

VI

БЕРДИХАНОВА Ш.Н.

**РИТМИКА ЛИРИЧЕСКИХ  
ЖАНРОВ КАРАКАЛПАКСКОЙ  
ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ**

**ТАШКЕНТ**

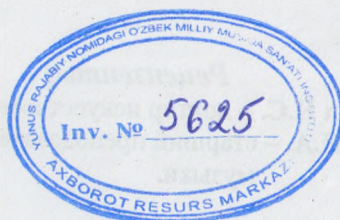
IV  
B-40

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ  
УЗБЕКИСТАН

ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ  
УЗБЕКИСТАНА

БЕРДИХАНОВА Ш.Н.

**РИТМИКА ЛИРИЧЕСКИХ  
ЖАНРОВ КАРАКАЛПАКСКОЙ  
ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ**



ТАШКЕНТ-2017



УДК: 617.711-002(072)

ББК 74.100

Б-40

**Б-40 Бердиханова Ш.Н. Ритмика лирических жанров каракалпакской традиционной музыки. –Т.: «Fan va texnologiya», 2017, 128 стр.**

ISBN 978–9943–11–809–6

В монографии впервые исследуются проблемы ритма лирических жанров каракалпакской традиционной музыки. Рассматриваются типы организации ритмоструктур на различных конструктивных уровнях.

Книга предназначена для музыковедов, искусствоведов, композиторов, преподавателей и студентов, интересующихся вопросами музыкального ритма.

Издание книги осуществлено при поддержке агентства по науке и технологиям Республики Узбекистан. На основе научно-исследовательского гранта молодых ученых, в рамках проекта «Ритмические основы каракалпакской песенной культуры».

УДК: 617.711-002(072)

ББК 74.100

*Специальный редактор:*

Абдуллаев Р.С. – доктор искусствоведения, профессор.

*Рецензенты:*

Янов-Яновская Н.С. – доктор искусствоведения, профессор;

Ахунджанова Н.А. – старший преподаватель кафедры теории музыки.

ISBN 978–9943–11–809–6

© Изд-во «Fan va texnologiya», 2017.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	4
<b>Глава I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ КАРАКАЛПАКСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ЛИРИКИ.....</b>	<b>6</b>
I.1. О специфике каракалпакских лирических жанров.....	13
I.2. Вопросы ритма в филологических трудах.....	19
I.3. Вопросы изучения ритма в музыковедческих трудах.....	22
<b>Глава II. РИТМИЧЕСКИЕ РАЗНОВИДНОСТИ БУНАКОВ.....</b>	<b>35</b>
II.1. Ритмоформулы бунаков народных лирических песен.....	36
II.2. Особенности функционирования ритмоформул бунаков лирических дастанов.....	53
<b>Глава III. КОНФИГУРАЦИЯ РИТМОСТРОК И РИТМОСТРОФ (РС).....</b>	<b>72</b>
III.1. Принципы организации ритмострок народных лирических песен и лирических дастанов.....	72
III.2. Принципы организации ритмостроф (РС) восьми и одиннадцатисложных народных лирических песен.....	89
III.3. Особенности композиционной организации ритмостроф (РС) лирических дастанов.....	95
III.4. Распев и его роль в композиции каракалпакской традиционной лирики.....	107
<b>Заключение.....</b>	<b>115</b>
<b>Использованная литература .....</b>	<b>119</b>



## ВВЕДЕНИЕ

*Каракалпакский край,  
продолжает удивлять своим  
неповторимым, несравненным в мире  
искусством.*

*Ш.М.Мирзиёев<sup>1</sup>*

Обретения республиками Центрально-Азиатского региона независимости существенно раздвинуло представление о национальных традициях, их генезисе и особенностях. Появилась возможность по-новому оценить многовековой культурный опыт, накопленный народом. Открылись новые перспективы осмысления музыкального наследия как объекта самобытного художественного творчества, проявляющего себя через специфические формы и средства музыкальной выразительности.

Традиционная музыка, включающая образцы музыкального фольклора и изустно-профессионального творчества народов Центральной Азии, отличается не только обилием тем, богатейшей палитрой выразительных возможностей и исполнительских приемов, но и наличием своеобразных региональных и локальных стилей<sup>2</sup>.

С указанной точки зрения, изучение каракалпакского традиционного музыкального творчества, его этногенеза, жанровостилистических и исполнительских особенностей, а также метроритмических основ песенной культуры, представляется одним из мало освещенных, потому и актуальных задач современного музыкознания.

В традиционных музыкальных культурах, при отражении самобытности музыкального языка особую значимость, наряду с ладоинтонационной сферой выполняет ритм, понимаемый в качестве организованного во времени процесса музыкального

<sup>1</sup> Мирзиёев Ш.М. Буюк келажгимизни мард ва олийжаноб халкимиз билан бирга кураимиз. Т., 2017. с.209.

<sup>2</sup> Абдуллаев Р.С. Обряд и музыка в контексте культуры Узбекистана и Центральной Азии. Т., 2006. с.5.

движения. Недаром именно ритму со времен античности, посвящены специальные разделы многочисленных трактатов выдающихся ученых Востока и Запада. Ритм – одно из главных свойств музыкального начала. По сравнению с другими средствами музыкальной выразительности, ритм в наименьшей степени поддается обновлению, отражая тем самым исконно почвенные основы национальной музыки, сохраняющиеся на протяжении веков.

Рассмотрение на начальном этапе отдельных сторон музыкальной системы – лада, ритма и формы, как утверждает А.Н.Азимова, должны способствовать созданию базы для познания монодии в его целостности<sup>3</sup>.

Все это, в силу малой изученности, послужило причиной обращения, к исследованию заявленной теме – ритмике лирических образцов каракалпакской традиционной музыки.

В монографии ставится задача, выявить типологические особенности организации ритмики, определить роль и специфику их функционирования на различных композиционных уровнях.

Основным источником анализа послужили сборники народных песен: «Каракалпакские народные мелодии» VIII том многотомного издания «Узбекская народная музыка», составленный А.Халимовым под общей редакцией Ил.Акбарова, «Каракалпакские народные песни», составленный В.Шафранниковым и Г.Компанейцем под общей редакцией В.Беляева, «Қосықлар хэм намалар» Ж.Шамуратова под редакцией А.Маликова, Н.Мухаммеддинова.

Особую благодарность выражаю научному руководителю доктору искусствоведения, профессору А.Н.Азимовой, чьи замечания и советы, оказали большую помощь в процессе работы над монографией.

<sup>3</sup> Азимова А.Н. Традиционный музыкальный язык узбекского, каракалпакского и уйгурского народов. Т., 2008. с.17.



## ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ КАРАКАЛПАКСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ЛИРИКИ

Музыкальная культура Центральной Азии явление самобытное и уникальное. Его населяют тюркские, иранские, монгольские и ряд других народов, имеющие разное этногенетическое происхождение. Богатство культурного наследия, неповторимость их жанров и форм отличает множество шедевров, вошедших в сокровищницу мирового музыкального искусства. К числу тюркоязычных, имеющее древнюю историю и богатое художественное наследие относится и каракалпакский народ<sup>4</sup>.

В эпических сказаниях – дастанах, в искусстве певцов-сказителей – жырау и бахсы, в различных жанрах песенного и танцевального творчества, а также в инструментальных мелодиях и наигрышах воплощена история, быт, образ жизни, обычаи и традиции каракалпаков.

Как отмечал первый Президент Республики Узбекистан И.А.Каримов - «Если кто-то хочет понять и осознать глубину души, вековые мечты и чаяния, устремления каракалпакского народа, пусть обратится к таким бессмертным дастанам, как «Кырк кыз» и «Шарьяр», созданным народом и прекрасным произведениям известных поэтов – Кунходжи, Ажинияза и Бердаха. Каракалпакский народ издревле восхищает всех своим стремлением к знаниям, любовью к искусству, таким

<sup>4</sup> Будучи одним из самобытных, этническими корнями, уходящие в сако-сармато-массагетской и тюркской культурной традиции, каракалпаки имеют древнюю, насыщенную полной борьбой и драматизма историю. В разные исторические эпохи каракалпаки смешивались с кипчаками, огузами, ногаями, хорезмийцами. Каракалпаки жили на берегах Амударьи, Сырдарьи, Яика на Урале. Первые упоминания о каракалпаках сводятся к XIII веку. Однако под своим именем как народ они стали известны лишь к концу XVI и началу XVII вв. Каракалпаки до XX века в исторических источниках рассматривались как карапахи (в арабских источниках «кауум-уль-сия»), в русских («черные клобуки»), Кызыл Ординские кипчаки («караберкли»). В настоящее время Каракалпакстан является автономной республикой в составе Республики Узбекистан.

уникальным талантом, как постижение красоты и очарования своего края...»<sup>5</sup>.

Произведения искусства передавались из уст в уста, от поколения к поколению, где, несомненно, велика роль музыки. Ведь именно с помощью возгласов, интонирования, различных напевов и песен, сбереглось все то, что составляет народное творчество – фольклор. Несмотря на то, что в течение нескольких столетий каракалпаки испытали многочисленные историко-политические, культурно-экономические события, они сумели донести и сохранить самобытную культуру, в том числе и музыкально-поэтическую, которое бережно хранится в памяти народа до сегодняшнего дня.

Каракалпакстан - край достойный глубокого и детального изучения. Ибо, это требует его богатая история, культура, фольклор, литература и искусство<sup>6</sup>.

Вопросы каракалпакского народного творчества затрагивались в ряде научных исследований известных филологов, фольклористов, таких как К.Айымбетов, Н.Баскаков, А.Диваев, Н.Давкараев, В.М.Жирмунский, И.Т.Сагитов. Значительные работы по изучению каракалпакской культуры, фольклора, литературы, искусства и образования вышли в свет, начиная со второй половины XX столетия<sup>7</sup>. Особо следует выделить появившееся в последнем десятилетии 100 томное академическое издание каракалпакского фольклора<sup>8</sup>, которое является результатом многолетнего кропотливого труда ученых и специалистов в области филологии и фольклористики. Он включает в себя 66 дастанов, около 400 сказок, а также мифы, легенды, крылатые

<sup>5</sup> Цит. по ст. Мусин И. Яркое событие в культурной жизни. 2016., Из инт. сайта: [www.kknews.org](http://www.kknews.org).

<sup>6</sup> Мамедов Н. Каракалпакская литература. Баку 2007., с. 74.

<sup>7</sup> Давкараев Н. Очерки по истории дореволюционной каракалпакской литературы. – Ташкент, 1959; Урумбаев Дж. Очерки по истории народного образования и школы в Каракалпакии. – Нукус, ККГИЗ, 1959; Каримов А. Жиен Жыраўдыңемири хэм творчествосы. – Некис, 1963; Сагитов И. Бердактың творчествосы. – Некис, 1958; Исмаилов Б. Кунхожаныңемири хэм творчествосы. – Некис, 1961; Мақсетов Қ. Қарақалпаққахәрманлық дастаны «Қырк-қыз» - Некис, 1962; Его же. Қарақалпаққахәрманлық дастанларының поэтикасы. Т., 1965; Сагитов И.Т. Каракалпакский героический эпос. Т., 1962; Его же. Қарақалпақ халқының қахарманлық дастаны. – Некис, 1963; Анимбетов К. Каракалпакские народные сказители. – Т., 1965; Его же. Халық даналығы. – Некис, 1968.

<sup>8</sup> Каракалпакский фольклор. 100 томное академическое издание. Нукус, изд. «Каракалпакстан» 2007-2015 гг.



слова, пословицы и поговорки, загадки, скороговорки, песенные состязания и приметы, записанные от известных мастеров-исполнителей народного творчества, собранных исследователями начиная с 30 – х годов прошлого столетия.

В первую очередь, объектом изысканий ученых явилось богатое поэтическое, дастанное творчество и песенный фольклор каракалпакского народа. На основе собранного материала учеными предпринимались попытки, так или иначе, классифицировать музыкально поэтическое наследие.

Первая классификация была предложена в статье К.Айымбетова и О.Кожурова «Қарақалпақ әдебиятының түрлері» (Разновидности каракалпакской литературы)<sup>9</sup>, где они ограничивались только перечислением бытующих в народе жанров. Это сказки, пословицы, заговоры, поговорки, словесные состязания (айтыс), беташар (один из разновидностей свадебного обряда), толғау (вступительная часть эпических дастанов), бәдик, гуляпсан (песни религиозного содержания), дастаны. Также, следует отметить монографический труд К.Айымбетова «Народная мудрость» (Халық даналығы), где имеются ценнейшие сведения о жанрах каракалпакского фольклора, собранные автором на протяжении всей творческой деятельности, которых К.Айымбетов подразделяет на обрядовые, бытовые, исторические напевы, дастаны, сказки, пословицы-поговорки. Особую значимость в монографии представляют данные, собранные об исполнителях народного профессионального творчества – бахсы, жырау и кыссаханах, где составлена их уникальная генеологическая таблица – «шежире»<sup>10</sup>.

В работе Н.А.Баскакова, посвященного изучению диалектологии каракалпакского языка, также рассматривается вопрос о жанровой классификации каракалпакского фольклора. Он, исходя из содержания и диалектических особенностей фольклорных образцов, разделяет их на бытовые и историко-эпические жанры. К первой группе относятся песни (детские,

<sup>9</sup> К.Айымбетов, О.Кожуров. Қарақалпақ әдебиятының түрлері// «Қарақалпақстан әдебияты хәм искусствосы» 1939., №4, с.79-80.

<sup>10</sup> См. Айымбетов К. Халық даналығы. Нөкис, 1988.

лирические, сатирические, заговоры и.т.п.), вторую группу жанров он подразделяет на две подгруппы: исторические песни, легенды и героический эпос<sup>11</sup>.

Наиболее полная классификация, была предпринята Н.Давкараевым в монографии «Очерки по истории дореволюционной каракалпакской литературы»<sup>12</sup>. По словам автора «...каждый жанр должен иметь свое определение и место в общей классификации»<sup>13</sup>. Учитывая специфические особенности народного творчества, дает характеристику каждому жанру. Н.Давкараев фольклор разделяет на две основные ветви - лирическую и эпическую. Так, к лирическим жанрам он относит песни, словесные состязания, загадки, колыбельные, детские и свадебные обрядовые песни. К эпическому - сказания, исторические легенды, эпические поэмы.

В коллективном труде филологов под редакцией К.М.Максетова «Очерки по истории каракалпакского фольклора»<sup>14</sup>, представлена исторически выстроенная систематизация каракалпакского фольклора, представлен анализ всех жанров традиционного искусства, а также перечисляются функционирующие в фольклоре жанры.

В главе посвященной вопросам классификации народного творчества в коллективной монографии «Исследование по каракалпакскому языку»<sup>15</sup>, каракалпакский фольклор подразделяют на поэзию и прозу. Соответственно, выделяются лирические и эпические жанры. К лирическим жанрам авторы относят песни, поговорки, словесные состязания, а к эпическим сказки, толғау, исторические легенды, анекдоты. Далее отталкиваясь от тематического содержания, каракалпакские песни классифицируются на песни - любовные, обрядовые, детские, колыбельные, пословицы-поговорки, сатирические, песни о родине и различного содержания. К эпическим жанрам

<sup>11</sup> Н.А.Баскаков. Каракалпакский язык, материалы по диалектологии. М., 1951, с.7.

<sup>12</sup> Н.Дәукараев. Революцияға шекемги қарақалпақ әдебияты тарихының очерктері. Нөкис, 1971, с.37.

<sup>13</sup> Там же. с.35.

<sup>14</sup> Очерки по истории каракалпакского фольклора. Отв.ред. Максетов К.М. Т., 1977.

<sup>15</sup> Қарақалпақ тили бойынша ізертәулер. Нөкис, 1971.



относятся героические, лироэпические, социально-бытовые и исторические дастаны.

Совершенно иная картина наблюдается в музыковедческих трудах, посвященных каракалпакскому фольклору. Здесь не рассматривается методология классификации фольклора и изучение тех или иных песенных жанров, приведенных в изданиях нотных записей, подчинено определенным задачам, которые решает автор в данной работе.

Сборник «Қарақалпақ халық намалары»<sup>16</sup> («Каракалпакские народные мелодии») из серии «Ўзбек халқ мусиқаси» - открывается вступительным словом известного музыковеда Ил.Акбарова, который в своем описании исходит из музыкального материала, собранного и записанного А.Халимовым. Каракалпакский фольклор он рассматривает с позиции эпического и песенного творчества, дает общую характеристику каждому из этих жанров, касается вопросов исполнения, организации песен, ладовых особенностей. Но внутреннее подразделение музыкально-стилистических направлений не предпринимается.

В.Беляев, который является автором вступительной части сборника «Каракалпакские народные песни»<sup>17</sup>, также на основе собранного В.Шафранниковым и Г.Компанейцем, разделяет фольклорные образцы на лирические, шуточные, сатирические, исторические песни, а также песни размышления, социального протеста, эпические сказания и инструментальные пьесы.

В области исторического и теоретического музыкознания особую значимость представляют труды Т.Адамбаевой, А.Н.Азимовой и С.Хисамовой, которые в своих исследованиях изучали специфику каракалпакского народного творчества, их ладовых и семантических основ<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Халимов А. Карақалпақ халық намалары. Из серии «Узбекская народная музыка», VIII-том. Т., 1959.

<sup>17</sup> Каракалпакские народные песни. М., 1959.

<sup>18</sup> Адамбаева Т. Революцияға шекемги карақалпақ музыкасы. – Некис: Карақалпақстан, 1976.; Адамбаева Т. Карақалпақ Совет музыкасы тарихынан. – Некис: Карақалпақстан, 1985.; Адамбаева Т., Жийемуратов М. Жырау намалары. - Некис: Карақалпақстан, 1991.; Хисамова С.Р. Ладовые системы каракалпакской монодии // Вопросы современного музыкознания. Т., 1979.; Хисамова С.Р. Об эволюции ладов каракалпакской монодии // Теоретические проблемы узбекской музыки. Т., 1976.; Хисамова С.Р. Взаимодействие лада и формы в монодии // Вопросы эстетики, истории и теории монодии. Т., 1987.; Азимова А.Н. Вопросы синтаксиса восточной монодии. Т., 1989.;

В книге «Дореволюционная каракалпакская музыка»<sup>19</sup> Т.Адамбаева исследует возникновение изустно-профессионального музыкального творчества, затрагивает теоретические и практические стороны каракалпакской музыки. При классификации образцов народного творчества автор исходит из особенностей интерпретации. Отталкиваясь от этого, она разделяет произведения на исполняемые - *бахсы* (*бақсы*), *жырау* (*жырау*) и *кыссаханами* (*қыссахан*). Так традиционно *бахсы* исполняют – лирические дастаны, лирические народные песни, *жырау* - героические дастаны, толгау (толғау), *кыссаханы* - отрывки из лирических и эпических дастанов так называемые «терме».

Внутрижанровую классификацию песен Т.Адамбаева рассматривает с музыкальной стороны, подразделяя их на две группы в зависимости от их диапазона и от количества слогов, имеющих в их составе. К первой группе песен – узкого диапазона и 6,7,8 сложной поэтической основой - она относит напевы *кыссахан*, трудовые, некоторые женские лирические песни, обрядовые и т.п., а ко второй - широкого диапазона, опирающихся на 11-16 сложные стихотворные размеры – лирические, исторические, трудовые и т.д. песни.

Затрагивая проблему жанровой классификации, не можем не согласиться с мнением Р.Абдуллаева, который справедливо отмечает, что «изучение народного музыкального творчества, в регионе (Центральной Азии) до сего времени, в силу особых причин, приняло не совсем нормативный оборот. В основном обрядовый фольклор изучался преимущественно этнографами, филологами, словестниками, не имеющими вовсе или имевшими мало понятия о музыке. В результате появились целые тома или труды с всесторонними описаниями народных обычаев, обрядов, с многочисленными собраниями текстов народных песен, но при этом игнорировалась музыкальная часть...»<sup>20</sup>, имеющее прямое отношение и к вопросам

Азимова А. Традиционный музыкальный язык узбекского, каракалпакского и уйгурского народов. - Т., 2008.; Азимова А. Звуковой мир каракалпаков. - Т., 2008.;

<sup>19</sup> Т.Адамбаева. Революцияға шекемги қақалпақ музыкасы. Некис, 1978.

