстве случаев эти изменения нельзя отметить знаком плюс, хотя история предоставила великий шанс для развития в позитивном направлении. Цель нашего сообщения – сделать небольшой экскурс в музыкальную жизнь постсоветского Туркменистана.

В начале своего сообщения мне необходимо сделать небольшую ремарку: я, гражданин Туркменистана, единственный в Туркменистане доктор искусствоведения по музыкальному искусству, вот уже десятый год живу и работаю в Казахстане. Все, что происходило в Туркменистане в первые десять лет после распада СССР в области музыкального искусства, я видел своими глазами, переживал с другими прогрессивными деятелями культуры. Поэтому об этом периоде я буду говорить как живой свидетель. А вот рассказывая о музыкальной жизни в Туркменистане за последние десять лет, я буду пользоваться как официальными средствами массовой информации (интернет-сайты, газеты и др.), сведения которых, к сожалению, не всегда соответствуют самой жизни, так и оппозиционными, по материалам которых, несмотря на некоторую их ангажированность, можно составить хотя бы приближенную к реальности картину.

Музыкальная жизнь каждого народа отличается многообразием, так как она состоит из разных составляющих: народная, изустно-профессиональная музыка, их место и роль в повседнев-

* Статья «Музыкальная жизнь постсоветского Туркменистана» опубликована на английском языке: Eurasia Twenty Years After. Kolkata: MAKIAS, 2012. P. 409–421.

ной жизни населения страны; музыка композиторов европейской письменной традиции и наличие или отсутствие связанных с ней исполнительских коллективов; современная эстрадная музыка и ее исполнители; пропаганда, научное изучение всей этой музыки и многое другое. Исходя из этого, мы рассмотрим музыкальную жизнь постсоветского Туркменистана по четырем условным параметрам: а) народная и изустно-профессиональная музыка; б) композиторское творчество; в) современная эстрадная музыка; г) пропаганда и научное изучение всего музыкального многообразия.

В начальном периоде (первые 5-6 лет) независимости музыкальная жизнь в Туркменистане протекала главным образом в русле, проложенном в советское время, спокойно, без особых изменений.

Почти все жанры музыкального фольклора (трудовые, обрядовые, религиозные и др. песни), как было и в советское время, уже не звучали в условиях естественного бытования – их можно было услышать лишь с концертной эстрады, по радио и телевидению в исполнении так называемых любительских фольклорных коллективов. Это был уже не аутентичный фольклор, а обработанный и приспособленный для концертного исполнения. Искусство багшы (певец, сказитель, сопровождающий свое выступление игрой на дутаре) и сазанда (музыкант-инструменталист), которые являются основными носителями изустно-профессиональной музыки, продолжало свою жизнь в более или менее благоприятных условиях. Исполняя крупные героические и лирические эпические произведения (дестаны), традиционные песни и инструментальную музыку, они выступали на семейных торжествах, общенародных праздниках. По радио и телевидению регулярно передавались концерты традиционной музыки с участием известных багшы и сазанда, молодых исполнителей. Они же входили и в состав концертных групп республиканской филармонии и областных филармоний. В деле подготовки молодых исполнителей традиционной музыки активно участвовала Туркменская национальная консерватория, где к педагогической работе привлекались признанные мастера народной музыки.

Говоря о профессиональном музыкальном искусстве европейского типа, необходимо отметить, что его возникновение, становление и развитие в Туркменистане, формирование здесь своей композиторской школы (вспомним имена композиторов Вели Мухатова, Ашыра Кулиева, Чары Нурымова, Нуры Халмамедова, Реджепа Аллаярова и многих других, произведения которых исполнялись не только в Туркменистане, но и далеко за его пределами) было, несмотря на определенное идеологическое давление сверху, одним из заметных завоеваний советского периода. Благодаря этому туркменский народзнакомился с оперой, балетом, симфонией, ораторией, кантатой и другими жанрами классической музыки, сольными, камерными, оркестровыми и другими формами их исполнения.

В начале 90-х годов прошлого века в Туркменистане действовала, как и раньше, Государственная филармония им. М. Тачмурадова (в ее составе имелись симфонический оркестр и оркестр народных инструментов, академический хор, ансамбль народного танца, множество различных концертных групп, в том числе и популярная рок-группа «Дестан»), полноценно функционировал Академический театр оперы и балета им. Махтумкули. Репертуар этих коллективов состоял не только из сочинений туркменских авторов, но и из выдающихся произведений зарубежной, русской, советской классики.

К концу столетия отношение властных структур к людям творчества стало заметно ухудшаться. Стараниями Аппарата Президента страны была парализована работа многих творческих организаций, а некоторые из них, в том числе и Союз композиторов Туркменистана, уже были ликвидированы. Главную причину такого отношения к представителям творческой интеллигенции можно объяснить тем, что многие композиторы, художники, писатели, деятели кино, театра и др., почувствовавшие свежий воздух свободы творчества, навеянный горбачевской гласностью последних советских лет, первыми годами независимости Туркменистана, не хотели возвращаться к прежним ограничительным рамкам. Офи-

циальной власти Туркменистана становилось все сложнее контролировать и управлять творческим процессом и активно использовать деятелей литературы и искусства для возвеличивания все возрастающего культа личности первого Президента Сапармурата Ниязова, которого через некоторое время, уже на законодательной основе, начнут величать Сапармурат Туркменбаши (дословно: глава туркмен), а чуть позже еще добавят перед его именем слово «Великий». Привожу отрывок из обращения к С. Ниязову от имени студентов и преподавателей Государственной академии художеств Туркменистана по случаю десятилетия образования этого учебно-заведения: «Дорогой наш Сердар (т.е. Вождь. – Ш.Г.), подобный обитавшему в золотистой песчаной пустыне легендарному пророку Хыдыру, хозяину туманных гор Ковусу, повелителю бурного моря Киясу, Великий чудотворец, Вечный глава наш, дорогой Сердар, обладающий чудотворной силой, дарованной Всевышним, пробудивший светлую, зажиточную, изобильную жизнь, мелодию вечности на древней и вечной туркменской земле, благодаря Вам сегодня весь мир знает туркменский народ... Справедливый наш Сердар, Аллахом наделенный мудростью наш Отец Великий Сапармурат Туркменбаши!»⁸⁸.

Культурная политика государства была ориентирована лишь на то, как ее понимает сам Туркменбаши. А понимал он ее весьма своеобразно. Вот некоторые его рассуждения об опере и балете, классической музыке, высказанные им 12 апреля 1999 года на встрече с театральными деятелями: «Зачем она (опера. – Ш.Г.)? ...Туркмены на оперу не ходят, они ее не понимают. ...Работая в Москве, приходилось ходить в Большой театр. Слушал «Бориса Годунова», смотрел «Спартак», они меня не волновали, я не воспринимаю такую музыку. Спрашивается, зачем петь, зачем кричать, когда эти же слова можно произнести нормально, разговорной речью... Ахмед! Мусаева! (обращается к известным солистам балета Ахмеду Пурсиянову и Гульбахар Мусаевой. – Ш.Г.). Ваше па-де-де не воспринимается! Это искусство чуждо туркменам. Оно не наше...

⁸⁸ «Нейтральный Туркменистан», 8 января 2004 года.

Когда я учился в Ленинграде, нам, студентам, выдавали абонементы. Я посещал лекции, спектакли, но не все понимал, что говорилось и что показывали... «Лунную сонату», «Аппассионату» можно послушать... один раз. «Отелло», «Гамлета» тоже, не больше. Ведь наши спектакли, поставленные после независимости, не слабее пьес Шекспира, Мольера... Мы – страна древней культуры...» [Рыблов, 2004, с. 64–65]. Примерно эти же слова о балете Президент Туркменистана повторил ровно через два года на встрече с творческими работниками, которая состоялась 3 апреля 2001 года: «Если у туркмен в крови нет балета, как вы хотите заставить их ходить на балетные постановки? Кое-кто говорит, что, мол, народ надо воспитывать, прививать ему культуру. Да поймите же вы, невозможно силой привить то, что народ органически не принимает!»⁸⁹

Следует особо отметить, что выступление Президента Сапармурата Ниязова на данной встрече с творческими работниками стало основным «программным» документом для окончательного развала туркменской литературы и искусства. Как помню, в тот же день это выступление показали полностью по вечерней информационной программе национального телевидения. Там почти все, что было достигнуто в советское время, подвергалось жесткой критике и предлагалось ориентироваться только на традиционные истоки. У меня до сих пор звенят в ушах его слова, смысл которых сводится к следующему: зачем нам зарубежная классика, зачем нам Шекспир, когда нам нужны спектакли, рассказывающие о славной истории туркмен, о сегодняшней счастливой жизни туркменского народа. На следующий день выступление повторили, но уже с сокращениями, где уже не было упоминания имени Шекспира, других «критических» высказываний по поводу мировой классики. Одна интересная деталь, на которую необходимо обратить внимание: выступление Президента страны на этом совещании, которое, как мы помним, состоялось 3 апреля 2001 года, было напечатано в официальной прессе лишь через месяц с лишним – 11 мая 2001 года, под названием «Вернуть утраченную память...»,

⁸⁹ «Нейтральный Туркменистан», 11 мая 2001 года.