<sup>20</sup> Абдуллаев Р.С. Обряд и музыка в контексте культуры Узбекистана и Центральной Азии Т., 2006. с. 31.



классификации каракалпакской музыки. С учетом вышеизложенной точки зрения, рассматривая проблему жанрового состава обрядовой музыки Центральной Азии, Р.Абдуллаев утвеждает, что для музыкальной культуры многих народов характерно наличие приуроченных и неприуроченных (прикладных и неприкладных) песенных жанров. К *первой* группе относятся песни, связанные с определенными обрядами и действиями, то есть сюда входят жанры, входящие в календарные и семейно-бытовые циклы. К *второй* группе относятся песни, исполняемые в любое время при любых обстоятельствах (лирические, исторические, плясовые и т.д.). Данная классификация, относится собственно к жанровой системе музыкальной фольклористики, сложившаяся на основе общей теории фольклора, где наряду с образно-тематическим и функциональным признаком, берется во внимание музыкально-исполнительские и локальные стили, а также в значительной степени учитывается этнографические и филологические принципы классификации<sup>21</sup>.

Аналогична позиция А.Н.Азимовой в исследовании, обращенной к синтаксическим проблемам восточной монодии, которая, наряду с рассмотрением становления и развития музыкального языка, затрагивает вопросы классификации народного творчества, где жанры также подразделяются на две выше представленные группы:

- приуроченные (постуши попевки и мелодии, майда, ёзи, йиғи, детские песни, а также простые образцы неприуроченных жанров: карсак, кошук, терма, ялла);

- неприуроченные (жанры изустно-профессиональной традиционной музыки - маком, ката ашула, ашула, дастан, и развитые образцы фольклорных жанров: ашула, кошук, ялла).

Причину такого распределения автор обосновывает ниже следующим положением: «...судя по дошедшим источникам об узбекской традиционной музыке и сведениям о становлении жанровых систем других народов, шла от приуроченных жанров к огромному разнообразию неприуроченных —

<sup>21</sup> Там же, с. 40- 41.

лирических. Широкий спектр последних (неприуроченных лирических жанров) образовался постепенным усложнением средств выразительности в народных и, далее — в профессиональных формах творчества»<sup>22</sup>.

В целом исследователи при классификации фольклора исходили из того, какой признак жанра положен в основу систематизации, опираясь на способы бытования, тематического содержания, а также на специфику исполнения.

Обобщая вышеизложенные, в предлагаемой работе мы, придерживаемся общепринятой в музыкальной фольклористике классификации, разделяя жанры на *приуроченные* — представляющие простые образцы народного песенного творчества: детские, обрядовые, пословицы-поговорки, состязания — айтыс и т.д., и *неприуроченные* — лирические, условно относя к этой группе бытовые народные песни, дастанные напевы. В качестве объекта исследования опираемся на лирические жанры каракалпакского народного творчества, ограничиваясь образцами народных лирических песен и лирических дастанов.

### 1.1. О специфике каракалпакских лирических жанров

Песни Каракалпакстана - это живой памятник истории, занимающий почетное место в национальном искусстве. Песня неизменно сопровождает основные вехи жизненного пути — рождение, свадьбу, смерть: она повсеместно распространена в быту, служит украшением тоя, торжества. Как утверждает Р.Абдуллаев - «пение, при отсутствии письменности и при исключительно изустной передаче любых традиций, являлось и является одним из стержней всей духовной культуры человека... Даже сейчас, в условиях всеобщей грамотности и массовых средств коммуникаций, лучшим способом утвердить что-либо в общественном сознании остается песня, особенно в

<sup>22</sup> Азимова А.Н. Традиционный музыкальный язык узбекского, каракалпакского и уйгурского народов. Т., 2008. с.16.



тех её формах, которые близки фольклорным»<sup>23</sup>. Это, несомненно, свидетельствует об уникальности народного песнетворчества.

В песнях каракалпаков, нашли свое музыкальное воплощение образцы поэзии выдающихся народных поэтов, как Бердах, Ажинияз, Кунходжа, а также классика туркменской поэзии Махтумкули. Эволюционируя на протяжении многих веков, песенные жанры были взаимосвязаны ритуалами, обычаями, историческими событиями.

Понятие народной лирики обширное. Оно предполагает такой тип построения художественного образа, который основан на эмоциональном переживании относительно каждого человека, вне зависимости от возраста и места исполнения. К лирическим жанрам каракалпакской традиционной музыки следует отнести народные лирические песни и напевы из лирических дастанов, так как именно в них наблюдается свойственная лирике изображения богатого мира чувств и переживания простого человека.

Возникнув на основе обрядовых жанров, испытав влияние заклинательных и величальных песен, причитаний, лирические песни вышли в своем изображении к действительности, расширив круг персонажей. В лирических народных песнях выражаются самые разнообразные чувства: светлая радость, беззаботное веселье, тихая грусть, тоска, полет, мечты, надежда. В них воспеваются любовь и верность, добро и зло, красота простого человека, а также звучит протест против жестокости, несправедливости и угнетения. Большинство традиционных лирических песен проникнуто грустью. Они разнообразны по содержанию, отличаются строгостью композиции, богатством интонации и поэтических образов, мелодичностью и выразительностью. Лирические песни отражают движение времени, изменение условий жизни народа, его взглядов, мироощущения. Главную тему лирических народных песен занимают любовные, колыбельные, обрядовые песни девушек: песни о тяжелом

<sup>23</sup> Абдуллаев Р. Обряд и музыка в контексте культуры Узбекистана и Центральной Азии. Т., 2006. с.33.

положении женщин, например: «Хэўжар» (свадебная, шественно-величальная, аналогичная узбекскому «Ёр-ёр»), «Зиндан» («Темница»), «Женгежан» («Сноха»), «Бийкеш» («Золовка»), которые являются особо известными.

Наряду с песнями в музыкальной культуре каракалпаков особое место занимают дастаны<sup>24</sup>. В истории развития музыкальной культуры Каракалпакстана, как и в ряде других тюркоязычных странах, дастан - представляет собой один из основных жанров народной и профессиональной музыки устной традиций.

Среди каракалпакских эпических сказаний имеются дастаны<sup>25</sup> героического, лирического, сказочного и исторического содержания.

Говоря о лирических дастанах, следует охарактеризовать их как наиболее развитые формы каракалпакской лирики. Это крупные поэтические творения, смешанные с прозой, исполняемые в сопровождении дутара, народными певцами, сказителями - бахсы. Содержание и форма дастанов основана на традициях, сложившихся на протяжении веков. Дастаны в широком плане рассказывают о героизме, любви и быте народа. Одной из отличительных черт лирических дастанов заключается в том, что они могут создаваться отдельными бахсы и поэтами, которые непосредственным образом оказывают влияние на структуру музыкального языка. Объем дастана тесно связан с самобытностью событий, о которых в нем излагается и от творческих задач сказителя.

К числу лирических дастанов относятся «Маспатша», «Гарип Ашык», «Ашык Нажеп», «Саятхан - Хамра» («Хурлиха - Хамра») «Хирмандали» и др. Главные герои лирических поэм -

<sup>24</sup> Дастан - (буквально - повесть, рассказ) это жанр эпического народного творчества Центральной Азии, которое объединяет в себя поэзию, прозу и музыку. Исполнителями каракалпакских дастанов являются жырау и бахсы. Основную часть каракалпакских дастанов представляют дастаны героического содержания. Лирические дастаны унаследованы из творчества других тюркоязычных народов в XVIII- XIX вв. Становление этой ветви дастанного творчества связано с развитием творчества бахсы.

<sup>25</sup> В каракалпакской народной поэзии имеются довольно крупные поэтические жанры, которые по объему близки к дастану, а по содержанию и форме отличны от него: «терме», «толгау», «шежире». Эти виды каракалпакской поэзии не отождествляются с дастанами, но они сыграли значительную роль в формировании дастана как жанра. Термин «дастан» возник в среде каракалпаков не ранее X-XII вв.



это влюбленные, борющиеся за свое счастье, за любовь. Одна из особенностей каракалпакского эпоса заключается в том, что в них отсутствуют чисто лирические дастаны, бытующие у других народов, как например: «Қозы Корпеш и Баян Сулу» или «Қыз Жибек» - у казахов. Что же касается таких любовных дастанов, как «Гарип Ашык», «Хурлиха - Хамра», «Хирмандали», то они заимствованы у азербайджанского, узбекского и туркменского народов<sup>26</sup>. При этом, каждая из версии дастанов, в том числе и каракалпакская, обогащена, прежде всего, национальным колоритом, метроритмической и ладоинтонационной структурой, отличается способом интерпретации.

Произведения устного народного творчества создается и хранится в живом народном предании благодаря искусству народных сказителей, его творцов и носителей традиции.

Исполнителями лирических песен, а также лирических дастанов являются *бахсы*.

Бахсы — создатель, носитель, хранитель лирической и музыкальной традиции. Поэтому бахсы считались знатоками словесного и музыкального искусства, являлись великими художниками, вдохновлявшими слушателей.

Мастерство бахсы заключалось в том, что он является творцом, который вобрал в себя подлинную народную мудрость, умел донести ее исполнением дастанов и песен. Репертуар бахсы составляют произведения, которые олицетворяют мощь человеческого духа, принципы высокой нравственности, чувство милосердия. Поэтому искусство бахсы является одним из основных областей каракалпакского народного творчества.

Исследователи каракалпакского фольклора - Н.Давкараев, И.Сагитов, К.Айымбетов, утверждают, что творчество бахсы возникло и стало активно развиваться, на рубеже XVIII-XIX столетий. У узбеков, туркменов, уйгуров бахсы называют «бахши», у азербайджанцев - «озан», «ашуг», у грузин - «масаган», армян - «гусан». У всех этих народов в репертуаре

были дастаны «Горуглы», «Гарип ашык», «Ашык Нажеп», «Ашык Керим». В те времена музыканты, странствуя по городам, изучали культуру, быт, музыкальное наследие, устраивали соревнования между исполнителями, в числе которых принимали участие и бахсы. Слушая рассказы об исторических героях, легендах - эпического и лирического содержания, исполнители запоминали их и интерпретировали по-своему. Таким образом, в Каракалпакии началось зарождаться традиция исполнителей — бахсы. Они в сопровождении дутара<sup>27</sup> исполняли народные песни и песни из лирических дастанов, которые впоследствии послужили становлению и развитию школы каракалпакских бахсы<sup>28</sup>.

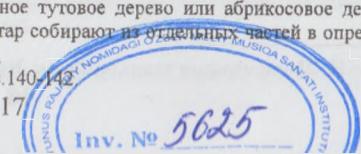
Бахсы создают свои мелодии, часто обогащая старые произведения, реже сочиняя новые, широко распространяют их среди населения и таким образом, вносят свой личный вклад в бесценную сокровищницу устного народного профессионального творчества. Н.Давкараев и К.Айымбетов дали высокую оценку о роли бахсы в обогащении духовной жизни народа, подготовке ими последователей этого искусства и о своеобразных школах. В глубоком и всестороннем изучении искусства бахсы, особая роль принадлежит известному музыковеду Т.Адамбаевой. Она разделяет каракалпакскую школу бахсы на четыре группы: школу Акымбета-Мусы, Суйеу, Арзы и Орынбая. Изучая исполнительские школы, Т.Адамбаева определила, что каждая из них имеет свою исполнительскую манеру, мелодии, которые существенно отличаются друг от друга.

Основоположником каракалпакской школы бахсы исполнителей является Акымбет бахсы. Он создал своеобразную манеру исполнения народных песен, дастанов лирического и героического содержания, а также подготовил

<sup>26</sup> Слово дутар произошло от персидских слов «дуу» - два и «тар» - струна, т.е. двухструнный. Название дутара также связывают с именем древнегреческого бога музыки Темерисом. Арабы называют этот инструмент «тамбуром», персы и индийцы — «дэмба-бэрэ», казахи «домброй».

Дутар изготавливается двумя способами - выдалбыванием и сложением из отдельных частей. При первом способе используют целое тутовое дерево или абрикосовое дерево, при втором — также тутовое дерево, но при этом дутар собирают из отдельных частей в определенном порядке.

<sup>28</sup> Айымбетов Қ. Халық даналығы. Некис-1968 с.140-142





ряд учеников, чье творчество востребовано в Каракалпакии до нынешнего дня.

История музыкальной культуры Каракалпакстана имеет ряд бессмертных имен исполнителей бахсы, как Мууса бахсы, Жуман бахсы, Ибраим Патуллаев, кыз бахсы Хурлиман, Каражан бахсы, Айтжан бахсы, Байнияз бахсы, Жапак бахсы, Есжан бахсы, Амет бахсы и др.

Великий поэт XIX века Кунходжа был «прекрасным бахсы-певцом». Основатель лирической поэзии Ажинияз также «был музыкантом, обладал певучим голосом»<sup>29</sup>. Были широко известны его «Мухаллес» («Пятистишье»), «Көзлерим» («Мои глаза»), «Еллерим барды» («В моей стране»), «Нэйлейин» («Как мне быть»), «Бозатау» («Бозатау»), «Болмаса» («Если не будет») и другие.

На слова классика каракалпакской поэзии Бердаха созданы такие лирические песни, как «Алты кыз» (иногда называется «Қыз мынайым» «Шесть девушек»), «Излер едим» («Искал я»), «Жылауым» иногда называется «Болған емес» («Не было»), «Янлыды» («Подобная»), «Жығалы», также бытующее под названием «Халық ушын» («Для народа»), «Келин» (Невестка) «Балам» («Дитя мое»), «Заманда» («Период»), «Жақсырақ» («Лучше») и другие. Стихи, сотворенные Бердахом, переложены народом на музыку. Первый шаг в этом направлении сделал сам поэт. Умея с детства играть на дутаре, он исполнял свои стихи, пользуясь известными народными мелодиями. Музыкальное творчество Бердаха занимает особое место в духовной жизни каракалпаков. Бердах был певцом глубокого горя народа, его душой и совестью. В народе с гордостью звали его «Бердах-шаир» или «Бердах бахсы».

Великий казахский ученый Ч.Валиханов писал: «Каракалпаки почитаются в степях первыми поэтами или песенниками». Именно в этом заключается их прочная фундаментальная основа, жизненная сила всех традиций, обычаев, сохранившихся в памяти многих поколений и

нашедшее свое отражение в традиционных лирических напевах каракалпакской музыки.

## 1. 2. Вопросы изучения ритма в филологических трудах

Исследование ритма и структуры вокальной музыки непосредственно связано с рассмотрением закономерностей поэтического текста<sup>30</sup>.

Изучению каракалпакского песенного наследия посвятили свои труды ряд таких филологов – фольклористов, как Н.А. Баскаков, Ч.Валиханов, В.А.Жирмунский, К.Айымбетов Н.Давкараев, А.Тажимуратов, Т.Ниетуллаев, А.Диваев, К.Мамбетов, К.Муратбаев, которые внесли свой ценнейший вклад в исследование каракалпакского языка и фольклористики в целом. Их труды в основном были связаны со сбором, классификацией и публикацией текстов вокального творчества каракалпаков.

Так, в своей работе «Каракалпакские народные песни», А.Тажимуратов рассматривает проблему классификации народных песен, поэтического строения стихов. Он отмечает, что каракалпакские песни, как и все тюркские, основаны на силлабическом строении стиха, именуемым в тюркских странах как «бармак», который основывается на четверостишье, состоящего из одинакового количества слогов (**буын**). Группировка же каждой строки образует определенный поэтический ритм. Автор, кроме того дает характеристику стихотворным размерам, которые наиболее часто встречаются в каракалпакских песнях. Это – семисложные, восьмисложные и одиннадцатисложные размеры.<sup>31</sup>

<sup>30</sup>К изучению тюркского стихосложения, впервые обратились русские ученые востоковеды в начале XX столетия. Это, прежде всего труды Ф.Корша, В.Гордлевского, А.Поцелуевского, Т.Ковальского, В.А.Жирмунского и ряд других. Многие из них основывались на методике, разработанной при изучении русских народных песен, которая привела к различной трактовке при определении метроритмической основы тюркоязычной поэзии. В дальнейшем появляются исследования о казахском стихосложении З.Ахмедова, уйгурском М.Хамраева, кыргызском К.Рысалиева и узбекском У.Туйчиева, в которых ученые рассматривают проблему строения стихосложения исходя из языковых особенностей.

<sup>31</sup>Тажимуратов Э. Каракалпакские народные песни // Дис. кан. фил. наук. Нукус, 1965 стр.163-164.

<sup>29</sup> Дәуқараев Н. Шығармаларың толық жыйнағы. Неқис, 1979. Т-3 с.72



К. Муратбаев в своей монографии, посвященной структуре песни в каракалпакской поэзии, подчеркивает, что первоисточником возникновения и развития каракалпакской поэзии является народное устное поэтическое творчество.

По мысли К.Муратбаева «тексты песен, исполняемые бахсы, жырау сочинялись на определенную мелодию, исходя из совпадения закономерностей произношения стихотворного текста с мелодико-интонационным развитием»<sup>32</sup>, в результате, благодаря опоре на определенный напев или интонацию, стихотворные строки песен легко запоминались и оставались в памяти слушателей. Автор также утверждает, что: «... большинство поэтов XIX века были известными исполнителями ... многие поэты для пропаганды своих стихов, интерпретировали их в сопровождении саза или дутара»<sup>33</sup>. Из которого следует отметить, что стихосложение каракалпакской поэзии изначально было взаимосвязано с закономерностями музыки.

Рассматривая вопрос о стихотворных размерах и, в частности, об арузной метрике, К.Муратбаев приводит следующую мысль: «каракалпакский язык, как и все тюркские языки, входит в систему агглютинативных языков»<sup>34</sup>. В связи с этим, продолжительность или наоборот краткость слогов, характерные для арабского языка, не свойственны строению и закономерностям каракалпакского»<sup>35</sup>.

Согласно высказываниям автора, для каракалпакского языка характерен силлабический строй стихосложения, то есть бармак: «особенности силлабической системы, в которой соблюдается постоянство слогов в каждой строке, полностью соответствует закономерностям фонетики каракалпакского языка»<sup>36</sup>.

<sup>32</sup> Муратбаев К. Каракалпак поэзиясында қосық қурылысы. Нөкес., 1977 стр.27.

<sup>33</sup> Муратбаев К. Каракалпак поэзиясында қосық қурылысы. Нөкес., 1977 стр.29.

<sup>34</sup> Агглютинативность – (от лат. agglutinatio – «приклеивание, склеивание») присоединение к корню или к основе слова новых аффиксов – способствующих перенесению ударения.

<sup>35</sup> Муратбаев К. Каракалпак поэзиясында қосық қурылысы. Нөкес., 1977 стр.33.

<sup>36</sup> Муратбаев К. Каракалпак поэзиясында қосық қурылысы. Нөкес., 1977 стр.39.

Из выше приведенного К.Муратбаев утверждает, что строение каракалпакской поэзии опирается на общие закономерности тюркского стихосложения.

Принципы организации каракалпакского стихосложения изложены и в некоторых публикациях К.Айымбетова, С.Ахметова, К.Махсетова и А.Әлиева. Они также придерживаются мнения, что тексты каракалпакских песен основаны на силлабическом строении стиха»<sup>37</sup>.