притом с большими сокращениями и исправлениями. Вот, например, как передан здесь текст, где президент упоминал о классике, о Шекспире: «За семьдесят лет, живя в СССР, мы изучили много культур. Мы знаем великих классиков Востока, Шекспира, французских писателей, композиторов. Но мы не знаем туркменских корней. Не подумайте, что во мне разыгрались националистические чувства, отнюдь. Просто я считаю, что трудно оценивать чужих, не зная своих. Мы зачастую забывали о своей национальной принадлежности»⁹⁰. Подобная корректура присутствует по всему тексту. Можно себе представить, сколько труда вложили, сколько времени истратили многочисленные сотрудники и редактор газеты, чтобы придать данному «программному» выступлению Президента более или менее пристойный вид. Кстати, многие авторы верно заметили и то, что выступления С. Ниязова, публикуемые в туркменоязычной прессе, не всегда идентичны помещаемым в русскоязычной газете «Нейтральный Туркменистан». «На русском языке они выходят приглаженными, как правило основательно отредактированными, зачастую в корне переделанными и даже дописанными спичрайтерами. На поправку текста уходит порой 15-20 дней. Ведь «Нейтральный Туркменистан» – единственная в стране русскоязычная газета, управляемая с речами президента во многие зарубежные страны, и, вероятно, неудобно представлять главу государства, изрекающего, мягко говоря, несуразное, а порою абсурдное. Потому и доводятся все его речи до кондиции» [Рыблов, 2004, с. 63].

И даже в этом исправленном тексте наглядно видно, как одним росчерком пера хотели стереть из истории, из памяти огромные достижения в области культуры, достигнутые в годы советской власти, и что собирались сделать с культурой и искусством современного Туркменистана. Вот еще несколько цитат из опубликованного варианта выступления С. Ниязова:

«...За семьдесят лет мы утратили память. Забыли о том, что туркмены были великим народом, что они построили свыше 70 государств... Но затем они настолько упали духом, что считали себя

⁹⁰ Там же.

способными лишь кочевать по пескам, жить в убогих юртах, играть на дутаре и гиджаке, исполнять заунывные песни. Однако сегодня мы не намерены мириться с такой постановкой вопроса. Туркмены имеют богатую и великую историю, и они вправе гордиться ею.

...Мы закрываем Туркменскую государственную филармонию имени Мыллы Тачмурадова, Национальный ансамбль народного танца Туркменистана, Национальный эстрадно-цирковой центр Туркменистана и создаем Национальный центр культуры Туркменистана при Министерстве культуры Туркменистана. В этом центре должна быть сосредоточена вся туркменская культура, искусство. Здесь же найдут приют поэты и писатели, музыканты и скульпторы.

...Закрываем Театр оперы и балета им. Махтумкули, а на его базе создаем Национальный музыкально-драматический театр им. Махтумкули... В нем будут участвовать преподаватели и студенты консерватории, музыкального училища, другие артисты, создавать новую музыку, музыкально-драматические произведения. Они должны привлекать зрителя своим мастерством»⁹¹.

Не осталась в стороне и туркменская традиционная музыка. По словам Президента, в прошлом туркменское музыкальное искусство отличалось богатством и разнообразием. Туркменами создано множество музыкальных инструментов (было даже названо точное их количество – 72⁹²), нужно их возродить и использовать повсеместно! Багшы и сазанда, которые поют или играют, испол-

⁹¹ «Нейтральный Туркменистан». 11 мая 2001 года.

⁹² Возникает естественный вопрос: почему именно 72, а не 71 или 73? Кто их подсчитал? Кто исследовал? Мы знаем всего несколько музыкальных инструментов, которые являются действительно туркменскими: *дутар*, *гыджак*, *гаргы-тюдук*, *дилли-тюдук*, *голуз*... Однако в скором времени нашлся автор, педагог по классу дутара Республиканской музыкальной школы Овезмурад Гандымов, который назвал поименно «все 72 музыкальных инструмента туркмен» и опубликовал о них целый цикл статей в октябре–ноябре 2001 года в газете «Нейтральный Туркменистан» (за свой «труд» О. Гандымов получил из рук самого Президента премию в размере 5000 американских долларов). Стыдно сказать – в том списке оказались все общевосточные музыкальные инструменты, автор без «лишних» доказательств превратил их в туркменские.

зую только дутар и гиджак, никто не слушает ни на концертах, ни по радио, ни по телевидению. Пусть багшы поют в сопровождении больших ансамблей и оркестров, где будут звучать многие из этих инструментов. Сольное исполнительство на традиционных музыкальных инструментах надо также отменить, пусть звучат повсюду ансамбли и оркестры из разнообразных инструментов.

В результате этого указания Президента на концертах, по радио и телевидению перестали звучать традиционные песни и инструментальная музыка багшы и сазанда в традиционном исполнении. Другими словами, туркменское традиционное музыкальное искусство было насильно втиснуто в рамки с неестественными условиями.

Все это, к сожалению, продолжается и в наши дни. Даже загадочное число «72» не утратило своего «магического» действия. Например, на одном из заседаний кабинета министров нынешний Президент Туркменистана Гурбангулы Бердымухамедов заявил, что он недоволен тем, что туркменские музыканты ограничиваются аранжировкой фольклорного наследия и подражают популярным в мире произведениям. Президент считает, что музыкантам «необходимо активнее использовать все формы, видовое и жанровое богатство музыкального наследия предков при создании новых неповторимых произведений». Он призвал туркменских музыкантов активно задействовать в своем творчестве все 72 туркменских народных инструмента⁹³.

Самой активной частью музыкальной культуры наших дней является эстрадная музыка. К сожалению, эта музыка в Туркменистане, как и в других странах нашего региона, трудно поддается управлению, да и в соответствующих структурах власти не наблюдается особых попыток направлять ее в позитивное русло. Наоборот, ее на всю мощь используют для возвеличивания первых лиц страны. В этом процессе участвуют не только певцы, но и некоторые профессиональные композиторы. Например, известный композитор Реджеп Реджепов за короткий срок написал более 200 песен, кото-

рые были сочинены на «стихи» поэта и Президента Ниязова или же были посвящены ему. А в ежегодном конкурсе эстрадных певцов под названием «Янлан, Диярым!», проводимого в Туркменистане с начала 90-х годов, звучали в основном песни, восхваляющие Великого Сердара и «великие свершения, происходящие в стране под его мудрым руководством». По телевидению неоднократно показывали, как победителей конкурса награждал американскими долларами лично сам Сапармурат Туркменбаши.

Имеются сведения, что этот конкурс «теперь меняет направленность – все участники должны одну из конкурсных песен посвящать новой эпохе и непосредственно новому лидеру нации». Вот и самая свежая информация: как-то столичное управление культуры разослало циркуляр во все ашхабадские рестораны и кафе, устраивающие развлекательные мероприятия. Там говорится, что отныне каждый ресторатор несет ответственность за содержание песен, исполняемых во время проводимых в их помещениях корпоративных вечеров, свадеб и прочих торжеств. Сотрудники министерства культуры и телерадиовещания Туркменистана совершили рейд по вышеназванным заведениям с целью проведения персонального разъяснения документа «государственной важности». По их словам, исполняемые песни должны соответствовать духу времени, великим свершениям эпохи Возрождения. Проще говоря, все должны петь об Аркадаге (Опоре нации. – Ш.Г.), то есть о президенте... Многим исполнителям приходится уходить из профессии, если они отказываются петь песни об Аркадаге. Зато менее талантливым исполнителям сейчас очень легко сделать эстрадную карьеру – достаточно спеть хвалебную песню о президенте.

В последнее время в Туркменистане растет, как грибы после дождя, количество так называемых эстрадных певцов, подавляющее большинство которых не имеют ни музыкального образования, ни профессиональной подготовки (поэтому нет особой необходимости останавливаться на их исполнительском уровне). Самое странное – почему-то их начали именовать теперь высо-

⁹³ См.: http://www.ng.ru/cis/2010-08-04/6_kaspiy.html.

ким словом «багшы». Как известно, у туркмен багшы – основной носитель туркменской изустно-профессиональной музыки, который поет песни, исполняет крупные эпические произведения – дестаны, сопровождая свое выступление собственной игрой на двухструнном струнно-щипковом дутаре. Вот как писал о багшы и его искусстве еще в двадцатые годы прошлого столетия первый исследователь туркменской музыки В.М. Беляев: «Но само по себе приватное занятие музыкой не дает еще любителям, занимающимся этим искусством, звания багшы, то есть не делает их признанными народными профессиональными певцами. Для этого туркменский певец-музыкант (лишь за редкими исключениями багшы не аккомпанирует себе сам на дутаре) должен достичь высокой степени исполнительского мастерства, которое приходит не сразу и которое превращает музыканта-любителя в музыканта-профессионала» [Успенский, Беляев, 2003, с. 43]. Действительно, чтобы заслужить право называться багшы или сазанда, в прежние времена необходимо было учиться у наставника (халыпа) – выдающегося мастера изустно-профессиональной музыки. Совершенствуясь в исполнительском мастерстве и изучая репертуар под руководством наставника в течение продолжительного времени, иногда до 10 и более лет, ученик получал от него благословение (пата), которое давало ему право выступать перед слушателями самостоятельно.