Особую ценность представляет собой работа К.Жаримбетова, посвященная каракалпакской классической поэзии XIX века, где основываясь на произведениях великих классиков каракалпакской поэзии, как Ажинияза, Кунходжы, Бердаха и Утеша, рассматривается история развития и становления каракалпакской поэзии, ее жанровые особенности и поэтические формы. Автор, анализируя поэтический материал, также как и К.Муратбаев, подчеркивает, что «...генетические корни каракалпакской лирики связаны с национальным фольклором и творчеством жырау-поэтов XIV-XVIII веков»<sup>38</sup>. Особый интерес представляют соображения автора относительно места и значения арузной метрики в каракалпакской поэзии, так как по этому вопросу в литературе существуют неоднозначная позиция. Описывая стихотворные формы, существовавшие в поэзии того периода - «газель», «мурабъа», «рубайи», «мухаммас», традиционно относящиеся к арузной метрике, автор утверждает, что «каракалпакские мурабъа, рубайи не соответствовали размеру арузной метрики, так как каракалпакские поэты сохраняли лишь внешнюю структуру стихов. Упрощая размер, они приближали их к закономерностям народной поэтической формы – бармак»<sup>39</sup>.

Оценивая особенности поэтической формы «мухаммас», К.Жаримбетов полагает, что жанр мухаммас имеет широкое хождение в Каракалпакии, под названием «мухаллес», более

<sup>37</sup> Силлабический строй поэзии основан на равносложности строк, составляющих стихотворную строфу. Ритм стиха в силлабической системе обеспечивается делением строки на упорядоченные слоговые группы буаки.

<sup>38</sup> Жаримбетов К. Каракалпакская классическая лирика XIX века. Жанровые особенности и история развития/ Автореферат дисс. на соискание ученой степени доктора филологических наук. Нукус, 2005

<sup>39</sup> Там же. с.36.



того в творчестве бахсы на основе данного жанра зародилась специальная мелодия «мухаллес». Основоположителем жанра мухаммас в каракалпакской поэзии был Ажинияз<sup>40</sup>.

В интересной для понимания механизма ритмообразования в каракалпакской поэзии статье А.Әлиева, исследуются особенности функционирования стихотворных стоп, которые определяются как «ритмические части» («ритмикалык бөлшек») и выявляются их различные типы: 2+3, 3+2; 4+3, 3+4; 4+3+4; 5+6, 6+5 и т.п. «Между ритмическими частями в обязательном порядке появляются остановки,... и эти остановки называются ритмическими паузами, или, как указывает академик Б.Радлов, «цезурой»<sup>41</sup>.

В целом, ученые изучают проблему строения стихосложения исходя из языковых особенностей, и анализ исследований, освещающих вопросы стихосложения каракалпакской поэзии, приводят к следующим выводам:

- каракалпакская поэзия основана на силлабическом стихосложении - бармак, где соблюдается постоянство слогов в каждой строке;

- стихотворные строки образуются из слоговых групп или стоп (ритмические части), разграниченных цезурами или паузами (выявляющимися при чтении стиха), разновидности стоп зависят от количества слогов в строке;

- самыми распространенными стихотворными размерами являются семи, восьми и одиннадцатисложники.

### 1.3. Вопросы изучения ритма в музыкаловедческих трудах

Проблемы музыкального ритма на всем существовании музыкально-теоретических воззрений, начиная от античности

<sup>40</sup>К.Муратбаев, как отмечалось выше, отрицает существование в каракалпакской поэзии арузной метрики. Известные литературоведы А.Муртазаев и А.Пахратдинов, изучая стихи Ажинияза, написанные в жанре мухаммас, определили, что они соответствуют одному из размеров аруза - «рамаль». По мнению исследователей, Ажинияз выбрал размер, который близок и имеет общие черты со стихосложением бармак.

<sup>41</sup>Әлиев А. Каракалпак поэзиясының ритми тууралы гейпара ойлар// «Әмударья» 1969., №12; с. 116-118.

до настоящего времени, занимало и продолжает занимать одно из главных и актуальных задач музыковедения.

Впервые вопросы ритма рассматривались в трактате древнегреческого мыслителя Аристоксена «Элементы ритмики». По Аристоксену - три фактора действуют при формировании ритма: дикция, пение, движение тела, тем самым подчеркивает синкретичность происхождения самого материала.<sup>42</sup> Теоретические воззрения о ритме Аристоксена, с особой системой понятий и определений, оказало значительное влияние и на других представителей античности и современности.

Теория о ритме - «илми ийқо», занимало особое место и в музыкальной науке средневековых мыслителей Востока, в частности, в трактатах - Фараби, Ибн Сино, Абдурахмана Джамии, Сафиуддина Урмави, Кутбиддина Ширази, Абдулкадыра Мараги, Наджмиддина Кавкаби. В них представлены понятия о ритме и метре, о взаимосвязи музыкального ритма с закономерностями поэтического метра «аруз», об основных ритмических единицах, характерных ритмических формулах (круги) бытовавшие в исполнительской практике<sup>43</sup>.

Большинство трудов рассматривающих проблематику музыкального ритма, закладываются в период XIX - XX веков, связанной с появлением европейской тактовой системой. Ритм начал трактоваться в узком (взаимоотношение элементов ритма в пределах такта) и в широком (отношение группы элементов более крупных частей формы) смысле. Появляется целый ряд определений ритма, носящих неоднозначный характер, где наиболее полная характеристика ритма была предложена в трудах В. Холоповой: "ритм - это временная и акцентная сторона мелодики, гармонии, фактуры, тематизма и всех других элементов музыкального языка"<sup>44</sup>. Однако, далее, она

<sup>42</sup>Цит. по. Стоянов П.Ф. Мелодический мелос и проблемы музыкального ритма. Кишинев, 1985. с.7-8.

<sup>43</sup>Об этом подробно см.: Джамии А. Трактат о музыке. Т., 1960.; Матякубов О. Фараби об основах музыки Востока. Т., 1986.; Назаров А.Ф. Форобий ва Ибн Сино мусикии ритм хусусида. Т., 1995.; Даукеева С. Философия музыки Абу Насра Мухаммада аль-Фараби. Алматы: Фонд Сорос - Казахстан, 2002.

<sup>44</sup>Холопова В. Н. Музыкальный ритм. М., Музыка, 1980. с.3.



подчеркивает, что учитывая специфику музыки разных исторических эпох, целесообразнее придерживаться двояких определений музыкального ритма, - и узкого, и широкого<sup>45</sup>, на котором, и основаны дальнейшие исследования музыковедов.

Этот период, знаменателен также возникновением целого ряда работ, посвященных изысканию специфики ритма национальных традиционных культур. Это, в частности, труды В.Елатова о ритме белорусских народных песен, Н.Тифтикиди, А.Байгаскиной - казахских, В.Беляева, Т.Соломоновой, А.Ф.Назарова, Р.Султановой - узбекских, В.Беляева, Ш.Гуллыева - туркменских, Т.Алибакиевой - уйгурских, П.Стоянова - молдавских, Г.Гварджаладзе - грузинских, Э.Бабаева, Ф.Халык-заде, К.Джагацпаян - армянских, Р.Захрабова, Х.Халык-заде - азербайджанских, М.Г.Кондратьева - чувашских, С. Ильиной, - татарско-чувашских, Е.М.Смирновой - татар-мусульман Волго-Уралья, Г.Дорджиевой - калмыцких и др.

Следует отметить, что изучение ритмического строения национального музыкального языка, чрезвычайно сложно, прежде всего, в силу отсутствия общих методологических подходов. Последнее обусловлено рядом объективных причин, среди которых особенно следует выделить национальные своеобразие ритмической организации, а также особенности взаимоотношения поэтического текста и музыкального начала в каждой музыкальной культуре и ее жанровой системе. "Постановка проблемы национальной специфики именно в ритме закономерна по той причине, что ритм как средство выразительности особенно характеристичен, "физиономичен", ритмоинтонация "портретна", и ни в каком другом элементе национальный акцент музыкальной речи не выявляется так отчетливо, как в ритмическом"<sup>46</sup> - утверждает В.Н.Холопова.

Именно вышеуказанные высказывания и предопределили опору исследователей ритма национальных культур, на различные установки в освещении данного вопроса.

Так В.И.Елатов, рассматривая ритмику белорусских народных песен, задается вопросом первостепенности слова или музыки и справедливо утверждает, что «... основная область музыкального творчества - песня, жанр, синтезирующий в себе выразительную силу слова и музыки - оказалась в сфере влияния двух дисциплин: филологии и музыковедения...»<sup>47</sup>. Он полагает, что решение данного вопроса не может основываться на позиции только филологии или только музыковедения, так как ключ к решению проблемы должен носить комплексный характер. А также затрагивает вопрос о соотношении тактового ритма с мотивом напева. В связи, с этим приводит нижеуказанный вывод, что: «...наша тактовая система в том, в каком она сформировалась в классической музыке, учитывает в основном не действительное структурное членение музыки, а удобство исполнения ее... Ни теория ямбизма, не теория хореичности не оказались «глобальными» теориями, так как строение музыкального мотива слишком многообразно». По словам автора, «рассматривать народные песни с точки зрения норм и определений, свойственных профессиональному искусству, в процессе изучения фольклора невозможно, да и в этом нет необходимости»<sup>48</sup>, так как закономерности народной музыки могут не соответствовать с нормами профессиональной музыки. В работе определяются основополагающие компоненты организации народных песен, которым автор посвящает отдельные главы - стиль, форма, акцент, распев.

В основе методологии Елатова лежит весьма плодотворный принцип формирования ритмических элементов от общего к частному. Так, он изначально в качестве основной структурной единицы принимает «песенную синтагму», отрезок песни, совпадающий со строчкой народного стиха. Елатов выделяет три компонента, совокупностью которых образуется ритмическая фактура песенной синтагмы: «текстовая синтагма» (грамматические ударения, логические ударения, метрическую организацию стиха), «мелодическая синтагма» (это все зигзаги

<sup>45</sup> Там же. с.5.

<sup>46</sup> Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика. М., 1983. (с.3).

<sup>47</sup> Елатов В.И. Ритмические основы Белорусской народной музыки. Минск. 1966., с.7.

<sup>48</sup> Елатов В.И. Ритмические основы белорусской народной музыки. Минск, 1966.



мелодической линии независимо от того, сколько их приходится — на слог текста, а также распевы, форшлагы, фермата и т.д.), «ритмическая синтагма» (ритм квантитативный, слоговый, ритм определяемый общими длительностями одного или нескольких звуков, приходящих на один слог текста)<sup>49</sup>.

На концепцию изыскания ритма, выдвинутые в трудах Аристоксена и В.И.Елатова, опирается П.Ф.Стоянов при изучении ритмики молдавских народных песен<sup>50</sup>. В качестве ритмической единицы выступает силлабохронос — представляющий песенное слоговое время, соответствующий по своему назначению Аристоксеновскому хроносу протосу. Он рассматривает ритм, подразделяя их на три уровня: первый — это уровень силлабохроноса со всеми ее разновидностями (микроформа), второй — ритмическая синтагма, так называемые бинарные соединения силлабохроносов (средний уровень), и третий — ритмострофа (макроформы)<sup>51</sup>.

Исследуя ритмику армянской музыки, К.Джагацпанян опирается на три иерархических параметра:

- на уровне ритмических рисунков (а именно, изучается особенности соотношений звуков парных и непарных делений длительностей, пунктирных ритмов, синкоп, мелизматических образований и т.п);

- на уровне мелких элементов формы, в частности мотивов, в состав которых, собственно входят отмеченные различные виды ритмических рисунков;

- ритмы высшего порядка (типы ритмических движений, соотношение фраз «предложений»)<sup>52</sup>.

Как отмечает автор: «от различных проявлений ритмических рисунков (в совокупности с звуковысотностью) зависит вид мотива, его характер, динамика, степень запоминаемости. Причем мотив (иногда более мелкий его вариант — субмотив), может состоять, скажем, от одного

<sup>49</sup> См. указ. соч. с.60-63

<sup>50</sup> Стоянов П.Ф. Ритмика молдавской дойны. Кишинев, 1980., Молдавский мелос и проблемы музыкального ритма. Кишинев, 1985.

<sup>51</sup> См. указ. соч. с.23-30

<sup>52</sup> Джагацпанян К.А. Ритмика армянской музыки. М., 2000., с.17.

пунктирного ритма или синкопы до целого неделимого соотношения длительностей. Отношение же отчетливо выраженных тактов, фраз, предложений и более крупных частей формы приводит к возникновению ритмов высшего порядка»<sup>53</sup>. Необходимо подчеркнуть, что в отличие от предыдущих работ, в данном исследовании выявляются закономерности ритмики, собственно мелодики во всем ее многообразии вне зависимости от степени воздействия стихотворного текста.

Основа на поэтические закономерности при изучении ритма традиционного песенного творчества, наблюдается в диссертационном труде С.В.Ильиной «Ритмические основы традиционного песенного творчества волжских татар и чувашей: к проблеме формульности». Анализируя ритмические основы татарских и чувашских традиционных песен, с точки зрения формульности, автор выявляет общие и специфические для каждой культуры черты. Отдельная глава диссертации посвящается стихотворным структурам. По словам исследователя: «Предварительное рассмотрение существующих в традиции стиховых форм видится наиболее естественным путем при изучении временной организации народной песни, поскольку музыкально-ритмические закономерности находятся в непосредственной связи со стихом»<sup>54</sup>.

Методика Ильиной С.В. заключается в выявлении ритмических ячеек состоящих из двух и трех слоговых объединений, оформленных различными длительностями. Совокупность ячеек, составляет строку и строфу. По функциональному назначению определяет основные и кадансовые ячейки, основными считаются те, которые помещены в начале или в середине строк, кадансовые — это ячейки завершающие строку.

<sup>53</sup> Джагацпанян К.А. Ритмика армянской музыки. М., 2000., с.18-19.

<sup>54</sup> Ильина С.В. Ритмические основы традиционного песенного творчества волжских татар и чувашей (К проблеме формульности) : Дис. ... канд. искусствоведения: Чебоксары, 162 с. 2004.с 13.



Далее, Ильина на уровне строк и строф выделяет 4-х и 5-ти ячейковые метры или ритмические формульности. Рассматривает степень устойчивости формул в сравнительном аспекте в татарских и чувашских традиционных музыкальных культурах.

К проблеме метроритмической организации в профессиональной музыке устной традиции и народных песен, огромное внимание уделено в трудах отечественных и тюркоязычных исследователей.

Одним из основателей изучения метроритма песен тюркоязычных народов является В.Беляев. В основе его подхода лежит метод слогоритмического анализа стиха, представленные еще в трудах древнегреческих и средневековых мыслителей Востока.

По словам Беляева, хореическая музыкально-поэтическая система дала происхождение основной ритмической формуле арабо-персидской музыки, носящей название «зарб-и кадим» - «древний ритм» (буквально: «удар») состоящей из двух сабаб-и хафифов – простейших ритмических образований<sup>55</sup>, из сочетания которых, складываются различные типы стихотворных строк. Беляев также приводит мысль о ритмическом единстве текста и мелодии: «народная песня в конкретном своем бытии – это звуковысотная декламация песенного текста, получающая ритмическую организацию во времени через соответствие между стиховыми и мелодическими акцентами»<sup>56</sup>. Кроме того, автор выдвигает теорию об эволюционном становлении ритма, имеющих три поступательных этапа в развитии ритмики народных песен: первый «начальный» – связан с ранним повествовательно-речитативным песенным и эпическим стилем; второй «средний» - достаточно высокая степень развития народно-песенного творчества, где усложнение и обогащение песенной ритмики происходит, главным образом, в текстовой декламационной сфере; и третий «высший» - развитие ритма мелодики, опирающегося в своем развертывании на

<sup>55</sup> Беляев В.М. Ритмика узбекской народной музыки // сб. соч. М., 1990. с. 96-97.

<sup>56</sup> Беляев В. Очерки о музыкальном фольклоре и древней письменности. М., 1971. с. 52.

ритмическую основу, создаваемую ритмами стихотворного метра и его напевной декламацией<sup>57</sup>.

Данные положения, выявленные В.Беляевым при исследовании народных песен различных этнокультур, послужили опорой для последующих исследований в области теоретического музыкознания.

Большой интерес вызывают соображения Ш. Гуллыева<sup>58</sup>, о ритме в музыкальной культуре туркмен, в частности, в искусстве бахши, имеющей много точек соприкосновения с музыкальным творчеством каракалпакского народа. Автор останавливается на вопросах народного и профессионального стихосложения (бармак и аруз), организации поэтической речи и на соотношении поэтических и мелодических структур. Как отмечает Ш.Гуллыев: «подобно делению стихотворной строки песенного текста на стопы каждая ритмострока в песнях бахши состоит из ряда единиц, которые имеют, как и мотив в классической музыке, смысловое и конструктивное значение» и по мнению автора, музыкально-ритмические стопы в напеве часто соответствуют ритму дутарного сопровождения, а не смысловому членению вокальной части мелодической линии<sup>59</sup>.

Из специальных работ, освещающие проблему ритмики тюркоязычных песен, следует выделить монографический труд А.Байгаскиной «Ритмика казахской традиционной музыки»<sup>60</sup>.

С целью выявления типологических основ ритмообразования казахских песен, Байгаскина, прежде всего, основывается на специфических качествах строения казахского языка. Здесь она обращается к закономерностям казахской (тюркской) традиционной системы стихосложения, именуемой **бармак**. В ней определяется наименьшая единица стихосложения – **бунак**, имеющая определенное количество слогов и обеспечивающая ритмическое движение поэтической речи.<sup>61</sup> По словам автора: «...нам приходится рассматривать ритм не только слов как таковых, а слов оформленных в

<sup>57</sup> Указ. соч. с. 54.

<sup>58</sup> Гуллыев Ш. Искусство туркменских бахши. Алма-ата, 1985.

<sup>59</sup> Гуллыев Ш. Искусство туркменских бахши. Алма-ата, 1985. с. 89.

<sup>60</sup> Байгаскина А.Е. Ритмика традиционной казахской песни. Алма-ата, 2003.

<sup>61</sup> Там же; с. 19



наименьшую единицу поэтической структуры в бунак во время пения»<sup>62</sup>. Бунак оказывается синкретическим элементом, отражающим как поэтические, так и музыкальные процессы, прежде всего, в области ритма, а через него – и формы»<sup>63</sup>.

На основе вышеизложенного Байгаскина понимает слово как ритмообразующий компонент, бунак–структурообразующий, которые, в соединении с мелодией составляют основу песенного ритма.

Аналитический подход Байгаскиной при исследовании ритмики песен, основан на совокупности слогоритмического метода В.Беляева с закономерностями казахского стихосложения, которые позволили автору просмотреть и определить типологические ритмоформульные конструкции от слоговых групп до целостной песенной строфы. Автором проанализированы практически все возможные варианты и детали ритмического выражения песен во всех стихотворных размерах, на всех структурных, в том числе и на композиционном уровне, характерные тому или иному жанру фольклора, а также профессиональной музыки устной традиции, представленной творчеством акынов.

Как отмечает автор: «несмотря на одинаковые качества исследуемого материала (язык, структура стиха, просодика слов), ритмика и структурные образования тех и других разительно отличаются. Фольклорные песни характеризуются размеренным ритмом... Произведения профессионалов устной традиции индивидуализированы и предназначены для слушательской аудитории... Несмотря на одинаковую типологию ритмострок, ритмическое их наполнение у профессионалов намного усложнено благодаря совмещению в ритмостроках различных по характеру и сложности РФ»<sup>64</sup>.

Принцип слогоритмического анализа положен в основу работы Т.Е.Соломоновой, посвященной вопросам ритма в узбекском песенном наследии, где рассматривается ритмическая организация песен в зависимости от двух типов

<sup>62</sup> Там же; с.46.

<sup>63</sup> Там же; с.47.

<sup>64</sup> Там же; с.155.

стихосложения *бармак* и *аруз*. Описывая характерные черты каждого типа стихосложения, констатирует, что арузная метрика в своей первооснове является сложной метроритмической организацией и ее закономерности оказывают значительное воздействие на строение формы профессиональных жанров в целом. Говоря об стихотворном размере бармак - автор утверждает, что оно характерно только песням, связанных с двигательной динамикой, то есть считает свойственным для фольклорной поэзии. Т.Соломонова, как и другие исследователи, изучает типы соотношения стиха и напева, разделяя их на синхронные и асинхронные типы, анализирует ритмические рисунки и виды метроритмической организации, и предпринимает попытку их классификации. Форма узбекских песен понимается автором как взаимосвязь рефренов и распевов, где распевы представляют собой структуры «преодолевающие канонические формы текста и строящиеся по специфическим музыкальным закономерностям»<sup>65</sup>.

В монографии «Художественный канон восточной монодии» Ю.Н.Плахова, которая направлена к выявлению основных закономерностей функционирования художественного канона в системе профессиональной восточной музыки устной традиции, особо подчеркивается системность в организации ритма в инструментальной музыке. Сущность метода Плахова заключается в том, что из ограниченного количества конструктивных элементов, можно получить бесконечное разнообразие вариантов: «приемы ритмической организации в профессиональной монодии, в частности, в инструментальных произведениях Шашмакома, во многом напоминают способы ритмообразования, с одной стороны сложившиеся в архитектурном орнаменте на территории Средней Азии, с другой вообще в восточной поэзии...основанных на комбинировании определенного числа исходных элементов. Такие элементы образуют мотивы, из которых, в свою очередь, складываются фигуры или схемы. На

<sup>65</sup> Там же. с. 23.



следующем уровне из схем образуется узор. Используя тот или иной порядок комбинирования элементов, можно строить огромное количество различных бесконечных или замкнутых узоров»<sup>66</sup>. Анализ материала осуществляется математическим вычислением ритмических формул, основанных на тактометрическую систему.

Также необходимо отметить монографический труд Р.Султановой, посвященный изучению ритмики вокальных частей Шашмакома. При исследовании ритма и структуры вокальной музыки, автор традиционно опирается на закономерности поэтического текста. По словам исследователя «...не текст в целом, а его метрическая организация вступает во взаимоотношения с музыкальным ритмом. Поэтому главное внимание в данной работе уделяется структурным соотношениям музыкального ритма и метрических закономерностей поэтических текстов»<sup>67</sup>. При определении ритмических закономерностей вокальных образцов, Р.Султанова рассматривает ритмическое выражение мелодии обусловленной со структурой поэтического текста, где арузные метры выявляются в качестве импульса, который способствует расчленению музыкального текста.

В свою очередь исследователь изучает и характеризует те ритмические формулы, которые строго соответствуют арузному метру. Группа длительностей, организованных определенным образом, образует РФСАМ (основную ритмическую систему). Объединение нескольких РФСАМ формирует музыкально-поэтическую строку, которая в свою очередь, группируясь с распевками, составляют форму шуйбе в целом<sup>68</sup>. Кроме того, рассматривает метроритмические формулы заданных текстовым ритмом. Подводя итог, Р.Султанова приходит к выводу, что ритмика вокальных частей Шашмакома состоит из двух пластов: - вариантно-формульной

<sup>66</sup> Плахов Ю.Н. Художественный канон в системе профессиональной восточной монодии. Т., 1988. с.127.

<sup>67</sup> Султанова Р.Р. Ритмика вокальных частей Шашмакома. Т., 1998. с.9.

<sup>68</sup> Там же. с.75.

организации мелодии и остигато-формульной организации усуля.

Особо ценным является исследование А.Ф.Назарова, изучающий основы классической теории ритма, представленных в трактатах корифеев науки Центральной Азии – Фараби и Ибн Сино<sup>69</sup>. А.Назаров дает ценнейшие сведения о понятии музыкальной ритмики в трудах средневековых мыслителей. Подробно раскрывает научно-теоретическую концепцию ученых, которая представляет собой немаловажную практическую значимость в истории становления и развития мирового музыкознания.

Кроме вышеописанных исследований в отечественном музыковедении вопросы ритма затрагивались в трудах - А.Фитрата, И.Р.Раджабова, Ф.М.Кароматова, Т.Б.Гафурбекова, О.Р.Матякубова, Р.С.Абдуллаева, Р.Ю.Юнусова, О.А.Ибрагимова, в контексте изучения основ восточной традиционной музыки и фольклора<sup>70</sup>.

Обобщая вышеизложенное, следует отметить, что исторически сложился метод слогоритмического анализа при изучении песенной ритмики.

Методы, предложенные учеными, базируются на иерархически выстроенных параметрах, выявляемые практически всеми исследователями, заложенных еще со времен Аристоксена и средневековых мыслителей Востока, представляющей собой определение наименьшей единицы измерения ритма, совокупность которых приводит к формированию различных ритмоструктур высшего порядка.

При этом в изысканиях ученых наблюдается тенденция, к введению свойственных каждому исследователю дефиниции при определении конструктивных элементов ритмики.

<sup>69</sup> Назаров А.Ф. Форобий ва Ибн Сино мусикий ритмика хусусида (мумтозтийко назарияси). Т., 1995.

<sup>70</sup> Фитрат А. Ўзбек классик мусикаси ва унинг тарихи. Самарканд Тошкент, 1927., Раджабов И. Мақомлар масаласига доир. Т., 1963., Раджабов И. Мақом асослари. Т., 1992., Кароматов Ф.М. Узбекская инструментальная музыка. Т., 1972., Гафурбеков Т.Б. Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества. Т., 1984., Гафурбеков Т.Б. Творческие ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской советской музыке. Т., 1987., Матякубов О.Р. Фараби об основах музыки Востока. Т., 1986., Ибрагимов О.А. Мақом ва тасаввуф хусусида// Раджабийхоилик. Т., 1994.



В силу отсутствия работ, посвященных ритмическим основам каракалпакских фольклорных жанров, мы, при рассмотрении ритма лирических песенных жанров, сочли возможным опереться на вышеизложенные методы анализа, в частности, на методологию, разработанную в трудах В.М.Беляева, В.И.Елатова, П.Ф.Стоянова и А.Е.Байгаскиной.

Данные работы значимы тем, что предложенные способы анализа, где система стихосложения служит основным структурообразующим компонентом ритма, и представляется эффективным по отношению к изучению ритмики песенной культуры тюркоязычных стран.

Ссылаясь на тот факт, что в народное песенное творчество представляет собой синкретическое единство поэзии и музыки, о которой не раз утверждалось в научных исследованиях филологов и музыковедов, в предлагаемой нами работе, будем выявлять типы ритмоформулы, исходя из комплексного подхода, где будут учитываться специфика музыкального языка и поэтических структур.

## ГЛАВА II. РИТМИЧЕСКИЕ РАЗНОВИДНОСТИ БУНАКОВ

Поскольку ритм — это измерение музыки во времени, то для него, как и для всякого другого измерения, необходимо иметь определенную единицу меры<sup>71</sup>.

В теоретическом музыкознании в качестве наименьшей ритмической единицей представляется — «хронос протос», «мора», по-арабский она называется «заман ал - аввал» или «заман ал-маб' да», что в переводе означает «первичное время» — это величина, между которыми нельзя поместить третью, иначе говоря, неделимая, атомарная. В музыке такой единицей является *накр* (букв. «щелчок», «удар») или *азминат ал-'ика*, введенное в свое время в научный обиход, выдающимся мыслителем Востока Аль-Фараби. Из отдельных единиц складываются построения, которые воспринимаются как целые. Накры объединяются в ритм посредством различных стоп<sup>72</sup>. В качестве стоп в песенной традиции тюркских народов воспринимаются бунаки.

Переходя к анализу ритмоформул<sup>73</sup> на основе бунаков, следует разъяснить понятие бунака. По определению каракалпакских филологов, **бунак** — это деление голосовых волн, ощущаемых при чтении литературных произведений.

Бунак, своего рода формульность, составленная из отдельных слов или из комплекса слов, образующихся при пении (произношении) стихотворного текста. Он является наименьшей ритмической единицей песен, совокупность

<sup>71</sup> Матякубов О. Фараби об основах музыки востока. Т., 1986. с.67.

<sup>72</sup> Там же с.67.

<sup>73</sup> Ритмоформула (РФ) — сравнительно целостное ритмообразование, в котором наряду с соотношением длительностей обязательно учитывается акцентуация, благодаря чему полное выявляется интонационный характер ритмоструктуры. В отличие от ритмического рисунка, ... ритмоформула сравнительно краткое и ограниченное от окружающего образование, по самостоятельности приближающегося к мотиву. Ритмоформулы вообще выступают важными стилистическими и жанровыми показателями в музыке, яркими выразителями национальных черт. См.: Холопова В.Н. Музыкальный ритм. М., 1980



которых, приводит к формированию типологических ритмоформул ритмострок и ритмостроф<sup>74</sup>.

Бунаки в каракалпакских песнях бывают двух, трех, четырех, пяти и шестисложной разновидности. Бунак может состоять из одного слова, но обычно - из двух-трех, слоги которых в совокупности соответствуют величине бунаков, например: четырехсложный бунак - 2+2; 3+1; 1+3; 1+2+1; или пятисложный бунак - 2+3; 3+2 и т.д, то есть с помощью сочетания слов образуется четырех, пяти и шестисложные составные (комбинированные) бунаки, которые имеются в восьми и одиннадцатисложных стихотворных размерах. В связи с этим, мы будем рассматривать сначала ритмоформулу (РФ) отдельно взятых двух, трехсложных бунаков определяя их как основные ритмоформулы - ОРФ, и далее определим типы ритмоформул составных бунаков-СРФ.

Разновидности формул классифицируются по основному характеру ритмических рисунков общепринятых в музыкознании: равномерные, дробленные, суммированные, пунктирные, хромающие и комбинированные (смешанные).

## II.1. Ритмоформулы бунаков народных лирических песен

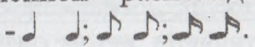
### а) Ритмоформулы основных двухсложных бунаков народных лирических песен

Лирические народные песни состоящие, только из двухсложных слов в каракалпакской поэзии отсутствуют. Они могут быть, использованы частично, то есть когда одна из стихотворных строк основывается на двухсложных словах, как это имеет место в песне «Кеўлим» (КНП.с.50):

Қасың қара, бойың нәзік,  
Оң қолында алтын жүзик.  
Ғайратынды бүгін көрдик,  
Қарсы алдында турман келин.

<sup>74</sup>Об этом подробно см. далее.стр. 72, 89.

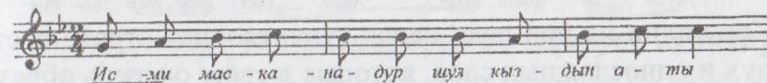
Двухсложные РФ встречаются в составе четырехсложных (2+2), пятисложных (2+3; 3+2) шестисложных(2+2+2; 4+2; 2+4) групп слов - бунаков.

2-ОРФ.1. Наиболее распространенной разновидностью двухсложника является **равномерный** - 

Равномерный двухсложник в каракалпакских народных лирических песнях может встречаться в начале, в конце и в средней части ритмостроки. Например, как в песне: «Еденбай намасы»

#### №1 «Еденбай намасы»

КНП.с.18



В данном отрывке равномерный двухсложник использован в начальном построении стихотворной строки, создавая импульс непрерывности мелодического движения.

Аналогичное явление представляет собой и следующая песня:

#### №2 «Муўса намасы»

КНП.с.34



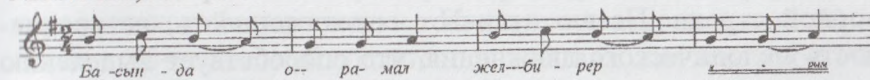
Как видно из примера, почти вся стихотворная строка составлена из двухсложной РФ, кроме последней трехсложной.

Здесь 2-ОРФ.1 также «работают» на интенсивность мелодического продвижения.

Кроме этого 2-ОРФ.1 бывает в утяжеленном виде (то есть с удлиненным или распетым первым слогом) Примером может служить:

#### №3 «Хай,гел-ай!»

КНП.с.17

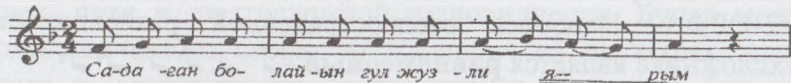


В приведенном выше песне «Хай, гел-ай!» равномерный двухсложник, представлен в конечном построении стихотворной строки в составе пятисложника. Здесь он выполняет завершающую функцию ритмостроки. Ритмическое



обогащение двухсложной ритмической формулы такого же типа, можно наблюдать в песне:

№4 «Пах-ай!» КНП.с.26



Аналогичное явление представляет собой и следующая песня:

№5 «Яғлы бэхэр» КНП.с.28

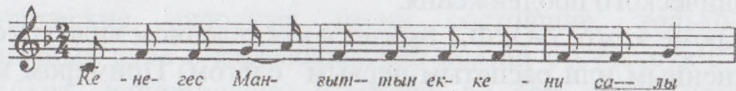


Как видно из примера, целая стихотворная строка состоит из двух и односложных слов, которые в свою очередь образуют стихотворный размер. В данном случае вариант 2-ОРФ.1 наблюдается в середине ритмостроки и при этом имеет нисходящий тип ударения<sup>75</sup>.

2-ОРФ.2. Этот тип формульности двухсложной римоформулы называется «хромающим»:  $\text{♪ ♪ ; ♪ ♪ ; ♪ ♪}$ . Данный вид двухсложника встречается обычно в конце ритмостроки, в составе шести, пяти и четырехсложных бунаков.

Так, в песне «Чимбай» (КНП.с.22) двухсложник хромающего типа, входит в состав пятисложника в соотношении с равномерным трехсложным словом:

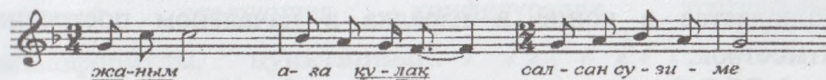
№6 «Чимбай» КНП.с.22



В следующей лирической песне «Зиндан» «хромающий» вид двухсложника представлен в начале и середине стихотворной строки. Песню отличает протяженность, неторопливость мелодического движения, что способствует выделению этих ритмических формул. Тип ударения характеризуется восходящими и нисходящими видами.

<sup>75</sup> Под ударением, понимается – продолжительность какого либо слога. Типы ударения, бывают трех видов: корневой (продление первого слога), восходящий (продление последнего слога слов, мелодия которого движется вверх) и нисходящий (продление последнего слога в конце строки песни).

№7 «Зиндан» КНП.с.66



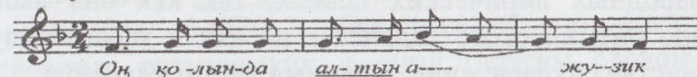
В четырехсложных бунаках «хромающий» двухсложник обычно используется в начале песни, но могут появляться и в кульминационных разделах, создавая при этом эффект торможения:

№8 «Кыз минайым» КХН.с.81



2-ОРФ.3. Этот вид ритмоформулы образует **пунктирный** ритм:  $\text{♪ ♪ ; ♪ ♪ ; ♪ ♪}$ . Характеризуется корневым и восходящим типом ударности. В лирических каракалпакских народных песнях он используется достаточно редко. В рассмотренных песнях такой вид двухсложника можно наблюдать только в 7-и из 50-ти песен. К примеру, песня:

№9 «Кеўлим» КНП.с.50



Характерным отличием пунктирного ритма является то, что он создает импульс к дальнейшему продвижению мелодии в песнях.

В целом, подводя итог по ритмическим разновидностям двухсложных РФ, можно сделать следующие выводы:

**2-ОРФ.1.** - образует равномерность мелодического движения. Он используется в комплексе с двухсложными, с трехсложными и односложными словами. А также является одним из базовых примеров ритмического оформления каракалпакской песенности. Из проанализированных 50-ти песен в 45-песнях наблюдается данный вид двухсложной РФ. В качестве универсального примера ритмического оформления, двухсложник используется на всех этапах мелодического становления.

**2-ОРФ.2.** - хромающий вид, выполняя функцию торможения, является одним из факторов обеспечивающих неторопливость мелодического движения (из 50-ти в 27-

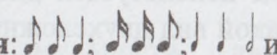


песнях). Данный тип РФ двухсложника, чаще всего наблюдается в конце и изредка в начальном построении ритмострок.

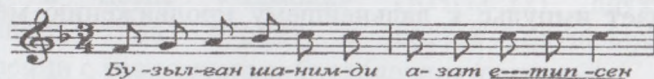
**2-ОРФ.3.-** пунктирный; он способствует интенсивности мелодического движения, встречается сравнительно мало и в основном 2-РФ.3 в песнях могут быть в начале и в середине ритмострок (из 50-ти в 7 песнях).

**б) Ритмоформулы основных трехсложных бунаков народных лирических песен**

В зависимости от местоположения в стихотворной строке трехсложные ритмоформулы бывают различного типа. Далее рассмотрим их по наиболее распространенным разновидностям.

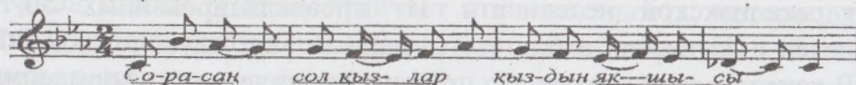
**3-ОРФ.1. Ритм суммирования:**  и т.п. Этот тип формульности трехсложника, практически встречается во всех народных лирических песнях, так как она выполняет функцию ритмического каданса в песнях и характеризуется в большинстве случаев «нисходящим» типом ударения:

№10 «Гел-гел-ай!» КНП.с.39

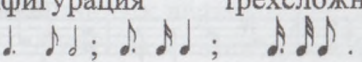


В выше изложенном отрывке, суммирующий вид трехсложника представлен в кульминационном разделе песни и по звучанию выполняет функцию мелодического торможения. Кроме этого, трехсложные ритмические формулы такого типа могут быть в начале и в конце стихотворной строки:

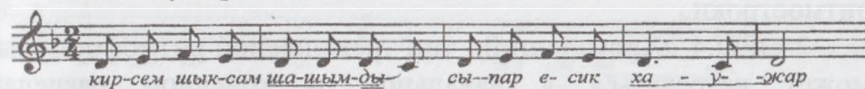
№11 «Кыз бахсы намасы» КНП.с.13



Здесь, суммирующий трехсложник использован в утяжеленном виде, представляет собой нисходящий тип ударности и один из трехсложников имеет комплексный состав: 1+2.

**3-ОРФ.2.** Еще одним вариантом суммированного ритма является следующая конфигурация трехсложной ритмоформулы, **пунктирный:** . К примеру, песня «Хэжур»:

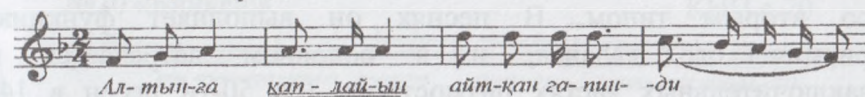
№12 «Хэжур» КНП.с.64



Как видно из приведенного отрывка, второй тип трехсложника, как и в предыдущем примере суммированного ритма использован в конце ритмостроки, при этом характеризуется «корневым» и «нисходящим» типом ударения.