Говоря об эстрадной музыке, нельзя не отметить дискредитацию и другого знакомого всем слова – «композитор» (латинское *compositor* – сочинитель, составитель), означающего автора музыкального произведения, то есть лица, занимающегося сочинением музыки. Как мы знаем, профессия композитора, кроме всего прочего, предполагает наличие творческого и музыкального дарования и требует специальной подготовки (обучения композиции). А в современном Туркменистане «сочинительством» песен занимаются все, кому не лень. Все так называемые певцы – они и композиторы, и поэты. Потому и в их песнях, составленных по принципу изготовления коктейля, очень мало туркменского. В них скорее всего

услышишь ритмоинтонации, мелодические обороты, иногда и целые куски из азербайджанской, турецкой, арабской, индийской и... даже западной эстрадной музыки.

Вот как характеризуется эстрадная музыка в одной из статей, посвященных искусству современного Туркменистана: «В среде эстрадных исполнителей – полная чехарда. Популярность получают лишь приближенные. Ежегодно проводимые с большой помпой конкурсы певцов выявляют победителей, но на этом их официальная карьера заканчивается. Никто не занимается их профессиональным ростом, хотя конечная цель конкурсов именно в этом и заключается. И они зарабатывают на жизнь тем, что поют на свадьбах и корпоративных вечеринках. Приподнявшись материально, эстрадники за свой счет записывают альбомы и снимают клипы, которые, если им позволят, отдают на телевидение. И если по телевидению показывают клипы – то не называют имен исполнителей, да и интервью с артистами не делают. Искусство без лица – вот главная примета нового времени в Туркменистане»⁹⁴.

Несколько слов о пропаганде и научном изучении традиционной и композиторской музыки. Эта область является, по нашему мнению, самой запущенной. Как известно, творчество композитора и исполнительство тесно взаимосвязаны друг с другом. Но как композитору сочинять оперу, балет, симфонию и другие крупные музыкальные произведения, если он заранее знает, что их некому исполнять? После ликвидации театра оперы и балета, других исполнительских коллективов, в условиях отсутствия новых произведений – ни о какой полноценной пропаганде музыки не может быть и речи. Все, что делается в этом отношении силами сегодняшних «полупрофессиональных» коллективов, носит главным образом не эстетико-образовательный, а политический характер. В качестве наглядного примера можно привести постановку в 2008 и 2009 годах двух туркменских классических опер – «Шасенем-Гарып» Д. Овезова и А. Шапошникова, «Лейли-Меджнун» Д. Овезова и Ю. Мейтуса, осуществленную силами вновь организованного симфонического

⁹⁴ [http:// www. fergananews.com/article.php?id=6671](http://www.fergananews.com/article.php?id=6671).

(неполного) оркестра, артистов музыкально-драматического театра (многие из них выходцы из художественной самодеятельности и не имеют музыкального образования), студентов и преподавателей музыкального училища и консерватории, певцов-эстрадников. Эти оперы, показанные на сцене музыкально-драматического театра всего несколько раз, были поставлены на любительском уровне, притом не самого лучшего качества. Невооруженным глазом видно – все это сделано для того, чтобы продемонстрировать миру «возрождение» в Туркменистане оперы, запрещенной прежним руководством страны.

Неутешительный факт – за последние 20 лет туркменскими композиторами не было написано ни одного произведения крупной формы (опера, балет, симфония, кантата и др.). Если и написаны, они не стали достоянием музыкальной общественности страны. В информации, опубликованной на одном из официальных интернет-сайтов, сообщается о двух концертах вновь созданного Туркменского государственного симфонического оркестра и приводятся названия исполненных им произведений. Среди них вокальные, симфонические произведения Н. Халмамедова, отрывки из опер «Лейли-Меджнун» Д. Овезова и Ю. Мейтуса, «Шасенем-Гарып» Д. Овезова и А. Шапошникова, а также сочинения Дж. Бизе, Й. Брамса, А. Хачатуряна. Как видим, там нет ни одного произведения, созданного композиторами Туркменистана в годы независимости, т.е. за последние 20 лет.

В своем «программном» выступлении, на котором мы останавливались выше, Сапармурат Туркменбаши коснулся и вопросов исследования туркменской музыки: «Музыка, искусство туркмен не имели племенной принадлежности. Хотя кое-кто все еще пытается разделить музыку по направлениям. Все это случилось в последние триста лет, когда туркмены были разобщены и обижены. У туркмен цельное искусство, единая музыкальная культура. Поэтому не стоит делить их на племена»⁹⁵. Однако не все ученые согласны с данным высказыванием Президента. Например, известный этно-

⁹⁵ «Нейтральный Туркменистан», 11 мая 2001 года.

лог Сергей Демидов пишет: «Если следовать этой логике, то нужно унифицировать национальную музыку, отказаться от многоцветья ее оттенков, опирающихся на разнообразие локально-исторических факторов, что фиксировали в своих исследованиях и известный собиратель туркменской музыки в 20-е годы, один из главных героев туркменского кинофильма «Тайны мукама» профессор Виктор Александрович Успенский, и защитивший в 1998 г. докторскую диссертацию преподаватель Туркменской государственной консерватории Шахым Гуллыев, вынужденный не так давно покинуть республику...» [Демидов, 2002, с. 115–116]⁹⁶.

Действительно, специфические условия жизни, труда и быта туркмен, сохранявших до недавнего времени обособленную родоплеменную структуру, наложили определенный отпечаток на их материальную и духовную культуру. Как в разговорном диалекте, одежде, обрядах, декоративно-прикладном искусстве (особенно в ковроделии), так и в музыкальном искусстве по сей день сохранились своеобразные локальные особенности. Это явление наиболее ярко отразилось в искусстве туркменских багшы и сазанда, где именно на базе местных исполнительских особенностей образовались различные регионально-племенные стили со своими музыкально-творческими традициями, художественно-эстетическими идеями, практическими целями и задачами (многие вопросы данной проблемы были рассмотрены мною в двух монографиях и в ряде других публикаций) [см.: Гуллыев, 1985; Гуллыев, 2003].

Говоря в целом об изучении туркменской музыки, можно отметить, что в этой области много проблем, которые, видимо, еще долго будут ждать своих исследователей. Основная причина – ликвидация в свое время в стране почти всех научных учреждений, начиная с Академии наук страны (раньше в Институте истории им. Ш. Батырова АН Туркменистана был отдел искусств, занимавшийся научными исследованиями в разных областях искусств,

⁹⁶ Пользуясь случаем, приношу Сергею Михайловичу свою признательность за упоминание моего имени и за ссылки на мои исследования.

в том числе и музыкального), Высшей аттестационной комиссии и всех специализированных советов по защите кандидатских и докторских диссертаций и, как результат, отсутствие способных к научным изысканиям молодых кадров (сейчас предпринимаются некоторые попытки к восстановлению Академии наук и других разрушенных научных структур), небрежное отношение к традиционной музыке и к ее носителям, недоброжелательное отношение к профессиональным композиторам и к их творчеству со стороны соответствующих структур и т.д.

Прошло около 30 лет, как не стало супердержавы под названием СССР. Да, в той системе происходило много такого, что было достойно критики. Но было и много хорошего, положительного. Поэтому, отрицая все достижения туркменской культуры в годы советской власти, как это делается в современном Туркменистане, мы рискуем, образно говоря, выплеснуть из ванны вместе с мутной водой и ребенка. Время требует от нас самого бережного отношения к истинным ценностям нашей прошлой музыкальной культуры. Практика показывает – разрушать легче, чем восстанавливать. Нужны активные усилия государственных структур, всех заинтересованных людей, чтобы музыкальная жизнь современного Туркменистана возвратилась на нормальный путь развития. А для этого потребуются теперь уже не годы, а десятилетия.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОЯВЛЕНИЯ МЕТРИЧЕСКОЙ СВОБОДЫ В ТУРКМЕНСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКЕ *

Метроритм, как важнейшее музыкально-выразительное средство, отличается своим бесчисленным многообразием. Каждый вид, стиль, направление музыки по-своему использует это многообразие. Имеется много примеров, когда именно характерными метроритмическими особенностями отличаются некоторые жанры музыки как письменной, так и устной традиции, иногда и большая часть музыкального фольклора того или иного этноса.

Одним из своеобразных проявлений метроритма выступает свободно-метрическое пение, которое встречается в традиционной песенной культуре многих тюркских народов. В одних случаях оно является формой исполнения некоторых видов и жанров песенного наследия, как например: узун хава в турецкой музыке, узун кюй – в башкирской, озын кюй – в татарской, в других случаях – характерной метроритмической особенностью разделов или частей крупного циклического произведения изустно-профессиональной музыки, как азербайджанский мугам (части Бердашт, Майе, Шобат), уйгурский мукам (раздел Мукамбеши) и др. Наряду с вокальными образцами свободно-метрического пения нередко существуют и их инструментальные варианты (башкирский узун-кюй для курая, турецкий инструментальный таксим, азербайджанский инструментальный мугам для тара, кеманче и др.). И в туркменской традиционной музыке часто можно увидеть использование элементов свободно-метрического пения, однако его проявление здесь носит, как мы увидим далее, совершенно иной характер.

Цель настоящего сообщения – продемонстрировать примеры свободно-метрического пения в различных видах и жанрах туркменской традиционной музыки. Попутно, особо не углубляясь в

* Доклад «Некоторые особенности проявления метрической свободы в туркменской традиционной музыке» опубликован на английском языке: 2nd Meeting of the Study Group for Music of the Turkic-speaking World, May 26–30, 2010.

теоретические проблемы стихосложения и музыкознания, дать к ним краткие комментарии, а также высказать (в порядке постановки вопроса) некоторые свои замечания по теме выступления.

Вопрос об особенностях проявления метрической свободы в туркменской традиционной музыке еще не стал объектом специального исследования, хотя еще первые собиратели и исследователи туркменской традиционной музыки отмечали наличие в ней «сложных ритмических комбинаций», «частых метроритмических перемен» и др. Приведу отрывок из письма В.А. Успенского В.М. Беляеву, датированного 1925 годом, где он делится с ним своими первыми впечатлениями о туркменской музыке: «Пишу тебе из сердца знойной Туркмении... Волею судеб попал я сюда записывать их песни. Условия жизни, работы, конечно, тяжелые: пески, жара пыль... Работа трудная: такие ритмические комбинации, что черт его знает!» [Успенский, 1980, с. 217]. Следующая цитата из двухтомника «Туркменской музыки» принадлежит уже самому В.М. Беляеву: «...туркменская музыка в ритмическом отношении очень свободна и имеет полную возможность комбинировать внутри одного того же произведения различные ритмы, порой в капризной и причудливой их последовательности» [Успенский, Беляев, 2003, с. 66]. Далее он пишет: «Ритмы туркменской музыки, часто весьма сложные сами по себе (если даже не говорить о сложности их комбинаций), представляют величайшие трудности для тех, кто записывает туркменскую музыку. Стоит только бегло посмотреть собрание туркменской музыки В.А. Успенского, чтобы убедиться в справедливости сказанного» [там же, с. 66].

Перейдем к конкретным примерам из туркменской традиционной музыки. Первый из них – похоронное причитание «Агы», записанное нами от известной исполнительницы Тачбиби Гурбаниязовой из Балканской области в середине 70-х годов прошлого столетия во время музыкально-фольклорной экспедиции. Семивосьмисложный поэтический текст, неравное количество строк в куплетах, ограниченный диапазон и речитативный характер мелодии, отсутствие распевов (слог-нота) свидетельствуют о древности истоков данной похоронной песни [Гуллыев, 2003, с. 203]:

Агы (отрывок)

Музыкальный отрывок «Агы» в 2/4 такта, темп J=96. Мелодия записана на нотном стане с ритмическими знаками (три и семизначия). Текст песни:

Хей-вай, дун-йөм, хей-ва-ей. Ос-ла-ман-кам о-юл-дей,
 чей-не-мен-көм гө-дил-дей! А-там ог-лы е-ке-же,
 кө-бөм баг-ры бир ял-ңыз!
 Хей-ва-ей! (и) Ча-я га-ны а-кан-ды-рей,
 Чөл-де жа-ны чы-кы-бей, А-ды би-лен гөм-лү бей, га-ны би-лен
 юв-лү-бей. Хей вай, дун-йөм, е-ке-же, Нир-ден
 гөз-лөп йө-ре-йи-ней, кай-дан ы-зың ча-ла-йи-ней!

А умеренный темп, плавное движение мелодии с элементами хроматики, постоянно меняющийся метроритм, отраженный в условной нотной записи, – все это соотносится с содержанием поэтического текста, рассказывающего о душевном горе исполнительницы из-за смерти родного человека.

Следующий пример – песня «Отурма газал», являющаяся частью религиозного действия «Зикр», была записана нами в исполнении группы женщин во время той же экспедиции в Балканскую область⁹⁷. Поэтический текст «Отурма газал» имеет религиозное содержание о бренности жизни в этом мире. Форма стиха – восьмисложный гошгы (4+4=8), характерный для дестанной (ашыкской) поэзии позднего средневековья.

⁹⁷ Личная фонотека автора.

В отличие от других частей «Зикра», которые сопровождаются танцевальными движениями, имеют четкий и устойчивый метроритм, кварто-квинтовые мелодические скачки, «Отурма газал» представляет собой контраст во всех отношениях – поется в сидячем положении, имеет свободную метрику, более распевного характера мелодию в плавном движении.

Рассмотрим теперь несколько примеров, связанных с искусством багшы. Песня, которая называется «Ак йузли маралым» входит в репертуар туркменских багшы Ахальского региона. Исполнитель – Сахы Джеббаров⁹⁸. Автор стихов и мелодии – Дурды багшы (XIX в.), который был одним из ярких представителей стиля *дама-на*. Стихи любовно-лирического содержания написаны в форме четырнадцатисложного гошгы, каждая строка которого образована путем удвоения семисложника, характерного для народной поэзии тюркских народов. Напев песни ближе к речитативно-декламационному, с некоторыми элементами песенности. Песня почти целиком поется в свободной метрике. Лишь инструментальные вступление и заключение исполняются в строгой метрике (размер 6/8).

Песня «Не пейда» – также из репертуара багшы. Исполнитель – Джума Худайберенов⁹⁹. Автором стихов, которые написаны в форме одиннадцатисложного гошгы и имеют дидактическое содержание, является Бабаняз шахыр (XIX в.). Напев песни имеет в основном речитативно-декламационный характер. Если все рассмотренные выше примеры от начала до конца исполнялись в основном свободной метрикой, то в этой песне свободная метрика регулярно чередуется со строгой метрикой. Все инструментальные интермедии песни (вступление, отыгрыш между двустушиями и куплетами, заключительный раздел) исполняются в строгой метрике (размер 6/8).

Послушаем еще одну песню багшы, которая не требует комментариев. Вы сами можете заметить, как исполнитель незаметно переходит от строго метрического пения к свободно метрическому, и наоборот. Эта песня – «Balsaýat», на стихи из дестана «Саятлы-Хемра» в исполнении багшы Хангелди Аннамырадова¹⁰⁰.

⁹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=QgTM8Udh7q8>

⁹⁹ https://thewikihow.com/video_avLxHfzcv-E

¹⁰⁰ <https://mp3muzlo.ru/mp3songs/hangeldi-annamyradow-balsaýat.html>

Следующий пример продемонстрирует нам влияние свободного метрического пения на туркменскую традиционную инструментальную музыку. Это саз «Ýandyt», который является инструментальным вариантом одноименной песни багшы из дестана «Шасенем и Гарып». Исполнитель – Акмырат Чарыев¹⁰¹. Этот саз звучит в основном в строгой метрике, но временами можно наблюдать переход на свободную метрику.

Аналогичные явления, рассмотренные выше, можно обнаружить в музыкальном фольклоре других тюркских народов. Например, в турецкой народной музыке есть похоронные причитания «агыты», которые относятся к стилю узун хава [*Музыкальная...*, т. 5, 1981, с. 640]. Они, как и туркменские «Агы», исполняются в свободной метрике. В Турции широко исполняется и суфийская (дервишская) религиозная музыка, некоторые разделы которой, как и туркменский «Отурма газал», имеют свободную метрику.

Много общего можно обнаружить в музыке туркменских багшы и турецких, азербайджанских ашыков. К примеру, исследователь азербайджанской музыки Э. Эльдарова, исходя из характера изложения ашыгских напевов, делит их на три группы:

- 1) напевы речитативно-декламационного склада, которые ближе к живой речевой интонации и не поддаются точной метрической фиксации;
- 2) напевы напевно-речитативного склада, которые как бы являются промежуточными между речитативно-декламационными и песенными напевами;
- 3) напевы песенного склада [*Эльдарова, 1984, с. 82–90*].

Эти высказывания полностью применимы и к напевам песен туркменских багшы. Напевы, относящиеся к первым двум группам, мы видели на примере рассмотренных выше песен багшы, а напевы третьей группы, которые не имеют отношения к теме нашей конференции, можно встретить в большинстве их песен. Здесь необходимо особо отметить, что имеющиеся общности в искусстве туркменских багшы и азербайджанских ашыгов, турецких ашыков

¹⁰¹ <https://mp3isx.ru/download/a2dQNIJSYkVNBG0/>

не случайно, так как все они унаследовали свои музыкально-поэтические, художественные традиции из одного источника – древнего искусства огузских озанов.

Чтобы изучить вопрос о метроритмических особенностях туркменской традиционной музыки, необходимо знание особенностей стихосложения туркменских народных песен, которые могут пролить свет на многие проблемы их взаимодействия. Об этом еще в 1925 году писал В.М. Беляев: «Мы пока, к сожалению, не располагаем достаточными данными для того, чтобы углубиться в сущность вопроса о ритме туркменской музыки. Но если мы, уже признав факт происхождения туркменской инструментальной музыки от вокальной, обратим внимание на широкую разработку восточной стихотворной метрики, то не ошибемся, если предположим возможность некоторого влияния туркменской стихотворной метрики на ритмику туркменской музыки» [Успенский, Беляев, 2003, с. 66]. И метрическая свобода, которую мы обсуждаем сегодня, является результатом проявления одной из многочисленных форм взаимодействия поэтического текста и напева.