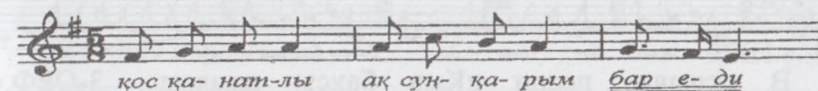
Но 3-ОРФ.2 также может встречаться в начальном разделе ритмостроки, в таком случае он может, имеет «восходящий» тип ударности:

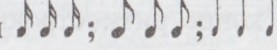
№13 «Ақсынгүль» КХН.с.101



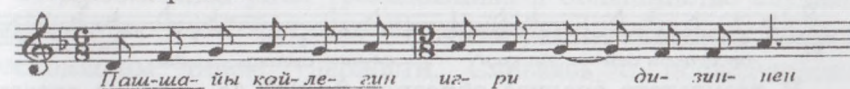
Кроме этого 3-ОРФ.2 образуется из комплекса двух и односложных ритмических формул (другим словом можно назвать составным), к примеру: 1+2; или 2+1

№14 «Жеңгежан» КНП.с.68



**3-ОРФ.3.Равномерный** . Равномерный трехсложник, также как и двухсложник, в большинстве случаев встречается в начале ритмостроки:

№15 «Перийзат» КНП.с.32



В выше изложенной песне 3-ОРФ.3 использован в начале ритмостроки в составе шестисложного бунака, восходящим мелодическим движением. Кроме этого, равномерные трехсложники могут встречаться в утяжеленном (распетом) виде, к примеру, песня «Кыз минайым», «Алты кыз».







№22 «Назлым»

КНП.с.80

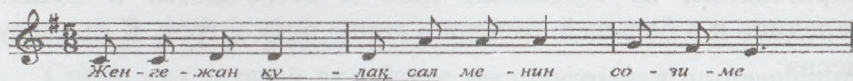


В песне «Назлым» стихотворная строка состоит из несимметричного восьмисложного размера(5+3). 3-ОРФ.5 расположен в середине ритмостроки в начале пятисложной части стиха(3+2).

Как уже отмечалось, трехсложники могут образоваться из двух и односложных ритмоформул, примером к этому служит песня «Женгежан», где дробленный трехсложник составлен из: 2+1 и имеет восходящий тип ударения.

№23 «Женгежан»

КНП.с.68



Подводя итог по трехсложным ОРФ можно сказать следующее:

1) **3-ОРФ.1.**-часто выполняет функцию ритмического каданса в песнях, характеризуется нисходящим типом ударности. В большинстве случаев встречаются в заключительных разделах ритмостроки. Из 50-ти проанализированных народных лирических песен, в 28-песнях можно наблюдать данный вид трехсложной ОРФ.

2) **3-ОРФ.2.**-«пунктирный», также как и предыдущий вариант трехсложника выполняет функцию ритмического каданса. Он имеет восходящий тип ударения, встречается в конечном построении ритмостроки. Из 50 песен в 11 имеется такой тип трехсложника.

3) **3-ОРФ.3.**- «равномерный» трехсложник, как уже отмечалось, является базовым в построении каракалпакских лирических песен. Он, в большинстве случаев встречается в начальном разделе ритмостроки и частично может быть в ее конце. Из 50-песен в 32-х можно встретить данный тип трехсложной ритмоформулы.

4) **3-ОРФ.4.**-«хромающий» тип трехсложника. Как уже отмечалось, имеет две разновидности, из них первый тип встречается в 14-из 50-ти песен в конце ритмостроки, а второй

вид наблюдается в 5-ти песнях. Они, также как и суммированный вид трехсложника, выполняет функцию ритмического каданса в песнях и встречаются во всех частях ритмостроки, и особенно, в конце.

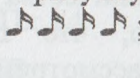
5) **3-ОРФ.5.**-«дробленный» тип ритмического выражения трехсложной ритмоформулы используется реже по сравнению другими вариантами ритмоформул трехсложника. Он имеет восходящий тип ударения, наблюдается в середине или же в конце ритмостроки (из 50-ти в 6-песнях использован дробленный вид трехсложной ОРФ).

*в) Составные разновидности ритмоформул бунаков народных лирических песен. Четырехсложные СРФ.*

В каракалпакских лирических песнях четырехсложные бунаки бывают составными и несоставными.

Составным считается образование четырехсложника из соотношения - двух, трех и односложных ритмических формул, к примеру: 2+2; 1+3; 3+1, а несоставные - это чисто четырехсложные слова.

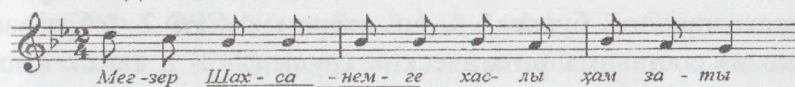
Четырехсложные бунаки в принципе имеют те же качества ритмоформул, что и предыдущие.

4-СРФ.1. К наиболее распространенному рисунку относится **равномерный** четырехсложный бунак: 

Он встречается в начале, середине ритмостроки:

№24 «Еденбай намасы»

КНП.с.17



В песне «Еденбай намасы» четырехсложник входит в состав шестисложного бунака, одиннадцатисложной стихотворной строки. Данное построение наблюдается и в следующей песне.

№ 25«Назлым»

КНП.с.80

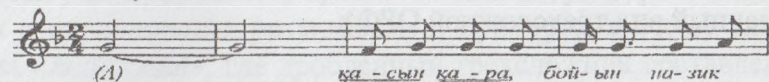




В выше приведенном отрывке, четырехсложник входит в состав восьмисложной стихотворной строки, использован в конце ритмостроки, первый слог которого изложен в распетом виде.

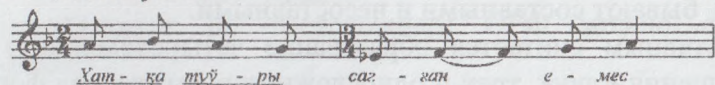
Как уже отмечалось, четырехсложные бунаки могут образоваться как составные. Примером этому служит песня «Кеўлим», в ней 4-СРФ.1 составлена из двух двухсложных ритмоформул (2+2):

№ 26 «Кеўлим» КНП.с.50



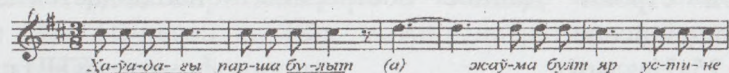
Аналогичное явление представляет собой песня «Жылаўым» где РФ четырехсложного бунака также имеет составную природу: 2+2

№ 27 «Жылаўым» КНП.с.95



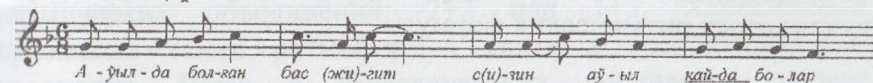
**4-СРФ.2. Ритм суммирования** - это равномерный четырехсложник с продленным последним слогом ; Он характеризуется «нисходящим» типом ударения, в котором длительность последнего слога не зависит от общего количества протяженности предыдущих звуков, важно только то, что последний звук обычно более продолжителен. Рассмотрим песни «Келте налыш» и «Қара көз», где в первом случае 4-СРФ.2. имеет корневой «нисходящий» тип ударения и использован составной и не составной вариант четырехсложного бунака, а во втором 4-СРФ.2. образован только из составных ритмических групп (2+2) и также имеет «нисходящий» тип ударения, который в этом случае выполняет завершающую функцию.

№ 28 «Келте налыш» КНП.с.47



№29 «Қара көз»

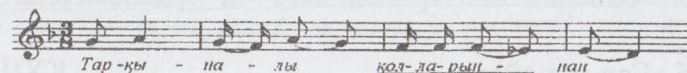
КХН.с.138



**4-СРФ.3. Двойное торможение:** ; Такой вид формульности образуется из продления двух последних слогов (при равномерности двух первых). В силу того, что он имеет «нисходящий» тип ударения в последнем и предпоследнем слогах, выполняя тем самым, функцию ритмического каданса и образуется в конечном построении ритмострок. Примерами использования такого типа формульности могут служить следующие песни:

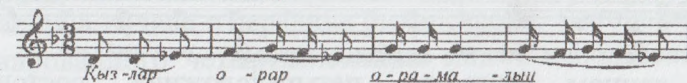
№30 «Назлым»

КНП.с.80



№31 «Жаман шығанақ»

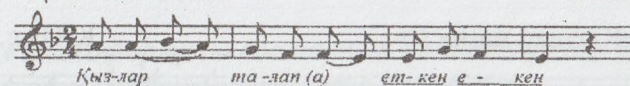
КНП.с.56



В отличие от предыдущих примеров из РФ двойного торможения, ниже следующий имеет составной(2+2) характер:

№32 «Қыз мынайым»

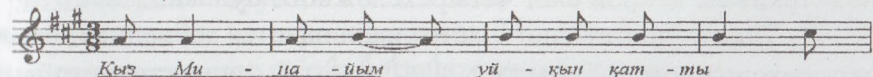
КНП.с.84



**4-СРФ.4-«хромающий»** ; С этим видом ритмической конфигурации встречались в описании двухсложных ОРФ. Он придает некое торможение мелодическому движению и подчеркивает речевую интонацию:

№33 «Қыз мынайым»

КХН.с.81



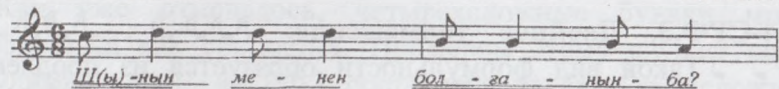
В данном примере четырехсложный бунак образован из составных ритмических групп односложного и трехсложного



ОРФ. Также, 4-СРФ.4. могут образоваться и из двух двухсложных ритмических формул.

№ 34 «Эзизим»

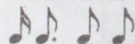
КХН.с.110



В этом примере четырехсложник имеет составной и несоставной вариант хромающего ритма.

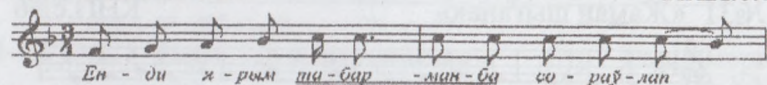
Кроме выше изложенных вариантов четырехсложника, в каракалпакских лирических песнях встречается несколько разновидностей комбинированных<sup>76</sup> ритмоформул.

1. Наиболее часто встречаемым комбинированным ритмом является объединение-хромающего и равномерного РФ:



№35 «Гел-гел-ай!»

КХН.с.195

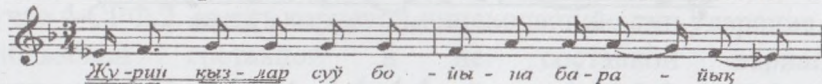


В данном примере четырехсложник состоит из двухсложного хромающего и двухсложного равномерного ритма.

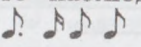
Подобную ритмоформулу можно наблюдать в песне:

№36 «Кызлар намасы»

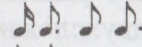
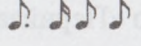
КХН.с.202



Как в предыдущем примере, здесь использование данного типа комбинированного четырехсложника обеспечивает импульс дальнейшего мелодического движения и интонационно подчеркивает второй слог четырехсложного бунака.

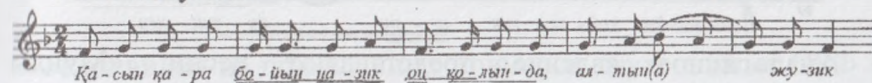
2. Также достаточно часто наблюдается объединение в четырехсложном бунаках  - пунктирного и равномерного ритмоформул. В большинстве случаев такой тип

<sup>76</sup> Комбинированные ритмоформулы - это ритмические конфигурации, в составе которых имеется различные ритмические фигуры.

комбинированного четырехсложника образуется из составных ритмических объединений: 2+2 или 1+3. Характерным признаком таких ритмоформул является восходящий тип ударности. Чаще в каракалпакских лирических песнях встречается 1+3, где акцент падает на односложную ритмическую формулу для подчеркивания речевой интонации («Жаман шыганақ», «Кеўлим»). Так, в песне «Кеўлим» присутствует сразу две разновидности РФ комбинированного четырехсложного бунака. Первое - это  - хромающий с равномерным и второй  - пунктирный с равномерным:

№37 «Кеўлим»

КНП.с.50



Первый тип РФ комбинированного четырехсложника встречается в начале и середине ритмостроки, а второй вид РФ комбинированного четырехсложника может использоваться в середине и в конце ритмостроки.

Вариантов смешивания в четырехсложных ритмоформулах может быть множество, мы привели их наиболее часто встречающиеся типы.

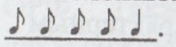
2) Ритмоформулы составных пятисложных бунаков народных лирических песен

В каракалпакских лирических песнях пятисложные бунаки характерны для одиннадцатисложных (6+5 или 5+6), восьмисложных (3+5 или 5+3) стихотворных размеров.

Пятисложники складываются только из составных ритмических групп: 3+2 или 2+3 наиболее часто встречающиеся из них является: 2+3 (из 50-ти в 23 песнях наблюдается данный тип пятисложного бунака).

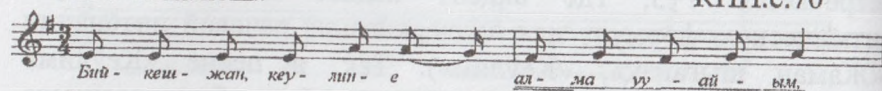
Далее будем рассматривать сочетание РФ двухсложных с трехсложными. Наиболее распространенной разновидностью



пятисложного бунака (2+3) имеет следующую конфигурацию:  
. Она состоит из равномерной двухсложной и суммированной трехсложной группы ОРФ. Примером этому является песня «Бийкеш»:

№38 «Бийкеш»

КНП.с.70




Бий-кеш-жан, кеу-лин-е ая-ма уу-ай-ым.

Следующая разновидность пятисложника состоит из хромающего двухсложного и суммированного трехсложного РФ. Смотрим песню «Перийзат»:

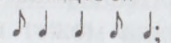
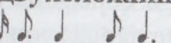
№39 «Перийзат»

КНП.с.32



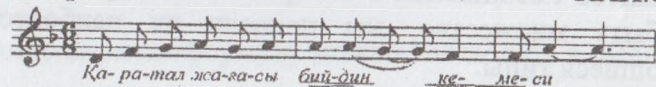
Паш-шай-пы кой-ле-гин ие-ри ди-зин-нен.

Аналогичное явление представляют песни: «Муңлы кыз»(КХН), «Аксунгүл»(КХН), «Жеңгежан» (КХН).

А также пятисложник - 2+3 может образоваться из сочетания «хромающего» двухсложника и пунктирной трехсложной РФ: ; .

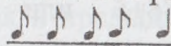
№40 «Перийзат»

КХН.с.295



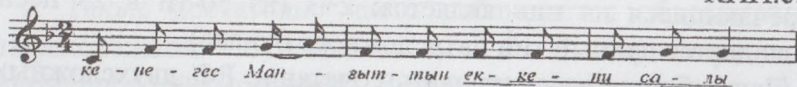
Ка-ра-тал жа-га-сы бий-дин ке-ме-си.

Второй вариант составного пятисложного бунака (3+2), как уже отмечалось, менее распространен. Из 50-ти песен только в 14-можно наблюдать такой тип формульности. Рассмотрим их ритмические конфигурации:

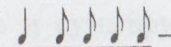
1.  - равномерный трехсложник и хромающий двухсложник: Песня «Чимбай»:

№ 41 «Чимбай»

КНП.с.22

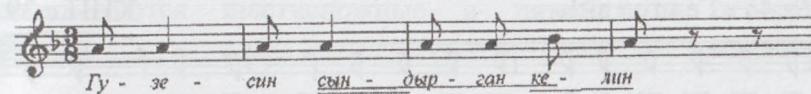


ке-не-гес Маң-зыт-тын ек-ке-ши са-лы.

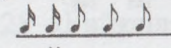
2.  - дробленный трехсложник с равномерным двухсложником:

№42 «Назлым»

КНП.с.80

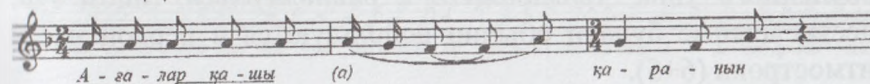


Гу-зе-син сын-дыр-ган ке-лин.

3.  - суммированный трехсложник с равномерной двухсложной РФ:

№43 «Дагәлицнен»

КНП.с.42



А-га-лар қа-шы (а) қа-ра-нын.

Как видно из приведенных примеров двухсложные ОРФ в большинстве случаев всегда однотипны, а трехсложные меняют ритмический рисунок, и таким образом передают разнообразие речевой интонации.

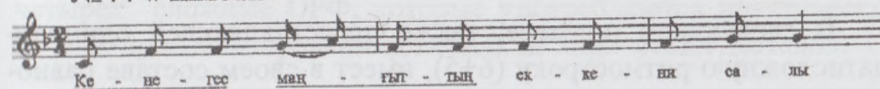
д) Ритмоформулы составных шестисложных бунаков народных лирических песен

Шестисложные бунаки характерны только для одиннадцатисложных песен. Внутри шестисложных бунаков могут использоваться различные типы слов - это односложные, двухсложные, трех и четырехсложные слова. В лирических песнях шестисложные бунаки, складываются из сочетания: 3+3; 2+4; 3+1+2 и 1+3+2 ритмических групп.

Наиболее часто употребляемым типом шестисложника является выстроенная из *двух равномерных* трехсложных РФ, которых можно наблюдать в песнях «Чимбай», «Губбадин», «Гел гел ай!»:

№44 «Чимбай»

КНП.с.22



Ке-не-гес маң-зыт-тын ек-ке-ши са-лы.



Второй тип шестисложного бунака представляет собой *равномерно – пунктирный* тип, составленный также из трехсложных РФ, как в песнях «Гел гел ай!», «Қызлар намасы»:

№ 45 «Гел гел ай!»

КНП.с.39



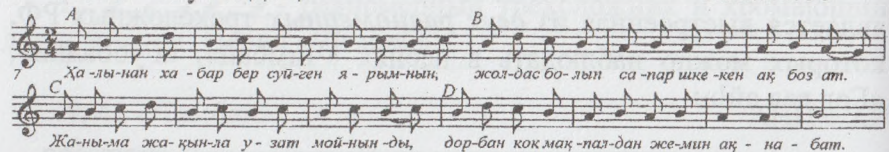
К менее распространенным разновидностям шестисложного бунака относятся – сочетания *равномерного и дробленного* типа, *хромающего с равномерным* типом РФ. Шестисложные бунаки обычно используются в первой части ритмостроки (6+5).

Завершение составного шестисложника равномерными и дробленными разновидностями ритмических формул, связано с функциональными установками данного типа бунака, который выполняет роль перехода и тем самым создает импульс к дальнейшему продвижению.

Рассмотрим РФ образование целостных композиционных структур песен «Губаддын» и «Бийкеш». В песне «Губаддын», ритмострока состоит из одиннадцатисложного размера (6+5). Применение «равномерной» РФ в составе шести и пятисложных бунаков, в данном случае способствует образованию целостности, непрерывности мелодического движения. Использование суммирующего трехсложного бунака с распетым последним слогом, выполняет функцию «цезуры» определяющий границы между ритмостроками.

№127 «Губбадин»

КХН.с.88

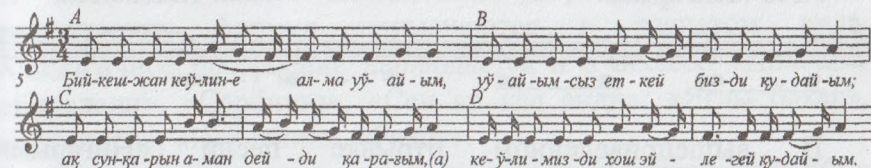


В следующем примере, также представляющей одиннадцатисложную ритмостроку (6+5), имеет в своем составе равно-

мерные и суммирующие двухсложные ОРФ, а также равномерные, суммирующие и пунктирные разновидности ОРФ трехсложных бунаков. В ритмостроках за счет объединения равномерного и суммирующего типов РФ бунаков, складываются шестисложные и пятисложные составные бунаки:

№128 «Бийкеш»

КНП.с.70



Разновидности РФ бунаков определяются в зависимости от типа ритмических образований, составляющих четырех, пяти и шестисложные СРФ.

## II.2. Особенности функционирования ритмоформул лирических дастанов

Поэтические строки лирических дастанов, также как и народные лирические песни, имеют в своем составе двух, трех и четырех, пяти и шестисложные ритмические формулы. Ритмическая организация их слов и группы слов характеризуются аналогичными типами конфигурации, которые были представлены в народных лирических песнях. В частности, это - равномерные, суммирующие, хромающие, пунктирные, дробленные РФ. В связи с этим, в данном разделе главы основной акцент будет сделан на тех сторонах функционирования ритмических формул, которые характеризуют собственно дастанную лирику.

Наиболее распространенной ритмической конфигурацией является *равномерный* двух, трех и четырех сложные ОРФ, которые употребляются практически во всех проанализированных песнях из лирических дастанов.

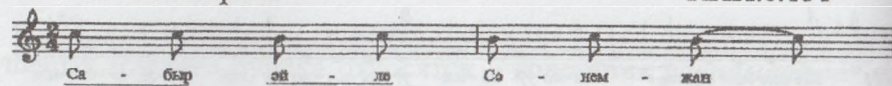


Равномерный двухсложный ритм, используется во всех частях ритмострок, но особенно часто применяется в начальных и средних разделах.

Равномерный тип ритмических конфигураций придают ритмострокам статичность, непрерывность мелодического движения:

№46 «Нигарым»

КНП.с.151



В вышеприведенном отрывке песни «Нигарым» равномерный тип двухсложной ОРФ составляет основу полустроки, что в свою очередь придает мелодии речитативный характер. Подобного рода построение наблюдается в песне «Көр қыз»:

№ 47 «Көр қыз»

КНП.с.132



Как видно из примера, равномерный двухсложник представляет целую ритмостроку кроме последней трехсложной ОРФ.

Но имеются и песни, где, несмотря на ритмическое «остинато» равномерная ОРФ двухсложника в интонационном плане представлена распевно как в песнях «Нэйлейин» и «Хан Саят»:

№48 «Нэйлейин»

КХН.с.223



В приведенном выше отрывке, первая ритмострока полностью построена на равномерной двухсложной ритмической формуле.

№ 49 «Хан Саят»

КХН.с.176

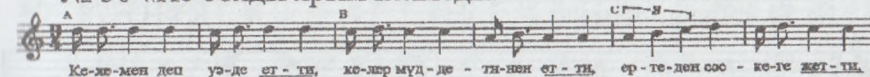


В песне «Хан Саят» равномерный тип двухсложной ОРФ использован в средней части ритмостроки. Распевание или удлинение слогов связано с поэтическим оформлением стиха, то есть, где падает акцент или ударение, там и слоги ритмических формул применяются в распетом виде. Аналогичное построение наблюдается и в песнях: «Дилбар», «Қарадәли», «Сәрбиназ», «Сен яр қал енди», «Яғлы бәхар», «Қауендер», «Нэйлейин», «Рахат».

Применение в конце ритмостроки равномерного типа РФ в некоторых случаях могут способствовать объединению с последующей строкой песни, как например, в песне «Не болды ярым келмеди»:

№ 50 «Не болды ярым келмеди»

КНП.с.155



Трехсложный тип равномерной ОРФ по сравнению с двухсложным типом, в лирических дастанах используется реже. Он характеризуется теми же параметрами, как и двухсложные равномерные ОРФ. То есть, служит образованию цезуры и объединению бунаков, часто способствуя созданию непрерывности и интенсивности мелодического движения. Равномерная трехсложная ОРФ обычно встречается в начальном разделе ритмостроки. Например, в песнях: «Хожа бағман», «Көр қыз», «Арыұхан», «Салтық», «Рахат», «Алақайыс», «Сен яр қал енди», «Дағлары», «Жийрен ат».

№ 51 «Салтық»

КХН.с.64





№ 52 «Арыўхан»

КНП.с.153

Тарх ай - лей - ин на - мжэ пе - вен а - рым - - ды

Имеются песни, где трехсложная ОРФ представлена в распетом виде «Дилбар»:

№ 53 «Дилбар»

КХН.с.126

хэр - кым - ге о - зи - нннн я - ры хе - рек - ти,

Как видно из приведенного примера, два равномерных типа трехсложника составляют основу полустроки, формируя цезуру. В первом случае трехсложник представлен в основном виде, а во втором с распетым третьим слогом.

В песнях «Яра яндым», «Хан Саят» равномерный тип использован в конце ритмострок с распетыми слогами.

№ 54 «Яра яндым»

КХН.с.75

Ба - хэр бол - ды гүл а - шыл - ды

В лирических дастанах, как и в народных песнях ритм суммирования является одним из базовых и наиболее распространенных типов организации трехсложной ОРФ. Он наблюдается практически во всех отрывках из дастанов (в 33-х песнях из 44-х) и часто применяется в каденционных разделах ритмострок, способствуя завершению мелодии: «Айжамал», «Алақайыс», «Арыўхан», «Дем бермес», «Нигарым», «Хан Саят», «Салтық», и др.

№ 55 «Қара көз»

КНП.с.195

Ка - ра көз, ко - зик су - зи - лер. өң - ги - рин - вен түй - мек у - зи - лер.  
Ка - ра көз, ко - зик су - зи - лер. өң - ги - рин - вен түй - мек у - зи - лер.

Использование суммирующего типа трехсложной ОРФ в средней части ритмострок обычно выполняет функцию разграничения групп бунаков, то есть способствует образованию цезур. В песне «Айжамал» данный тип ОРФ использован с распетым последним слогом:

№ 56 «Айжамал»

КХН.с.119

ши - рин жа - ным ми - кы о - ты на, жак - хан ар ар - ра көз - ле - рин  
ши - рин жа - ным ми - кы о - ты на, жак - хан ар

Построение ритмостроки данным образом, имеются в песнях «Сен яр қал енди», «Салтық», «Арыўхан», «Алақайыс», «Көр қыз»:

№ 57 «Алақайыс»

КХН.с.36

Бақи - е - си ба - ғын я - рей ет - ти қа - да - ған,  
Бақи - е - си ба - ғын я - рей ет - ти қа - да - ған.

Иногда, такое оформлениеритмостроки (применение суммирующего типа трехсложной ОРФ с распетыми слогами) приводит к расширению ритмострок, как это имеет место в песне «Дағлары»:

№ 58 «Дағлары»

КХН.с.145

о - хэр бул был пе - ры көз - зал ағ - ла - ры, ағ - ла - ры  
ал - ма - сы е - ри - ген, ан - жыр - а - ры - ры, а - ры - ры

Из примера, видно, что последняя трехсложная ОРФ повторяется дважды, так как в первом звучании завершается на неустойчивой ступени лада, а во второй раз на 5 ступени,



которое в свою очередь приводит к расширению (усложнению) ритмостроки.

**Хромающий** тип *двухсложной* ОРФ  $\text{♪ ♪ ; ♪ ♪ ; ♪ ♪}$  также является базовым - из 44 песен в 34 использован данный тип РФ. В отличие от народных лирических песен, где хромающий тип двухсложной ОРФ, характерен для начальных частей ритмострок, в дастанах он больше используется в срединных и заключительных разделах ритмострок, способствуя образованию цезур, завершению и торможению ритмостроки.

Особенность хромающей ОРФ проявляется и в ее *трехсложном* виде. Кроме того, обращает на себя внимание и факт использования данного типа ритмической формулы, для подчеркивания смысловых акцентов в поэтическом тексте. Видимо этим объясняется сравнительно меньшее его использование в дастанах. Так, два основных типа хромающего трехсложного ОРФ, применяется в двух вариантах: (1)  $\text{♪ ♪ ♪}$  (2)  $\text{♪ ♪ ♪}$ ). Первая формула встречается в 12 песнях из 44-х, вторая в 4 песнях из 44-х. Первый тип способствует торможению мелодии, второй, за счет разомкнутости служит объединению с последующей группой ритмоформул.

Как уже отмечалось, *первый* тип хромающей трехсложной ОРФ, способствует образованию цезуры и разграничению ритмострок. А если учесть, что смысловой акцент чаще падает на последнее слово, то использование данного типа ритмической формулы подчеркивает это слово:

№ 59 «Сэўдигим» КХН.с.298

Сыз - ди биз - ди хой - мас бул баг и - шип - де  
 Сыз - ди биз - ди хой - мас бул баг и - шип - де

В песне «Бес перде» из дастана «Саятхан и Хамра» данный тип хромающего трехсложника имеет место в средней части ритмостроки, который в свою очередь подчеркивает смысловой акцент:

№ 60 «Бес перде» КНП.с.193

то - лы кыз - лар - дым и шип - де, а  
 то - лы кыз - лар - дым и - шип - де.

**Второй** тип, придает мелодии импульс к дальнейшему продвижению:

№ 61 «Хожа багман» КХН.с.97

Га - шип - жан а - зыз ми - ма - ным.  
 Га - шип - жан а - зыз ми - ма - ным.

Встречаются песни, где изложены оба типа хромающей трехсложной ОРФ.

№ 62 «Рахат» КХН.с.256

Шип а - шык - лар хешь дунь - я - ны со - ре - мас ма - ган эр ке - рек - мес ди -  
 Шип а - шык - лар хешь дунь - я - ны со - ре - мас ма - ган эр ке - рек - мес

В песне «Рахат» хромающий трехсложник использован в двух вариантах: а)  $\text{♪ ♪ ♪}$  б)  $\text{♪ ♪ ♪}$  с распетыми слогами. Первый тип использован в конце первой ритмостроки (выполняя тем самым завершающую функцию), а второй в средней части второй ритмостроки (способствуя плавному переходу к последующим ритмическим формулам).

Аналогичное применение трехсложного хромающего ритма можно наблюдать в песне «Не болды ярым келмеди».

**Пунктирная** разновидность ОРФ  $\text{♪ ♪ ; ♪ ♪ ; ♪ ♪}$  также как и хромающие трехсложные ритмические формулы, используется для выделения смыслового поэтического центра (логического акцента). Он характерен для средних и заключительных частей ритмострок.

Так, двухсложный тип пунктирного ритма  $\text{♪ ♪}$ ; в основном встречается в срединном построении ритмострок. Пунктирная

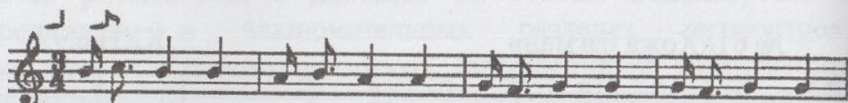


разновидность ОРФ, также как и в народных лирических песнях употребляется очень редко, что связано с просодикой (строением) каракалпакского языка.

В песне «Не болды ярым келмеди», данный тип ОРФ применен в средней части ритмостроки.

№ 63 «Не болды ярым келмеди»

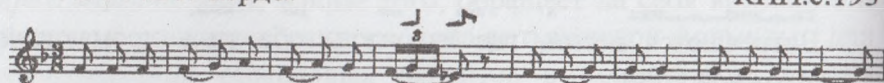
КНП.с.155



Не болды ярым келмеди?

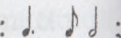
№ 64 «Бес перде»

КНП.с.193



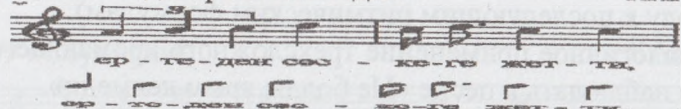
шап-ла-ры сүм бил яң - лы - ды, шем ой - лы-сем но-зык бо - лан

В песне «Бес перде» пунктирный двухсложный ритм использован также в средней части ритмостроки, но при этом за счет изложения слогов в распетом виде пунктирность ритма четко не проявляется. Аналогичное явление наблюдается в песнях «Теке налыш», «Дад элицнен» (встречается в 7 песнях из 44х).

Трехсложная разновидность пунктирной ОРФ: ; в основном наблюдается в средних и заключительных частях ритмострок встречается в 9 песнях:

№ 65 «Не болды ярым келмеди»

КНП.с.155



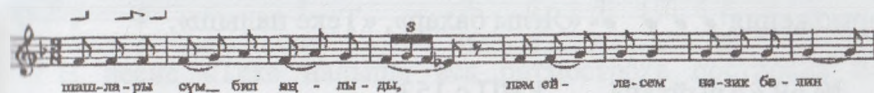
ер - те - ден сөз - ке - ге жет - ти

Как видно из примера, пунктирный тип ОРФ трехсложника формирует среднюю часть ритмостроки.


Пунктирный трехсложная ОРФ, как и все разновидности РФ, могут использоваться с распетыми слогами, например как в песне «Бес перде»:

№ 66 «Бес перде»

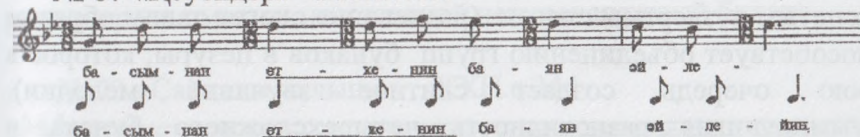
КНП.с.193



В данном отрывке пунктирный трехсложный ритм применен в конце ритмостроки с удлинением (распетым) первым и третьим слогом, что придает песне более плавное звучание. Такое оформление ритмострок можно наблюдать в песнях - «Алақайыс». «Сәўдигим».

Ритм дробления ; функционирует в виде трехсложной ОРФ, и редко встречается в лирических дастанах. Ритм дробления характеризуется восходящим типом ударения, придает импульс к дальнейшему продвижению, объединяясь с последующей группой ритмических формул. Он располагается обычно, как и в народных лирических песнях, в средней части ритмостроки. Примером такого строения ритмострок служат песни: «Қәўендер», «Тәбриз», «Айжамал».

№ 67 «Қәўендер» КНП.с.169



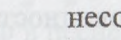
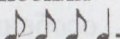
ба - сым - нап ет - ке - вин ба - ян ой - ле - йиң

№ 68 «Айжамал» КХН.с.119

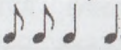


яр қа - ра коз - ле - ринг а

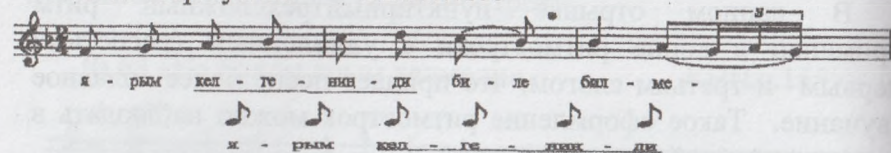
Четырехсложные бунаки, как и в народных лирических песнях разделяются на составные и несоставные и характеризуются такими же РФ.

Основными разновидностями несоставных РФ четырехсложных бунаков являются: равномерный  который встречается в песнях «Дилбар», «Қарадали», «Арыўхан», суммирующий  в песнях «Дем бермес»,



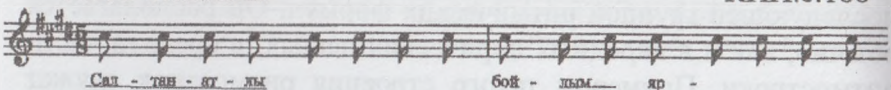
«Сайқалы налыш», «Дағлары», «Айжамал», ритм двойного торможения  «Яғлы бахар», «Теке налыш».

№ 69 «Арыұхан» КНП.с.153



В данном отрывке использован равномерный тип РФ четырехсложного бунака.

№ 70 «Налыш» КНП.с.188



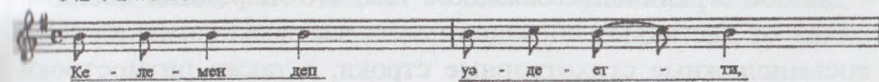
В вышеприведенном примере изложен суммирующий тип РФ четырехсложного бунака в утяжеленном виде, то есть, с распетым четвертым слогом (распевание слогов таким образом способствует объединению групп бунаков в цезуры, которое в свою очередь создает слитное звучание мелодии). Суммирующая разновидность четырехсложного бунака в песнях из дастанов, в основном складываются из составных бунаков, например как в песнях «Бес перде», «Ярга яндым», «Сәрбиназ», «Айжамал» и др.

**а) Разновидности составных ритмоформул четырех, пяти и шестисложных бунаков лирических дастанов**

В дастанных песнях, наблюдается достаточно большое количество разновидностей РФ составных четырех, пяти и шестисложных бунаков функционирующих в той или иной части ритмострок.

Так, рассмотрим особенности организации РФ **четырехсложных составных** бунаков.

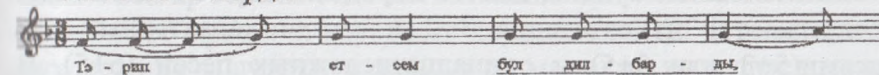
№ 71 «Теке налыш» КХН.с.157



В песне «Теке налыш» вся ритмострока построена из суммирующего составного четырехсложного бунака.

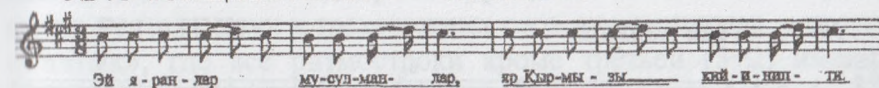
В песне «Бес перде» суммирующий тип четырехсложника использован в конце ритмострок в сочетании односложной и трехсложной ритмоформулы, где последний слог трехсложной ОРФ дается в распетом виде:

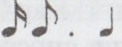
№ 72 «Бес перде» КНП.с.193



Ритмострока песни «Сайқалы налыш» состоит из двух суммирующих четырехсложных составных бунаков, где первый суммирующий бунакв отличие от второго, часто использован с распетым четвертым слогом, которая не создает замкнутость и статичность ритмострок, а также во второй ритмостроке имеется несоставной четырехсложный бунак:

№ 73 «Сайқалы налыш» КХН.с.244



По сравнению с народными песнями, в лирических дастанах очень редко встречаются комбинированные четырехсложные СРФ. В образцах из дастанных песен определили, что имеется два вида комбинированного четырехсложного бунака составленный из сочетания - хромающего с равномерным  - «Яра яндым» и пунктирного с равномерным типом РФ в песне «Дағ элицнен».

№ 74 «Дағ элицнен» КНП.с.42





Данное ограничение связано с тем, что народные песни в отличие от дастанных образцов песен, часто основаны на семи и восьмисложные стихотворные строки, а также ритмостроки одиннадцатисложных песен часто разделяются на две цезуры, которые создают структуру 4+4+3, что позволяет использовать различные сочетания РФ для большей выразительности и красочности ритмострок.

### б) Ритмоформулы составных пятисложных бунаков

Пятисложные бунаки, как и в народных лирических песнях складываются из сочетания 3+2 и 2+3 и характерных для восьми(5+3 или 3+5) и одиннадцатисложных песен (6+5). В отличие от народных песен в лирических дастанах, пятисложные бунаки 3+2 довольно часто употребляются. Они в основном функционируют в начальных разделах ритмострок, так как завершение ритмострок двухсложным словом создает впечатление разомкнутости и требует своего завершения трехсложным словом (например, как, в классической гармонии после кадансового оборота использование доминанты) а также такое строение сложно поддается рифме.

#### № 75 «Теке нальыш»

КХН.с.157

Кал-ма-дытан-де дор-ман-лар, не бол-ды к-рым кел-ме-ди.

В вышеизложенном примере песни, пятисложный бунак применен в начале ритмостроки в сочетании *равномерного* трехсложного и *хромающего* двухсложного основных ритмических формул. Как отмечалось при описании равномерных ОРФ, они способствуют плавному переходу к последующим бунакам, образуясь при этом, в единое целостное построение.

В песне «Хан Саят» пятисложник использован в начале ритмостроки, образуясь из *суммирующего* трех и *равномерного* двухсложного РФ. В данном случае двухсложник представлен в

распетом виде, что также создает плавность перехода к последующим ритмическим формулам:

#### № 76 «Хан Саят»

КХН.с.176

Кел-хо-зым се-ни ис-тер-лер

В одиннадцатисложных стихотворных строках появление пятисложного бунака в начале ритмострок не характерно и встречаются исключительно редко, как в одной из ритмострок песни «Сен яр гедели», где пятисложник применен в сочетании *хромающего* трех и *пунктирного* двухсложной ОРФ, в котором двухсложник за счет пунктирного ритма также выполняет роль объединения (сливания) с последующей РФ:

#### № 77 «Сен яр гедели»

КПН.с.179

Ке-у-дем-дем-де ке-дем ке-дем о-дем-де.