Как известно, применяемая та или иная система стихосложения у каждого народа основывается на закономерностях внутреннего строя его языка. Такой системой для туркменской поэзии, как и поэзии других тюркских народов, является «бармак» – силлабическое стихосложение, где в роли основного принципа выступает одинаковое количество слогов в каждой стихотворной строке. Здесь ударение в словах (которое почти всегда падает на последний слог), чередование кратких и долгих слогов (обычно открытые слоги произносятся короче, чем закрытые) не играют существенной роли [Гуллыев, 1985, с. 32–61]. Все эти и другие факты, при их правильном применении, могут служить ключом к разгадке многих причин возникновения в туркменской традиционной музыке особых форм взаимодействия текста и напева, в том числе и наличия в ней свободно-метрического пения.

Надеюсь, что приведенные в нашем сообщении материалы привлекут внимание не только исследователей туркменской музыки, но и тех, кто занимается вопросами музыкальной тюркологии.

ОТРАЖЕНИЕ КОЧЕВОГО БЫТА В ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ТУРКМЕН *

Известно, что экономические условия жизни кочевников поддерживались в основном скотоводческим хозяйством. В этой статье мы рассмотрим на конкретных примерах, как этот скотоводческий быт нашел свое отражение в традиционной музыкальной культуре туркмен.

Начнем с образцов песенного фольклора, являющегося одной из древнейших форм туркменского устного музыкально-поэтического творчества.

У туркмен-скотоводов сохранились краткие мелодические возгласы (своего рода команды), используемые пастухами для управления своим стадом. Отдельные образцы этих возгласов были записаны в 1925 году В.А. Успенским в Марыйском велаяте. Среди них «Гуррой» (для собирания овец, разбредшихся в разные стороны), «Геч айлан» (для окликанья коз, покинувших стадо), «Хороп» (используется при отгоне верблюдов на водопой) и др. [Успенский, Беляев, 2003, с. 113–114].

В музыкально-этнографических материалах В.А. Успенского есть одна весьма интересная песня-заклинание, которая исполняется при доении верблюдиц. Она называется «Хөреле, губам, хөреле» – «Успокойся, моя верблюдица, успокойся» [там же, с. 813 (№ 233)]. Речитативного характера мелодия в ограниченном диапазоне (всего на двух соседних звуках), простейшая форма говорят о древности ее происхождения.

Аналогичная песня под названием «Хөвлүм» («хөвлүм» – ласковое обращение к корове), исполняемая при доении коровы, записана и нами в 1977 году в Балканском велаяте [Гуллыев, 2003, с. 69, 202]:

* Международный альманах писателей и поэтов Центральной Азии «Литературная Азия». Алматы: Жибек жолы, 2002. С. 137–138.

Хөвлүм

♩ = 238

В отличие от предыдущей песни, здесь мелодия напевная, а диапазон ее охватывает интервал чистой кварты.

У туркмен издавна существовали (некоторые существуют и поныне) обряды, связанные с кочевым скотоводческим бытом. Например, в Юго-Восточном Туркменистане праздновалось два вида Новруза – скотоводческий (чарва Новрузы), отмечаемый 22 февраля, и земледельческий (йупек Новрузы), отмечаемый с 17 по 22 марта [Джикиев, 1983, с. 17].

Наряду с другими обрядовыми и развлекательными компонентами, на праздновании Новруза особое место занимала игровая песня «Монджукатды» (дословно: бросание бусины):

Монджукатды

♩ = 336

Участвующие в игровом действии девушки и молодые женщины опускали в чашу с водой бусины (использовались бусины разных цветов и форм, чтобы легко было их опознавать). После этой процедуры одна из женщин (обычно старшая по возрасту)

брала в руки чашу с бусинами и, похаживая, начинала петь. Спев один куплет песни, она вынимала из чаши одну из бусинок. Это означало, что к хозяйке данной бусины и относилось содержание только что спетых строк. Затем хозяйка бусины исполняла следующий куплет песни и вынимала из чаши очередную бусину. Так продолжалось до поздней ночи. Основная суть этой игровой песни – гадание, участницы пытались узнать свою судьбу в будущем году. В куплетах песни отражались сокровенные мысли и чувства туркменских женщин о любви, счастливой семейной жизни [Гуллыев, 2003, с. 70–71, 202].

Хозяйственная жизнь, материальное благополучие наших предков-скотоводов зачастую зависели от природно-климатических условий, в частности от атмосферных осадков, выпадаемых в весенние месяцы. Если долго не было осадков, люди обращались к магическому обряду вызывания дождя, где в качестве одного из его компонентов исполнялась песня «Сүйтгазан» (вариант – «Туйтатын»):

Сүйтгазан

♩ = 276

Обряд начинался ближе к вечеру с сооружения чучела Сүйтгазана (Туйтатына): на большой деревянный черпак прикрепляли поперечную палку и сверху надевали длинную рубаху. Участники обряда (главное действующее лицо – взрослый человек, остальные – дети) шли с этим чучелом от кибитки к кибитке и исполняли песню. Встречающие их возле своих кибиток люди обливали чучело водой и насыпали в специальный мешок участников муку, кто сколько может. Обходя таким образом весь аул, участники действия возвращались домой и ждали дождя. Как только он начинался, чу-

чело развязывали и приступали к приготовлению обрядовой пищи из собранной муки – каши «унаш», при этом еду готовили, используя именно тот самый деревянный черпак, на котором было сооружено чучело. К трапезе приглашали всех жителей аула [Илюшкин, 1994, № 13; Гуллыев, 2003, с. 70–71, 202].

Идентичные обряды вызывания дождя существовали и у соседних народов. Например, у узбеков бытовал обряд под названием «Суст Хотин» (Женщина Суст) [Саримсаков, 1992], все детали которого совпадают с туркменским, даже названия их схожи. Видимо, оба обряда – и туркменский, и узбекский – имеют единые корни и относятся к одному из древнейших обрядов.

Мы знаем, что огузы, сыгравшие основополагающую роль в этногенезе туркмен, были кочевниками, а огузские сказители, аккомпанировавшие себе на гопузе, назывались озанами [Gorkut..., 1999, 15 sah.]. Современные туркменские бахши, как и азербайджанские и турецкие ашыки, считаются прямыми наследниками искусства огузских озанов. Следует заметить, что слово «озан» еще в 18 веке бытовало у туркмен как синоним слова «бахши». Это подтверждается следующими строками основоположника туркменской классической литературы, великого Магтымгулы:

*«Döwlet ile geler bolsa,
Başdan burun ozan geler».*

[Magtymguly, 2012, 261 sah.]

*(«Предвестником грядущего счастья
Станет для народа озан».)*

Следовательно, искусство бахши, которому принадлежит ведущее место в традиционной музыкальной культуре туркменского народа, в основе своей является искусством кочевников. И неслучайно основной репертуар бахши и по сей день связан, как и во времена огузов, с эпическим творчеством. Эпос «Гёроглы», дестаны «Саятлы-Хемра», «Хюрлукга-Хемра», «Шасенем-Гарып», «Аслы-Керем», «Неджеп оглан» и др., являющиеся результатом творчества самих бахши, дошли до наших дней благодаря им же.

Высокое исполнительское искусство бахши оказало большое влияние на развитие другой ветви туркменской традиционной музыки – инструментальной, которая представляет собой произведения, исполняемые туркменскими сазанда на дутаре, гиджаке, гаргы тюйдуке и дилли тюйдуке. Попутно заметим, что почти все дошедшие до нас и активно используемые ныне музыкальные инструменты туркмен – выходцы из кочевой скотоводческой среды.

В инструментальной музыке встречаются пьесы, отражающие кочевой скотоводческий быт туркмен. Каждая такая пьеса обычно имеет свою легенду, которая в некоторых случаях является как бы и ее программой. Тюйдуковая пьеса «Геч эгрэн» («Повернувший караван») – одна из них. Нотная ее запись осуществлена В.А. Успенским [Успенский, Беляев, 2003, с. 160]. Им же записана и ее легенда. Приведем ее краткое изложение.

«В песках пас стадо баранов один молодой пастух. В тоске и одиночестве он часто воспевал любимую им девушку по имени Халлы – дочь своего хозяина. С наступлением лета он ждал, когда с одним из караванов поедет на летнюю кочевку и его возлюбленная. И вот настал этот день. Завидя издали караван, пастух начал играть на тюйдуке свою любимую пьесу. Караван, с которым ехали Халлы и ее сестра, остановился послушать мелодию тюйдука. Играя для Халлы, пастух не хотел обидеть и ее сестру и стал играть, повернувшись к ней. Увидев это, Халлы велела каравану двигаться дальше. Долго провожал уходящий караван пастух, играя на тюйдуке. Когда караван исчез из вида, он увидел, что около него нет ни стада, ни собаки Акбилек. Он начал звать собаку. Прибежав к своему хозяину, Акбилек начала ласкаться к нему. Но пастух, в порыве отчаяния из-за разлуки с Халлы, поймал собаку и бил ее до тех пор, пока собака не издохла».