Имеются и одиннадцатисложные песни, в которых пятисложник, образованный из 3+2-х сложной РФ используются в конце ритмострок, исключением является смена местами двух и трехсложных слов, как например, в песне «Салтык», где все ритмостроки кроме третьей (3+2) имеют пятисложный бунак составленный из 2+3 ритмических групп:

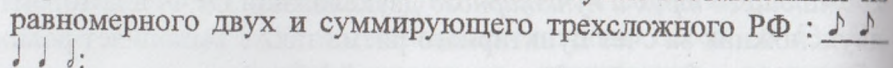
#### № 78 «Салтык»

КХН.с.64

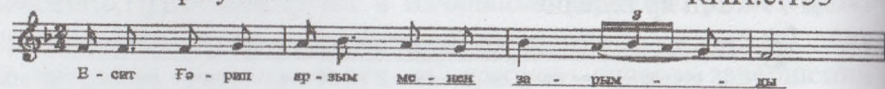
Вур са-ла-ты бой-лым сал-бым са нуу-бар, са нуу-бар, луб ле-ринг-де ши-рин-шо-кур  
пал бол-сын, пал бол-сын, жа-ма-лы-на ку-яш дур, хав-ме-тинг  
ар-арь, пал-мен-лар, ж-шан-де, бо-йынг, дал бол-сыя.



Для заключительных частей как одиннадцати, так и восьмисложных ритмострок, характерным является пятисложный бунак 2+3. В восьмисложных песнях из 15 в 5-ти наблюдается данный тип, а в одиннадцатисложных в 23-х песнях. В отличие от народных песен в дастанах имеются не только *равномерно - суммирующие* и *хромающе - суммирующие* типы СРФ пятисложных бунаков, но и *хромающее - равномерный*, *равномерно - пунктирный*, *равномерно - хромающие* комбинированные разновидности СРФ.

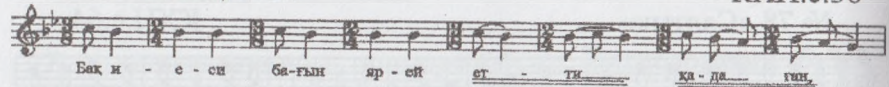
Наиболее часто в ритмостроках дастанных песен, как и в народных, использован пятисложный бунак составленный из равномерного двух и суммирующего трехсложного РФ: 

№ 79 «Арыўхан» КНП.с.153



Как видно из примера, применение равномерного и суммирующего РФ в конце ритмострок подчеркивает завершение строки, как в мелодическом, так и в ритмическом плане. В песне «Алақайыс» данный тип СРФ, выражен в еще более распетом виде:

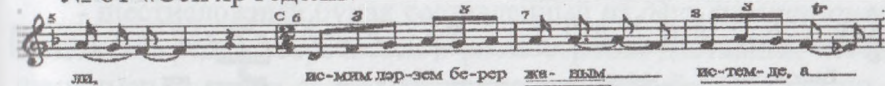
№ 80 «Алақайыс» КХН.с.36



Аналогичное строение ритмострок имеется в песнях: «Үш топ», «Сен яр қал енди», «Дағлары», «Налыш», «Дем бермес», «Жығалы». Также следует отметить, что данный тип РФ пятисложного бунака является базовым и для народных и дастанных песен, это в первую очередь связано с местоположением ритмической формулы, в котором он выполняет функцию разграничения ритмострок.

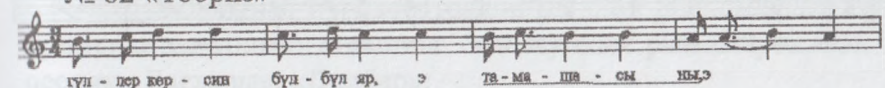
Формирование же в конце ритмострок СРФ пятисложного бунака с *хромающим* двух и *равномерным* трехсложником, создает разомкнутость формы и в большинстве случаев могут сопровождаться добавлением внетекстовых слогов, для уравнивания расширения архитектоники, как например в песне «Сен яр гедели»:

№ 81 «Сен яр гедели» КНП.с.142



В некоторых песнях имеются и не составные пятисложные бунаки, которые не наблюдались в лирических народных песнях. Примером тому служат ритмостроки песен: «Тэбриз», «Дем бермес».

№ 82 «Тэбриз» КНП.с.176



В данном случае использован равномерно - пунктирный тип РФ пятисложника.

#### в) Ритмоформулы составных шестисложных бунаков

Шестисложные бунаки, как уже отмечалось ранее, характерны только для одиннадцатисложных стихотворных строк в виде 6+5. В отличие от лирических народных песен, в дастанной лирике шестисложные бунаки образуются сочетанием различного количества слов, если в народных данный тип бунака состоял из: 3+3; 2+4; 1+3+2 групп слов, то в дастанах появляются: 2+2+2; 2+1+3; 1+2+3; 2+1+3; 4+2; 2+1+2+1 структуры.

Наиболее распространенной разновидностью СРФ шестисложного бунака, является составленная из 3-х

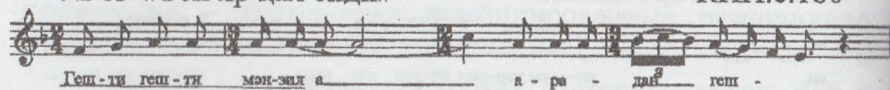


равномерных двухсложных ОРФ, как в песнях «Үш топ», «Сен яр кал енди», «Салтық», «Ақ қалқан», «Жийрен ат».

Часто после применения данного типа СРФ шестисложного бунака вставляются внетекстовые слоги, или же распева слогов, что способствует, более продолжительному звучанию и расширению ритмострок:

№ 83 «Сен яр кал енди»

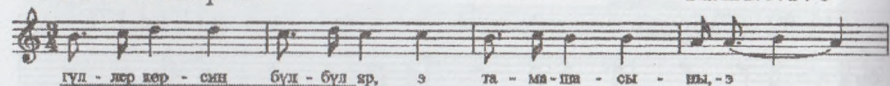
КНП.с.180



Вторая разновидность СРФ шестисложного бунака - это сочетание *пунктирного+равномерного* + *пунктирного* двухсложных РФ:

№ 84 «Тәбриз»

КНП.с.176

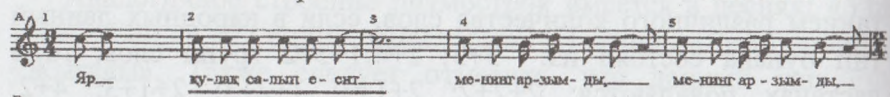


В вышепредставленном примере после шестисложного бунака также использован внетекстовый распев, который выполняет роль разграничения бунаков. Аналогичное строение ритмострок имеется в песне «Алақайыс».

Третий вид характеризуется *равномерным+равномерным+хромоющим* типом и встречается в ритмостроках песен - «Аққалқан», «Яғлы бәхәр», «Сен яр кал енди», «Жийрен ат»:

№ 85 «Яғлы бәхәр»

КХН.с.174



Далее просмотрим бунаки составленные из двух трехсложных РФ.

- *равномерно-хромоющий* тип составного шестисложного бунака:

№ 86 «Айжамал»

КХН.с.119

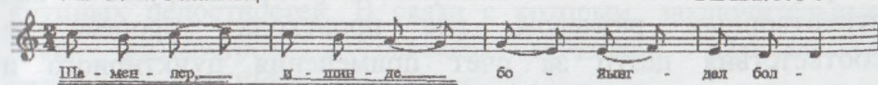


В песне «Айжамал» из хромоющей разновидности трехсложника наблюдается второй ( ) с распевами первого и третьего слогов.

- шестисложный бунак составленный из *двух суммирующих* типов РФ редко встречается в ритмостроках дастанных песен, например, в песне «Салтық» применен данный тип СРФ но с рапетыми слогами, что придает более плавное звучание:

№ 87 «Салтық»

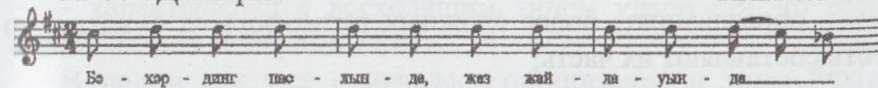
КХН.с.64



-шестисложный бунак состоящий из *двух равномерных* РФ, применяется только в составе безцезурных ритмострок, как в песнях «Дағлары», «Дилбар»:

№ 88 «Дағлары»

КХН.с.145



Объединение нескольких слов и создание из них составных четырех, пяти и шестисложных бунаков, служит показателем к стремлению объединить и создать более крупные целостные структуры, которые в последствии и отражаются на формировании ритмострок и РС песен. По сравнению с народными лирическими песнями, в дастанах используется огромное количество СРФ бунаков, которые несут определенную смысловую нагрузку при организации ритмострок. Так рассмотрим песню «Сен яр гедели», где применены наибольшее количество разновидностей РФ бунаков:



Ке-у - ним гам-да хо-зим ис-мыц а-лим-де, бир-дем пид бол-мь-дым сеняр а... ге-де -  
ли, ле-мь пар-зем бе-рер жа-ным... хо-тем-де, а... бир-дем пид бол -  
ма-дыме... сен яр... ге-де-ли, а... сен яр... ге-де-ли.

В ритмостроках данной песни применены равномерные, хромающие, пунктирные типы двух и трехсложных ОРФ бунаков как в основном, так и в распетом виде, совокупность которых образуют РФ ритмострок. В этом случае, метроритмические закономерности превалируют над стихотворным размером, где происходит процесс не соответствия цезур за счет применения пунктирного и хромающего типов РФ.

Выводы, которые были сделаны при рассмотрении **равномерных** двух, трех, четырех сложных ОРФ лирических народных песен, имеют прямое отношение к песням из лирических дастанов, то есть, равномерный тип РФ способствует:

- образованию более сложных ритмоформул бунаков, то есть составляют их часть;
- непрерывности, размерности музыкального движения;
- созданию ритмического остинато (в тех случаях, когда подряд употребляются равномерные РФ);
- продлению, расширению мелодического развития, при использовании их в распетом виде.

Подводя итог по **суммирующему** типу трехсложных ОРФ можно указать на ниже следующие параметры:

- трехсложный суммирующий тип ОРФ часто применяется в конце ритмострок, способствуя завершению их;
- в некоторых случаях встречается в середине построения и служит формированию цезур - мелодических и поэтических;
- имеются примеры, где трехсложники проявлены с распетыми (удлиненными) слогами в конце ритмостроки,

которые в свою очередь образуют ритмостроки расширенного типа.

**Хромающие** разновидности трехсложных ОРФ характеризуются ниже следующими особенностями:

- Первый тип: используется обычно в конце ритмостроки, которая приводит к торможению и разграничению, а также могут применяться в средних разделах ритмострок для образования цезуры и подчеркивает поэтический акцент.

- Второй тип: придает мелодическому развитию динамику, встречается обычно в начале стихотворной строки для подчеркивания поэтического акцента. Важно заметить, что рост общей протяженности дастанных песен приводит к тенденции объединения ритмострок, то есть способствуют созданию более крупных целостностей. В связи с которым, заключительные части ритмострок в дастанах начинают оформляться трехсложными ОРФ второго типа.

Говоря о **пунктирном** типе ОРФ, следует указать на следующие присущие ему черты:

- в песнях из лирических дастанов пунктирный тип РФ используется редко, также, как и хромающий подчеркивает смысловой поэтический акцент;
- характеризуется восходящим типом ударности, то есть акцент падает на первый слог.

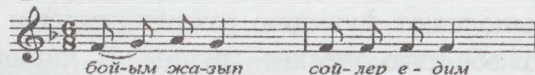
В целом как уже отмечалось организация и типы РФ в лирических дастанах и народных песнях имеют много общего. При этом имеются и отличительные качества. У профессиональных исполнителей музыкальное начало начинает играть все более важную роль. Это определяет оформление ритмострок разными РФ, а также их распетом или удлинением слогов.



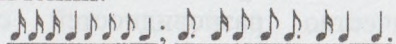
Примером этому служит песня «Бес перде», ритмострока которая, образована двумя бунаками, представляющими собой суммированные четырехсложные РФ:

№91 «Бес перде»

КНП.с.89



3) Особую группу симметричных ритмострок составляют формулы, где вторая ритмическая группа, по сравнению с первой, дана в увеличении:



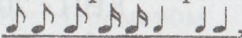
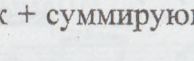
Такое строение ритмострок способствует вариантности исполнения. Подобную формульность, можно наблюдать в песне «Жаман шығанақ».

№92 «Жаман шығанақ»

КНП.с.56

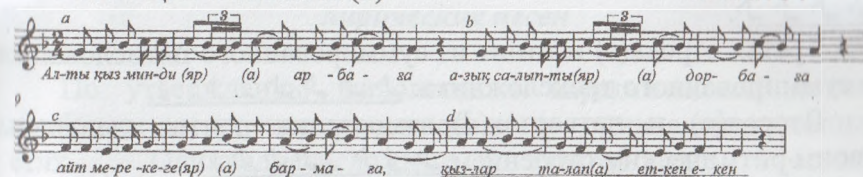


В каракалпакских народных лирических песнях сравнительно мало встречаются образцы, где процесс мелодического развития в песнях полностью опирается на один тип восьмисложника. Так в песне «Қыз минайым» (КНП.с 84) ритмическая структура ритмострок не стабильна, то есть первые три строки (a,b,c) построены на основе несимметричного восьмисложника (дробленный пятисложник + равномерный трехсложник):

, а заключительная четвертая стихотворная строка (d) содержит симметричный восьмисложник (хромающий четырехсложник + суммирующий четырехсложник): 

№93 «Қыз минайым»(2)

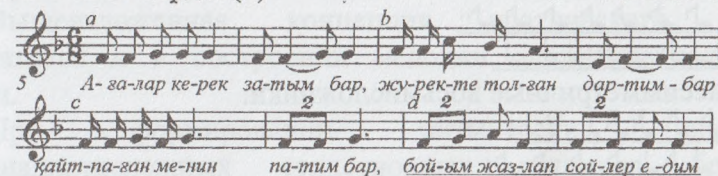
КНП.с84



Это объясняется тем, что симметричный восьмисложник представляет собой более закругленную, замкнутую форму и характерным местом его появления считается каденционная часть песен. Аналогичное явление наблюдается и в песне «Бес перде»

№94 «Бес перде»(1)

КНП.с 89

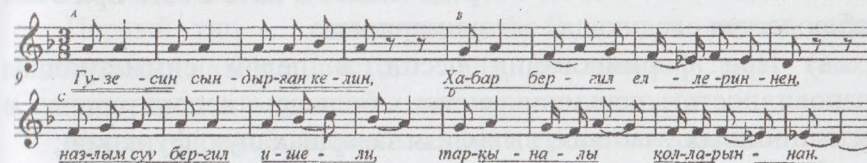


Кроме этого, мелодия песни может образовываться чередованием обеих типов восьмисложника.

В песне «Назлым» имеется два варианта несимметричного восьмисложника 3+5 в первой строке и 5+3 в третьей, а вторая и четвертая основаны на симметричном восьмисложнике:

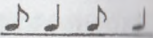
№95 «Назлым»

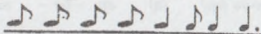
КНП.с 80

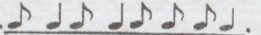


Нужно подчеркнуть, что при таком последовательном функционировании стихотворных строк, образуется более динамичное развитие РФ, то есть, создается некая вариантность по отношению ритма ритмострок. Например: в выше приведенной песне, первая строка (a) состоит из «хромающего»



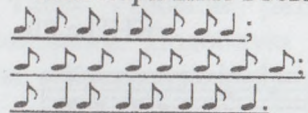
трехсложника с дробленным пятисложником: 

Третья строка(с) состоит из суммированного пятисложника и суммированного трехсложника: 

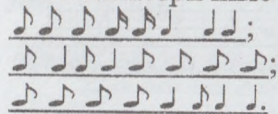
Вторая(в) и четвертая(д)ритмостроки почти идентичны своим ритмическим строением. 

Подытоживая наблюдения по функционированию восьмисложных ритмострок каракалпакских народных лирических песен, можно сказать, что имеется два вида их оформления: *несимметричный и симметричный*. РФ в свою очередь, характеризуется различными конфигурациями. Наиболее часто функционирующие из них:

- симметричные восьмисложники:



- несимметричные восьмисложники:



На основе вышеизложенного также, следует отметить, что в каракалпакских народных лирических песнях ритмостроки, опирающиеся на один тип восьмисложной структуры, встречаются сравнительно мало, так как каждый исполнитель, исходя из эмоционального состояния во время исполнения, может распевать ритмостроки в разных мелодических комбинациях, что в свою очередь влияет и на РФ. Но при этом наблюдается следующая закономерность:

а) При формировании песни, в целом симметричная разновидность восьмисложника больше используется в каденционных участках, выполняя завершающую функцию;

б) Несимметричная же разновидность, наоборот, чаще открывает песню и используется в чередовании с симметричным вариантом восьмисложной ритмостроки.

## б) РФ одиннадцатисложных ритмострок народных лирических песен

По утверждению филологов в каракалпакской поэзии наиболее распространенным является одиннадцатисложный стих. Одиннадцатисложные стихотворные строки складываются из составных групп бунаков. Например: 6+5; 7+4; 8+3 и др. В своем исследовании «Некоторые мысли о ритме каракалпакской поэзии» филолог А.Алиев утверждает, что для каракалпакских песен характерным считается разделение одиннадцатисложного стиха на шести и пятисложные группы бунаков(6+5), все другие варианты образующие одиннадцатисложник, автор относит к свободным размерам<sup>78</sup>.

Вышеизложенная концепция поэтического стиха, отражается и в построении мелодии одиннадцатисложных песен.

При формировании ритмических рисунков одиннадцатисложных стихотворных размеров большое значение имеют «цезуры», (образующиеся остановкой, паузой, иногда подчеркнутые распевом), которые выявляют ритмоинтонационные и напевные свойства одиннадцатисложников. При этом поэтическое членение поддерживается членением мелодическим.

В зависимости от количества цезур, одиннадцатисложники в каракалпакских народных лирических песнях подразделяются на несколько типов.

Первый тип - **одноцезурный**. В данном случае пауза появляется после шестого или восьмого слога стиха. Соответственно выделяются две ее разновидности:

а) с остановкой на шестом слоге, распетым шестым слогом или паузой после шестого слога;

б) с остановкой на восьмом слоге, распевом восьмого слога или паузой после восьмого слога.

Для начала рассмотрим РФ первой группы.

<sup>78</sup> Алиев А. Каракалпак поэзиясының ритми тууралы гейпара ойлор// «Эмударья». 1969, №12.



1. Самым наглядным примером является ритмострока четко разделенная на шести и пятисложные бунаки. В ниже следующем примере цезура выявлена за счет продления конечных слогов каждой группы бунаков.

№96 «Ақсынгүль» КНП.с.24

Ақ- сүж- гүл дей - ді - лер се - нін а - тын - ды

Здесь с ритмической стороны обе группы бунаков достаточно близки. В интонационном плане мелодическая линия представляет собой единую восходящую волну, что несмотря на длительную остановку во 2-такте, способствует объединению мелодического развития ритмостроки в единое целое.

2. Следующий вариант РФ аналогичен первой, только отличается от нее распетым шестым слогом:

№97 «Бийкеш» КНП.с.70

Бий- кеш - жан кеу - ліп - е ал - ма үр - ай - ым

РФ ритмострок также состоит из суммирующего шестисложника с суммирующим пятисложным бунаком.