[Там же, с. 105–106].

Пьеса-легенда для дутара под названием «Кошек галдыран» («Заставившая принять верблюжонка») записана также В.А. Успенским [там же, с. 538–540]. У легенды этой следующее содержание.

«У одного туркмена в гостях сидели несколько бахши. Последние узнали, что одна из верблюдиц хозяина не дает молока своему верблюжонку. Тогда они по очереди начали играть ей на дутаре, чтобы заставить ее раздобриться. Одному из бахши это удалось». [Там же, с. 422].

Широко популярна дутарная пьеса-легенда «Узуклар» (Узук – имя девушки). В. Успенским записан небольшой ее отрывок [там же, с. 150]. Современные дутарчы исполняют по отдельности три части, из которых состоит эта пьеса (таково, например, исполнение Оденязза Нобатова из Тагтабазара). А мне довелось в 70-е годы прошлого столетия записать «Узуклар» в версии Джумадурды Дурдыева из Туркменкалы, который исполнял ее как цельную пьесу, объединив все три части¹⁰². Такое исполнение полнее и точнее передает красоту как самого содержания легенды, так и ее музыкального воплощения, потому что по замыслу пьесы все три части неразрывно связаны между собой одним сюжетом. Ведь о чем повествует легенда? Однажды весенним днем три девушки – юная Узук со своими подругами, сидя на зеленой поляне и распевая девичью лирическую песню «Ляле» (пьеса построена на мелодическом материале этой песни), стали состязаться между собой. И каждая из трех частей этой пьесы соответствует исполнению одной из девушек, это демонстрация манеры пения каждой из них. Особое восхищение вызывает та часть пьесы, где искусным приемом игры на дутаре изображается пение девушки, которая немало заикалась.

Данная статья является первой попыткой рассмотрения традиционной туркменской музыки в ее связи с кочевым скотоводческим бытом народа. Дальнейшие разработки данной темы, несомненно, дадут интересные научные результаты.

¹⁰² Личная фонотека автора статьи.

БИБЛИОГРАФИЯ

I. Статьи и книги на кириллице

- Абдуллаев Д. Народные основы стихосложения в поэзии Махтумкули. – Ашхабад: Ылым, 1983.
- Абдуллаев Р.С. Обрядовая музыка Центральной Азии. – Ташкент: Фан, 1994.
- Агаева С. Музыкальные инструменты средневековья в трактатах Абдулгадыра Мараги // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – М.: Сов. композитор, 1987. Ч. 1.
- Аджи М. Европа, тюрки, Великая Степь. – М.: Мысль, 1998.
- Акатай С. Древние культы и традиционная культура казахского народа. Алматы, 2001.
- Акишев К.А. Курган Иссык: Искусство саков Казахстана. – М.: Искусство, 1978.
- Алматов А.Н., Тоқжан Т.Т. Көроғлы. Музыкалық эпос: Оқу құралы. – Алматы: Дайк-Пресс, 2008. 1-т.
- Алтыев Н. Дессанчы багшыларың кервенбашысы // «Эдебият ве сунгат», 1990, 10 августа.
- Аманжолов А. Руноподобная надпись из сакского захоронения близ Алма-Аты // «Вестник АН Казахской ССР», 1971, № 12.
- Аманжолов К.Р. Түркі халықтарының тарихы. – Алматы: Білім, 2002. 1-кітап.
- Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002.
- Архив В.А. Успенского. Библиотека НИИ искусствознания Академии Художеств Республики Узбекистан (Ташкент).
- Ашыров А. Көнегүзер. – Ашгабат, 1992.
- Базаров М. Алтын гупба // «Эдебият ве сунгат», 1993, 1 октября.
- Баранов Х.К. Большой арабско-русский словарь: в 2-х томах. – М., 2006. Т. 1.
- Бартольд В.В. Сочинения. – М.: Наука, 1968. Т. 5.

- Басилов В.Н.* Культ святых в исламе. – М.: Наука, 1970.
- Басилов В.Н.* Пережитки шаманства у туркмен-гокленов // Древние обряды, верования и культы народов Средней Азии. – М.: Наука, 1986.
- Бахман В.* Среднеазиатские источники о родине смычковых инструментов // Музыка народов Азии и Африки. – М.: Сов. композитор, 1973. Вып. 2.
- Бернштам А.Н.* Золотая диадема из шаманского погребения на р. Каргалинка // Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР. – М.-Л., 1940, вып. V.
- Бируни А.* Избранные произведения. – Ташкент: Фан, 1957. Т. 1.
- Бичурин Н.Я.* Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. – М.-Л., 1950.
- Бомбачи А.* Тюркская литература // Зарубежная тюркология. Вып. 1. – М., 1966.
- Вамбери А.* Путешествие по Средней Азии. – СПб., 1865.
- Велиев Б.* Туркмен халк поэзиясы. – Ашгабат: Ылым, 1983.
- Виноградов В.С.* Классические традиции иранской музыки. – М.: Сов. композитор, 1982.
- Вызго Т.С.* Музыкальные инструменты Средней Азии: Исторические очерки. – М.: Музыка, 1980.
- Гайыбы.* Сайланан эсерлер. – Ашгабат: Туркменистан, 1965.
- Гапуров М.* Музыкальное наследие туркмен Чарджоуской области: Автореф. дисс. ... канд. иск. – Ташкент, 1992.
- Гарриев С.* Туркмен эдебиятының Совет Гүндогары халкларының эдебиятлары билен өзара гатнашыгының тарыхындын. – Ашгабат: Ылым, 1967.
- Гафурбеков Т.Б.* Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества. – Ташкент: Укитувчи, 1984.
- Гёроглы.* Туркменский героический эпос. – М.: Наука, 1983.
- Горкут ата:* халк эпосы // Совет эдебияты, 1989, № 7–8.
- Грубей Р.И.* Всеобщая история музыки. – М.: Музгиз, 1956. Ч. 1.

- Гуллыев Ш.* Искусство туркменских бахши (основы музыкально-поэтического строения). – Ашхабад: Ылым, 1985.
- Гуллыев Ш.* Туркменская музыка (наследие). – Алматы: Фонд «Сорос-Казахстан», 2003.
- Гундогдыев О.* Об одной особенности погребальных обрядов у скифов и тюрков // Культурные ценности. Международный ежегодник 1996. – СПб., 1998.
- Гундогдыев О.* К вопросу о скифо-тюркских этнических параллелях // Культурные ценности. Международный ежегодник 2000–2001. – СПб., 2002.
- Демидов С.М.* Постсоветский Туркменистан. – М.: Наталис, 2002.
- Джикиев А.* Традиционные туркменские праздники, развлечения и игры. – Ашхабад: Ылым, 1983.
- Джумаев Ч.* Традиционная туркменская инструментальная музыка: Автореф. дисс. ... канд. иск. – Ташкент, 1993.
- Досанов Т.С.* Этюды по памятникам письменности древних усуней. – Алматы: Жалын, 2002.
- Древнетюркский словарь.* – Л.: Наука, 1969.
- Дюшалиев К.Ш.* Песенная культура кыргызов: Автореф. дисс. ... докт. иск. наук. – М., 1991.
- Дюшалиев К., Лузанова Е.* Кыргызское народное музыкальное творчество. – Бишкек: Илим, 1999.
- Жераньска-Коминек С.* Туркменский бахши: шаман и/или артист // Известия АНТ: Гуманитарные науки, 1992, № 4.
- Жирмунский В.М.* Огузский героический эпос и «Книга Коркута» // Книга моего деда Коркута. Огузский героический эпос. – М.-Л.: Изд-во Академии Наук СССР, 1962.
- Жирмунский В.М., Зарифов Х.Т.* Узбекский народный героический эпос. – М.: Гослитиздат, 1947.
- Жұбанов А.* Ғасырлар пернесі. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002.
- Затаевич А.В.* 500 песен и кюев казахского народа. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002.

- Известия древних писателей греческих и латинских о Скифии и Кавказе. Собрал и издал в русском переводе Латышев В.В. Т. 1. Греческие писатели. – СПб., 1900. Вып. 3.
- Илюшкин П. Человек вызывает дождь // «Суббота» (Ашхабад), 1994, № 13.
- История казахской музыки в 2 томах. Традиционная музыка казахского народа: песенная и инструментальная. – Алматы: Ғылым, 2000. Т. 1.
- История культуры Советского Туркменистана (1917–1970). – Ашхабад, 1975.
- История музыки Средней Азии и Казахстана / Ред.-сост. Т. Соломонова. – М.: Музыка, 1995.
- История Туркменской ССР. – Ашхабад, 1957. Т. 1. Кн. 1.
- Кабус-Намэ / Перевод и статья чл.-кор. АН СССР Е.Э. Бертельса. Ред. И.С. Брагинский. – М.-Л.: Изд-во восточной лит-ры, 1958.
- Каракалпакская народная музыка. – Ташкент: Госиздат УзССР, 1959. (Узбекская народная музыка. Т. 8).
- Каракулов Б.И. Проблемные вопросы музыкальной тюркологии // Вестник АН КазССР, 1979, № 9.
- Каракулов Б.И. О перспективах развития музыкальной тюркологии // Материалы Первого Международного симпозиума «Музыка тюркского мира». – Алматы: Дайк-Пресс, 2009.
- Кароматов Ф.М. Узбекская инструментальная музыка (наследие). – Ташкент: Изд-во лит. и искусства. 1972.
- Кароматов Ф., Нурджанов Н. Музыкальное искусство Памира. – М.: Сов. композитор, 1978. Кн. 1.
- Каррыев Б. А. Эпические сказания о Кер-оглы у тюркоязычных народов. – М.: Наука, 1968.
- Касымов К. Музыкальная культура Азербайджана VI–VII вв. // Искусство Азербайджана. – Баку, 1962. Вып. 8.
- Кәтиби. Сайланан гошгулар. – Ашгабат: Түркмендөвлетнешир, 1967.
- Книга моего деда Коркута. Огузский героический эпос. – М.-Л.: Наука, 1962.

- Кондыбай С. Казахская мифология. Краткий словарь. – Алматы: Нурлы Алем, 2005.
- Короглы Х.Г. Огузский героический эпос. – М.: Наука, 1976.
- Короглы Х.Г. Турецкая народная повесть // Эмрах и Сельви. Необычайные приключения Караоглана и другие турецкие народные повести. – М.: Наука, 1982.
- Крамер С.Н. История начинается в Шумере. – М.: Наука, 1991.
- Культурное строительство в Туркменистане (1924–1941 гг.): Сборник документов и материалов. Ч. 1. – Ашхабад, 1987.
- Кун Н.А. Боги древней Греции. – М.: Панорама, 1992.
- Кунанбаева А.Б. Жанровая система казахского музыкального эпоса: опыт обоснования // Музыка эпоса: Сборник статей. – Йошкар-Ола, 1989.
- Кунанбаева А.Б. Феномен музыкальной эпической традиции в казахском фольклоре // Казахская музыка: традиции и современность. – Алма-Ата, 1992.
- Қазақ халқының ауыз әдебиеті. Алматы, 1958. Цит. по: Акатай С. Древние культы и традиционная культура казахского народа.
- Қазтуғанова А. «Науайы» күйлерін зерттеу мәселесі // Қазақстан мен Орталық Азияның дәстүрлі және қазіргі өнері. Халықаралық ғылыми-практикалық конференция материалдары. – Алматы, 2004.
- Ленин В.И. Критические заметки по национальному вопросу // ПСС. – М.: Изд-во полит. лит-ры, 1973. Т. 24.
- Малов С.Е. Памятники древнетюркской письменности: Тексты и исследования. М.-Л., 1951.
- Мамедов Т. Традиционные напевы азербайджанских ашыгов. – Баку: Ишыг, 1988.
- Мамедязов Б. Туркменский героический эпос «Гёроглы». – Ашхабад: Ғылым, 1992.
- Материалы по истории туркмен и Туркмении. – М.: Изд-во АН СССР, 1939. Т. 1.

- Матякубов О.* Фараби об основах музыки Востока. – Ташкент: Фан, 1986.
- Массон М.Е., Пугаченкова Г.А.* Парфянские ритоны Нисы: Альбом иллюстраций. – М.: Издательство АН СССР, 1956.
- Массон М.Е., Пугаченкова Г.А.* Парфянские ритоны Нисы // Труды ЮТАКЭ. – Ашхабад: Изд-во АН ТССР, 1959. Т. 4.
- Материалы Первого Международного симпозиума «Музыка тюркского мира». – Алматы: Дайк-Пресс, 2009.
- Махмуд ал-Кашгари.* Диван лугат ат-Турк / Перевод, предисловие и комментарии З.-А.М. Ауэзовой. – Алматы: Дайк-Пресс, 2005.
- Мерғалиев Т., Бүркіт С., Дүйсен О.* Қазақ күйлерінің тарихы. – Алматы, 2000.
- Мирзаев Т.* Традиционные формы обучения узбекских народных сказителей // Музыка эпоса. Статьи и материалы. – Йошкар-Ола, 1989.
- Музыкальная культура древнего мира / Автор вступ. статьи и ред. Р.И. Грубер. – Л.: Музгиз. Ленинградское отделение, 1937.
- Музыкальная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия. 1981. Т. 5.
- Мухамбетова А.И.* Музыкальные инструменты в казахской культуре // Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002.
- Мухамбетова А.И.* Тенгрианский календарь и традиционная музыкальная культура казахов: Автореф. дисс. ... док. иск. – Ташкент, 2005.
- Мәмметязов Б.* Тагта районында түркмен фольклорының хәzirки заман ягдайы // Түркмен фольклоры хәzirки заманда. – Ашгабат: Ылым, 1976.
- Наджип Э.Н.* Сравнительный словарь тюркских языков XIV века. – М.: Главная редакция восточной литературы, 1979.
- Национальный институт рукописей АН Туркменистана. Инв. № 1042, лист 56.

- Наши соседи в Средней Азии. Хива и Туркмения. – СПб.: Всемирный путешественник, 1873.
- Негмати А.* Земледельческие календарные праздники древних таджиков и их предков. – Душанбе: Дониш, 1989.
- Нежеп оглан: Дессан. – Ашгабат: Туркменистан, 1976.
- Низамов А.* О толковании термина «кобыз» (qobiz) в музыкальной культуре тюркских народов (по страницам древних персидских источников) // Музыка народов Центральной Азии. – Алматы, 2009.
- Низомов А.* Суфизм в контексте музыкальной культуры народов Центральной Азии. – Душанбе: Ирфон, 2000.
- Нурланова К.* Кочевое жизнебытие: народ и земля как целостность // Мелодии веков: Материалы международной конференции, посвященной 100-летию кюйши К. Медетова. – Алматы, 2002.
- Нұрмағамбетова О.* Қазақтың қаһармандық эпосы «Қобыланды батыр». – Алматы: Дешті Қыпшақ, 2003.
- Омарова Г.* Кобызовая традиция. Вопросы изучения казахской традиционной музыки: Монография. – Алматы: Каз. нац. акад. искусств, 2009.
- Очерки по истории каракалпакского фольклора. – Ташкент: Фан, 1977.
- Пашаев С.* Азербайчан фольклору вә ашыг ярадычылыгы. – Баку: Изд-во Азерб. гос. ун-та, 1989.
- Петрушевский Л.П.* Внутренняя политика Ахмеда Ак-Коюнлу // Сборник статей по истории Азербайджана. – Баку, 1949. Вып. 1.
- Пилипко В.Н.* Терракотовые статуэтки музыкантов из Мерва // «Вестник древней истории», 1969, № 2.
- Пропп В.Я.* Фольклор и действительность. – М., 1976.
- Пугаченкова Г.А.* Искусство Туркменистана. – М.: Искусство, 1967.
- Пугаченкова Г.А., Ремпель Л.И.* Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана. – Ташкент: Гослитиздат УзССР, 1960.

- Пугаченкова Г.А., Ремпель Л.И. Очерки искусств Средней Азии. Древность и современность. – М.: Искусство, 1982.
- Радлов В.В. Из Сибири. Страницы дневника. – М.: Наука, 1989.
- Раимбергенова С. Особенности традиции исполнения кюя «Аксак кулан» // Мелодии веков: Материалы международной конференции, посвященной 100-летию кюйши К. Медетова. – Алматы, 2002.
- Райымбергенов А., Аманова С. Күй қайнары. – Алматы. 1990.
- Режепов Р. Гадым түркмен әдебияты. – Ашгабат: Ылым, 1991.
- Руденко С.И. Культура населения горного Алтая в скифское время. – М.-Л.: АН СССР, 1953.
- Рыблов В. Туркменская трагедия. – М.: РГО, 2004.
- Садоков Р.Л. Музыкальные инструменты древнего Хорезма в памятниках изобразительного искусства (IV-III вв. до н. э. – III-IV вв. н. э.) // Музыка народов Азии и Африки. – М.: Сов. композитор, 1969. Вып. 1.
- Садоков Р.Л. Музыкальная культура древнего Хорезма. – М., 1970.
- Садоков Р.Л. Тысяча осколков золотого саза. – М.: Сов. композитор, 1971.
- Сапаров А. Дутарың овазы – халкымың сазы. Мукамчы композиторлар. – Ашгабат, 1983.
- Саримсаков Б.И. Обряды и фольклорный танец // Музыкальное, театральное искусство и фольклор. – Ташкент, 1992.
- Сарыбаев Б. Казахские музыкальные инструменты. – Алма-Ата: Жалын, 1978.
- Сарымсакова А.С. Жыр-күй и ән-күй в домбровой традиции казахов: Автореф. дисс. ... канд. иск. – Алматы, 2010.
- Севортян Э.В. Этимологический словарь тюркских языков. – М.: Наука, 1974.
- Семенов А.А. Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али (XVII в.). – Ташкент: Тип. № 1, 1946.

- Соколова Т.И. У истоков русского ориентализма // Вопросы музыкознания: сборник статей. – М., 1960. – Т. 3.
- Стеблева И.В. Поэзия тюрков VI–VIII вв. – М., 1965.
- Субаналиев С. Киргизские музыкальные инструменты. – Фрунзе: Кыргызстан, 1986.
- Темиргалиева С., Утегалиева С. «Туркменские» кюи в домбровой традиции Западного Казахстана. – Алматы: LEM, 2008.
- Тоқтаған А. Күйдегі мән, мазмұн және түр туралы // Этнокультурные традиции в музыке: Материалы международной конференции, посвященной памяти Т. Бекхожиной. – Алматы, 2000.
- Төрөқұлұлы Н. Қазақтың 100 би-шешені. – Алматы: Қазақстан, 1995.
- Турсунов Е. Возникновение бахсы, акынов, сэри и жырау. – Астана: ИКФ «Фолиант», 1999.
- Турсунов И.Н. Поэтические школы народных сказителей // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2010, № 3 (7).
- Түркмен фольклоры хәзирки заманда. – Ашгабат: Ылым, 1976.
- Түркмен халк дәрәдиджилиги боюнча очерк. – Ашгабат, 1967.
- Тэйлор Э.Б. Первобытная культура. – М.: Политиздат, 1989.
- Узбекская народная музыка. – Ташкент: Госиздат УзССР, 1959, Т. 3.
- Узбекская народная музыка. – Ташкент: Госиздат УзССР, 1960, Т. 7.
- Успенский В.А. Статьи, воспоминания, письма / Сост. И.А. Акбаров. – Ташкент: Изд-во лит. и искусства им. Г. Гуляма, 1980.
- Успенский В.А., Беляев В.М. Туркменская музыка. – М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1928. Т. 1.
- Успенский В.А., Беляев В.М. Туркменская музыка. – Ашхабад: Туркменистан, 1979. Т. 1.
- Успенский В.А., Беляев В.М. Туркменская музыка / Отв. ред. Ш. Гуллыев. Ред. предисл. и коммент. Э. Алексеева. – Алматы: Фонд «Сорос-Казахстан», 2003.
- Утегалиева С.И. Мангыстауская домбровая традиция. – Алматы, 1997.

- Хакимов Н.* Музыкальная культура таджиков: древнейшая, древняя, раннесредневековая история. – Худжанд, 2001. Кн. 1.
- Хорнбостель Э., Закс К.* Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – М.: Сов. композитор, 1987. Ч. 1.
- Хошимов А.* Уйгур касбий мусика аъналарари. – Тошкент. 2003.
- Худайназаров Б.* Туркменские мукамы // Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. – Ташкент, 1978.
- Худайназаров Б.* Туркменские мукамы // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. – М.: Изд-во лит. и искусства, 1981.
- Хусейни Зайнулабиддин Махмуд.* Канон теории и практической музыки / Подгот., исслед. и примеч. А. Раджабова с прилож. русского перевода А.А. Семенова. – Душанбе: Дониш, 1987.
- Штернберг Л.Я.* Первобытная религия в свете этнографии. Л., 1936.
- Эльдарава Э.* Искусство ашыгов Азербайджана. – Баку: Ишыг, 1984.
- Эсенов Ч.Д.* У истоков традиционного театра туркмен // Известия АНТ. Гуманитарные науки, 1992, № 4.
- Эсенов Ч.Д.* Туркменский фольклорный танец (истоки и эволюция): Автореф. дисс. ... канд. иск. – Ташкент, 1994.

II. Статьи и книги на латинской графике

- Gorkut ata.* Halk eposy. – Aşgabat: Magaryf, 1999.
- Gullyev Sh.* Makam Concept in Turkmen Musik // IVth Meeting of the Study Group Makam of the ICTM. Abstracts. – Istanbul, 1998.
- Kobotarian N.* Tebriz aşiklik geleneği ve aşik edebiyati. – Adana, 2008.
- Magtymguly.* Eserler ýgyndysy. – Aşgabat: Türkmenistanyň Ylymlar akademiýasynyň Milli gollýazmalar instituty, 2012. I jilt.
- Məmmədov T.* Azərbaycan halq-professional musiqisi: aşıq sənəti. – Bakı: Şur, 2002.
- Məmmədov T.* Azərbaycan aşıq yaradıcılığı. – Bakı, 2011.
- Pir Sultan Abdal.* Yaşamı, sanati, şiirlerinden seçmeler. – Ankara, 1989.

<i>Мурат Ауэзов. О книге Шахыма Гуллыева</i>	3
Древние истоки музыки народов Центральной Азии	6
На каком инструменте играл Коркут?	33
«Гёроглы» в музыкальной культуре тюркских народов	38
Алишер Навои и традиционная музыка народов Центральной Азии	49
О магических свойствах музыки в представлениях тюркских народов	59
Об одном песенном тексте общетюркского значения	66
Циклообразование в традиционной музыкальной культуре народов Центральной Азии	74
Эпос «Коркут-ата» – источник знаний о музыкальной культуре тюркских народов	81
Сравнительное изучение традиционной музыки тюркских народов..	88
Вспоминая Б.И. Каракулова	96
Популярная на Востоке лирическая песня в композиторском творчестве	100
Общетюркские корни казахского музыкального фольклора	104
Использование инновационных технологий в подготовке будущих учителей музыки	113
О времени создания и судьбе «Туркменской музыки»	120
Искусство туркменских бахши и его аналоги в традиционной музыкальной культуре тюркских народов	140
Дутар и его роль в туркменской традиционной музыке	153
К вопросу об изучении туркменских мукамов	161
Музыкальная жизнь постсоветского Туркменистана	171
Некоторые особенности проявления метрической свободы в туркменской традиционной музыке	185
Отражение кочевого быта в традиционной музыкальной культуретуркмен	191
Библиография	197

Шахым ГУЛЛЫЕВ
МУЗЫКА ТЮРКСКИХ НАРОДОВ

Издатели:

Сайран Садыков,
Гаухар Шангитбаева

Лит. редактирование и верстка

Г.К. Шангитбаевой

Дизайн обложки:

Диана Кабдылгазина

«СаТа» баспасы:

Алматы қ., Желтоқсан көш., 140
(Қабанбай батыр көш., 89).

Издательство **«СаТа»**:

г. Алматы, ул. Желтоқсан, 140
(ул. Кабанбай батыра, 89).

Тел.: 8(727)261-48-75; +7 777 2270681

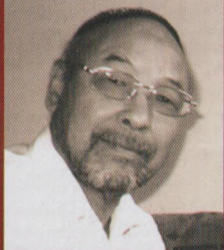
E-mail: sairan_saga@mail.ru

Формат 60x84 $\frac{1}{16}$. Объем 13 уч.-изд. л.
Тираж 300 экз. Бумага офсетная. Гарнитура Arial.



«СаТа» баспасы. Өндіруші-ел: Қазақстан. Жасаған жылы: 2021. «Курсив» ЖШС баспаханасы. Сақтау мерзімі шексіз. Тауар сертификаттауға жатпайды. Тауар барлық сапаның және қауіпсіздіктің стандарттарына сәйкес келеді. ҚР өнімнің сапасы жөніндегі шағымдарды импорттаушы: «Курсив» ЖШС баспаханасы. Мекенжайы: Алматы қ., Восточная көш., 2. Тел. 2 696 226

Издательство **«СаТа»**. Страна-изготовитель: Казахстан. Год изготовления: 2021. ТОО «Курсив». Срок хранения не ограничен. Товар не подлежит сертификации. Товар соответствует всем стандартам качества и безопасности. Претензии по качеству продукции в РК принимает импортер: ТОО «Курсив». Адрес: г. Алматы, ул. Восточная, 2. Тел. 2 696 226



ГУЛЛЫЕВ ШАХЫМ (1946 г.р.) окончил Московский государственный институт культуры (1970), аспирантуру Института истории им. Ш. Батырова АН Туркменской ССР. Защитил диссертации кандидата (1983), доктора искусствоведения (1998).

1998–2002 — профессор Туркменской национальной консерватории.

2002–2016 — профессор Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, ведущий научный сотрудник отдела музыки Института литературы и искусства им. М. О. Ауэзова, профессор Жетысуского государственного университета им. И. Жансугурова.

Автор монографий «Искусство туркменских бахши (основы музыкально-поэтического строения)» (1985), «Туркменская музыка (наследие)» (2003), свыше 90 научных работ и 60 публикаций по проблемам музыкального искусства.

Научный редактор ряда монографий по традиционной музыке народов Центральной Азии. Автор научных докладов на многих международных, региональных симпозиумах и конференциях (Азербайджан, Великобритания, Германия, Индия, Казахстан, Китай, Россия, Таджикистан, Туркменистан, Турция, Узбекистан, Южная Корея и др.).

Подготовил к изданию в 2003 году фундаментальный труд В. А. Успенского и В. С. Беляева «Туркменская музыка», написанный в двадцатые годы прошлого века.

ISBN 978-601-7285-82-1



9 786017 285821