Вышеприведенные примеры одиннадцатисложной ритмостроки, больше свойственны песням речитативно повествовательного характера.

Встречаются и другие варианты данной РФ, где распевается не только шестой слог, но и каждая группа бунаков.

№98 «Қыз бахсы намасы» КНП.с.13

Ү-сен жан бо - нын - да ба-ғы бак-ша - сы

Такая РФ характерна для большинства лирических песен, так как они более протяженны и певуче по своему интонационному значению и распев в таких случаях часто уравнивает части одиннадцатисложника по временным отношениям.

3. Разделение на шести и пятисложные группы бунаков в одиннадцатисложной ритмостроке осуществляется не только остановкой и распеванием шестого слога, но и появлением паузы или вставных слогов после нее, которые непосредственно выполняет функцию раграничения. На основе этого, особенность третьего вида одноцезурного одиннадцатисложника, характеризуется появлением паузы после шестого слога ритмостроки:

№99 «Жездежан» КНП.с.62

Ха- бар бер ха - лып-пан сой - ле жа - нын - пан

4. Данный вариант одиннадцатисложника отличается вставными слогами, представляющими собой внетекстовые образования, которые появляются после шестисложного бунака:

№100 «Муўса намасы» КНП.с.34

Ку - лақ са - лып ар - зым (а) е - сит жән - ге - жан

Применение вставного слога в данном примере характеризуется тем, что обе группы бунаков составлены из равномерных ритмических формул, кроме последнего слога завершающего ритмостроку (см. также песню «Ешбай»).

Вторая группа одноцезурного одиннадцатисложника характеризуется тем, что в ней «цезура» (остановка, распев) идет после восьмисложного бунака, то есть ритмострока



оформлена в виде 8+3 (4+4+3). По сравнению с предыдущим видом ритмостроки этот не многочислен.

Одна из разновидностей — это, ритмострока без каких либо изменений повторяющая стихотворную структуру песни (то есть, «цезура» между ритмостроками и стихотворной строкой одинаковы):

№101 «Муўса намасы»

КНП.с.34

Кө-зи-ме бир ма-хи-та-бан кө-рин-ди (я-рай) кө-рин-ди,  
а-хыл ер-сен пэхим өй-ле-гил со-зи-ме, (я-рай) со-зи-ме.

Здесь восьмой слог 1-ритмостроки по сравнению с другими, дается в относительно распетом виде (то есть, продолжителен по звучанию). А также кроме распева имеется вставной слог «я-рей», за счет которого трехсложная часть строки дважды повторена, что в свою очередь подчеркивает структуру 8+3 одиннадцатисложной ритмостроки.

Особо важную группу одноцезурного одиннадцатисложника составляют песни, в которых, «цезура» ритмостроки не соответствует стихотворной. То есть, если в стихотворной строке - пауза, остановка идет после восьмого слога, то в ритмостроке «цезура» может быть после шестого слога:

Тилинда-ди/ хак санасы/ Ешбайдын,

№102 «Ешбай»

КХН.с.29

Тилин-да-ди хак са - на - сы Еш - бай - дын.

Эффект несовпадения здесь усиливается своеобразным «обрывом» слова. Факт несовпадения же объясняется тем, что исполнители при интерпретации песен не всегда

придерживаются поэтического ритма, на основе которого, на первый план выходит музыкальное оформление произведения.

Аналогичное явление можно наблюдать и в песне «Зиндан», где также 8+3 сложная стихотворная строка накладывается в 6+5 сложную структуру ритмострок.

№103 «Зиндан»

КНП.с.66

Же-пым қа-лып ер-ген - де-ги и-зи-не.

Второй тип одиннадцатисложника, представляет собой ритмостроку воспеваемой на одном дыхании без остановок, то есть **безцезурный**. Он также как и первый тип имеет несколько вариантов.

1. Самым распространенным вариантом данного типа является ритмострока в которой, слоги равны по своей длительности, кроме последнего более протяженного:

№104 «Чимбай»

КХН.с.14

Же-не-гес Ман - зыт-тып ек-ке - ти са-лы.

Аналогичное явление представляет собой и песня «Еденбай намасы» (КНП.с.88).

Данная РФ безцезурного одиннадцатисложника в лирических песнях может быть представлена во взаимодействии с одноцезурными и двухцезурными типами ритмострок. В таком случае он часто применяется в кульминационном разделе песни, то есть, в третьей ритмостроке. Например, в песне «Гелгел-ай!» первые две ритмостроки представляют собой одноцезурную структуру, а начиная с третьей, ритмостроки выстроены на основе безцезурной РФ.



№105 «Гел-гел-ай!»

КХН.с.195

Музыкальный фрагмент №105 «Гел-гел-ай!» в 2/4 такте. Состоит из трех строк нот. Под нотами даны казахские слова: «Ен-ди я-рым та-бар-ман-ба со-рау-лап, ку-ным о-тер му-да-мы-на зар-жи-лап, (гел-гел-лей) (ал гел-гел-лей) я-рым-нын о-ты-на бау-рым-ды да-лап, са-быр та-ха-тым жи-біт-қа-рар бол-дым. (гел-гел-лай ой гел-гел-лай)». Фрагмент содержит метки A, B, C, D и цифры 7, 12, 3.

2. Вторая разновидность безцезурного одиннадцатисложника характеризуется торможением или продлением последнего и предпоследнего слогов ритмостроки:

№106 «Пах-ай!»

КХН.с.9

Музыкальный фрагмент №106 «Пах-ай!» в 2/4 такте. Состоит из одной строки нот. Под нотами даны казахские слова: «А-зан ме-нен ер-те ту-рып ор-ны-нан».

В данном отрывке песни, ритм торможения осуществляется с помощью распева предпоследнего слога.

3. Этот вариант аналогичен предыдущей РФ, но отличается от нее с начальным хромающим ритмом:

№107 «Қызлар намасы»

КХН.с.202

Музыкальный фрагмент №107 «Қызлар намасы» в 2/4 такте. Состоит из одной строки нот. Под нотами даны казахские слова: «Жу-рип қыз-лар суу бо-йы-на ба-ра-йық».

Нужно отметить, что безцезурные одиннадцатисложники образуются не только из равномерных РФ, в их составе могут быть и хромающие, пунктирные РФ.

Третий тип одиннадцатисложника определяется как **двухцезурный**. Его отличает ритмическое объединение отдельных групп бунаков.

Первый вариант данного типа - характеризуется совпадением «цезур» ритмострок со стихотворной строкой:

№108 «Женгежан»

КХН.с.241

Музыкальный фрагмент №108 «Женгежан» в 2/4 такте. Состоит из одной строки нот. Под нотами даны казахские слова: «қос-қа-нат-лы ақ-сун-қа-рым бар-е-ди».

Этот тип ритмической конфигурации может быть выражен и несколько иначе, то есть, с распевом конечного слога каждой группы бунаков, что придает песне широкое дыхание. Например, в песне «Перийзат» распетом виде изложена последняя и предпоследняя группа бунаков. Такое распевание считается характерным для заключительных разделов песен.

№109 «Перийзат»

КНП.с.32

Музыкальный фрагмент №109 «Перийзат» в 6/8 такте. Состоит из одной строки нот. Под нотами даны казахские слова: «Суу-ға бар-санг мен ба-рай-ын и-шті-нен».

Второй вариант двухцезурного одиннадцатисложника, отличается тем, что трехсложный бунак (в конце стихотворной строки) более продолжителен, и в лирических песнях такая РФ характерна для каденционных частей (вторая и четвертая ритмостроки).

№110 «Перийзат»

КХН.с.295

Музыкальный фрагмент №110 «Перийзат» в 6/8 такте. Состоит из одной строки нот. Под нотами даны казахские слова: «қош-ж(и)-гіт-тинг қыз-дан бо-лар да-ме-си».

Таким образом, одиннадцатисложная ритмострока в лирических песнях в зависимости от стихотворного членения строк на группы бунаков, представляют собой три типа оформления интонационно-ритмической формульности:

Первый тип **одноцезурный**. Он имеет два варианта:

а) Ритмострока составленная из шести и пятисложных групп бунаков, характеризуется РФ:

Два музыкальных примера ритмострок с одним цезуром. Первый пример показывает ритмостроку, составленную из шести групп бунаков. Второй пример показывает ритмостроку, составленную из пяти групп бунаков.



б) Ритмострока разделенная на восьми и трехсложных групп бунаков, имеет РФ:

Второй тип **безцезурный**. Это ритмостроки без ритмических остановок, то есть ритмострока воспеваемая на одном дыхании:

Третий тип характеризуется ритмическим обособлением каждой группы бунаков, то есть - **двухцезурный**:

### в) Строение ритмострок лирических дастанов

Оформление ритмострок лирических дастанов, как и народных песен опирается на восьми и одиннадцатисложные строки. Каждый тип ритмостроки в зависимости от содержания и интерпретации исполнителя организуется по-своему.

Строение ритмострок **восьмисложных** песен лирических дастанов как и народных, разделяются на **симметричные** (4+4) и **несимметричные** (3+5; 5+3) варианты. Несимметричные типы восьмисложных ритмострок, по сравнению с народными лирическими песнями, больше встречаются в песнях из лирических дастанов. Они могут употребляться не только в начальных строках, но и в третьей, четвертой строке чередуясь с симметричными вариантами восьмисложных ритмострок. А также имеются образцы песен, где РС полностью основана на несимметричном типе восьмисложника. Так, наибольшее применение данного типа ритмостроки характерно для начальных строк дастанной лирики. Как отмечалось в главе посвященной ритмострокам народных лирических песен, он часто открывает песню исполняемые для привлечения внимания слушателей, как в песне «Дем бермес»:

№ 111 «Дем бермес» КНП.с.138

У-шпыр-дым қол-дан ку-сым-ды, хеш-бир жер-де а

Применение же несимметричного восьмисложника в третьей строке, придает динамику развития, а также способствует выделению кульминационной зоны РС.

РФ несимметричных восьмисложных ритмострок в составе дастанных песен имеют несколько вариантов и практически не повторяются:

**Симметричные** восьмисложные ритмостроки организуются:

- с помощью продления (распевания) четвертого и восьмого слога каждой строки («Ярға яндым», «Бес перде», «Дем бермес», «Сайқалы налыш»):

№ 112 «Дем бермес» КХН.с.6

хәси - ре - тик - де бу - са - ыт - тик

- за счет введения распева, вне текстовых слогов, после четырехсложной группы бунаков («Дад элинен», «Дем бермес»):

№ 113 «Дад элинен» КХН.с.188

дад а - тик - вен а - дад а - лог

Применяются следующие типы РФ симметричных восьмисложных ритмострок:

и др.

Подытоживая примеры, корфигурацииритмострок дастанных образцов и народных лирических песен имеют



общую типологию, но при этом характеризуются рядом отличительных свойств, которые практически не наблюдались при формировании восьмисложных ритмострок народных лирических песен. Это, прежде всего ритмостроки *безцезурного* типа, то есть не расчлененные на группы бунаков (или же ритмостроки в которых не учитывается поэтические цезуры). В таких песнях средствами преодоления цезуры служит одинаковая (равная) протяженность каждого слога песни, к такому типу песен относятся: «Нигарым», «Хожа бағман», «Найлейин», «Хан Саят».

№ 114 «Нигарым»

КНП.с.151

Са-быр ай - ле Со-нем-жан хо-лек-ет-пе - ө-зиң-ди, - көз-лiм-рас деп и-нiң-бас  
 Са-быр ай - ле Со-нем-жан  
 хо-лек-ет-пе - ө-зиң-ди,  
 көз-лiм-рас деп и-нiң-бас

№ 115 «Хожа бағман»

КНП.с.160

Ғо-рип-жан ө-зиң-мiй-ма-ным қр-се-ни бағ-ман е-тей-иң  
 Ғо-рип-жан ө-зиң-мiй-ма-ным  
 қр-се-ни бағ-ман е-тей-иң

Строение *одиннадцатисложных ритмострок лирических дастанов*, также как и в народных песнях, имеет одноцезурный, двухцезурный и безцезурный типы оформления.

Одноцезурный тип проявляется в двух вариантах (8+3 и 6+5). Цезура в песнях осуществляется за счет остановки, продления шестого или восьмого слога, введения внетекстовых слогов или же повтора последней группы бунаков, но без введения паузы, которая наблюдалась в народных лирических песнях.

№ 116 «Үш топ»

КНП.с.164

Ақ-ша а - па, сы-рым, яр, э ха-лым ай - тай - ми, э  
 Яр-дың гү - ли кел-ди, яр, э ө-зи кел-ме-ди.

Ақша апа, сырым / халым айтайын,  
 Ярдың гүли келди / өзи келмеди

Как видно из вышепредставленного образца, цезура подчеркнута введением внетекстовых слогов, и в песне «Тәбриз» цезура осуществляется аналогичным образом, в данном случае, введением внетекстового слова - «енди» осуществляется повтор пятисложной группы бунаков:

№ 117 «Тәбриз»

КНП.с.176

Кел-Ға-рий-бим гешт е-те-ли ең-ди бул ба - ға, ең-ди бул ба - ға, гүл-лер көр-син  
 бул-бул ар - э та-маш-сы-ны, э та-маш-сы-ны, э

Кел Ғарийбим гешт етели / бул баға,  
 Гүллер көрсин бүл-бүл / тамашасыны,

Расчленяющий эффект ритмической повторности преодоленный остановкой - *продлением* последнего слога ритмостроки (суммирующий бунак) приводит к образованию *безцезурного* типа одиннадцатисложника. Здесь, как и в восьмисложных образцах ритмострок, поэтические цезуры подчиняются мелодическому строению:

№ 118 «Көр қыз»

КНП.с.132

Қу - лық са - лың е - сiң ме - ниң се - ниң



Двухцезурные ритмостроки одиннадцатисложных песен формируются 4+4+3, остановкой или продлением последнего слога каждой группы бунаков, но с метроритмическим выделением последнего звука, это способствует восприятию всей ритмостроки как целого:

№ 119 «Кэуендер» КХН.с.221

Сар-уи бой-лы ка-лем каш-лы ни-га-рым, бул сө-зим-ди пин-хань ет-сент не бол-ды.

Саруи бойлы / калем кашлы / нигарым,  
Бул сөзимди / пинхань етсент / не болды

Как видно из примера, в первой ритмостроке имеется четкое разграничение на цезуры (4+4+3), а во второй использован распев четвертого слога ритмостроки, который способствует плавному переходу к последующей группе слогов.

Далее, рассмотрим ритмостроки из песни «Теке налыш»:

№ 120 «Теке налыш» КХН.с.157

Кал-ма-дытти-де дэр-мян-лэр, не бол-ды я-рым кел-ме-ди.

В данном случае, учтены правила поэтической организации, то есть «цезуры». Здесь важно подчеркнуть, что несмотря на одинаковую протяженность звуков «соль» и «фа», первый менее весом, в силу введения «фа» на сильную долю такта, что и способствует объединению ритмостроки в целое и несмотря на длительную остановку на пятом слоге строки, с ладовой стороны звук «соль» является неустойчивой ступенью, которая вместе со звуком «ми» выполняет функцию опевания устоя «фа» и тем самым создает единую мелодическую линию. Из выше изложенного следует вывод, что в народных песнях цезуры глубже подчеркнуты паузами, в дастанных же, отчетливо проявляется тенденция к объединению составляющих ритмостроку.

В целом, несмотря на одинаковую типологию ритмострок народных лирических песен и лирических дастанов, ритмическое их наполнение у бахши намного сложнее, благодаря совмещению в ритмостроках различных РФ.

Отличительными принципами формирования ритмострок дастанных песен представляется в том, что если в народных песнях, в большинстве случаев поэтическая и мелодическая организация ритмострок находятся в тесном взаимоотношении, а точнее, мелодия в определенной степени подчинялась поэтическим законам, то в дастанных песнях музыкальные закономерности приобретают некоторый больший уровень свободы.

### III.2. Принципы организации ритмостроф (РС)<sup>79</sup> восьми и одиннадцатисложных народных лирических песен

#### а) Восьмисложные РС

Оформление ритмострофы (РС) в народных лирических песнях является основополагающим моментом при определении общекомпозиционной структуры песни, которое в свою очередь связано с ее поэтическим строением.

По своей природе лирические песни чаще всего опираются на четверостишие с равным количеством слогов в каждой строке. В некоторых случаях встречаются песни, оформленные в виде двустушья.

Рассматривая РС лирических песен в целом нужно учитывать тот факт, что лирическим песням присуще импровизация, индивидуализация и различные приемы эмоционального воздействия на слушателей, в зависимости от которых РФ ритмострок могут существенно подвергаться изменению.

1. Рассмотрение организации восьмисложных РС начнем с образования **строгой периодичности**, где подразумевается формированием РС из равных по временной протяженности

<sup>79</sup> Ритмострофа (РС) – это иерархически выстроенная целостная мелодико-ритмическая структура поэтического четверостишья или полустушья.



ритмострок. Образцом такого строения РС является песни «Кара көз».

№121 «Кара көз»

КХН.с.138

Музыкальный фрагмент песни №121 «Кара көз». Записан на двух станах нот в 8/8 такте. Мелодия ритмострока состоит из восьми нот: A, B, C, D, E, F, G, A. Текст песни: *Ау-ыл қоры-ған жас жи-гит, кел-ген же-рин қай-да бо-лар? А-уыл-да бол-ған бас-жи-гит, си-зиң а-уыл қай-да бо-лар?*

В данной песне РФ ритмострок образованы суммирующим и хромающим типами четырехсложника, что в свою очередь создает некую статичность, уравновешенность мелодии. Периодичность двух тактовая.

Аналогичную структуру имеют песни «Зарлы», «Бес перде», в которых периодичность, как и в предыдущем примере, представляет собой двух тактовую последовательность. Однако в них РФ наиболее развернуты, то есть ритмостроки отличаются различным ритмическим строением при единой временной протяженности.

2. В каракалпакских лирических песнях точная периодичность, часто сопровождается суммированием мелодического развития для большей эффективности звучания произведения.

Суммирующий тип оформления РС, характеризуется тем, что начальные первая и вторая ритмострока четко отчленены повторным строением и имеют равную протяженность, а третья и четвертая объединены единым мелодическим развитием.

№122 «Қыз минайым»

КХН.с.81

Музыкальный фрагмент песни №122 «Қыз минайым». Записан на двух станах нот в 8/8 такте. Мелодия ритмострока состоит из восьми нот: A, B, C, D, E, F, G, A. Текст песни: *Қыз му-най-ым уй-қын қат-ты, жам-ба-сы-ға ги-тин бат-ты, кел-ген я-рын суық-қа қат-ты, о-ян ен-ди Қыз му-най-ым. (а ха хау жа-ның-нан, а ха хау ко-зинг-не, қыз му-най-ым.)*

Такой тип оформления РС можно наблюдать и в песнях: «Алты кыз», «Назлым».

№123 «Алты қыз»

КНП.с.84

Музыкальный фрагмент песни №123 «Алты қыз». Записан на двух станах нот в 8/8 такте. Мелодия ритмострока состоит из восьми нот: A, B, C, D, E, F, G, A. Текст песни: *Ал-ты қыз ми-ни-ди (яр) (а) ар-ба-ға, а-зык са-лып-ты (яр) (а) дор-ба-ла, айт ме-ре-ке-ге, (яр) (а) бар-ма-ға, қыз-лар та-лат(а) ет-кен е-кен*

3. Особое место занимают РС, в которых распевы, способствуют созданию периодичности. В этом смысле показательной является песня «Кеулим».

№124 «Кеулим»

КНП .с.50

Музыкальный фрагмент песни №124 «Кеулим». Записан на двух станах нот в 8/8 такте. Мелодия ритмострока состоит из восьми нот: A, B, C, D, E, F, G, A. Текст песни: *ку-ла-ғын-да ал-тын сыр-ға, ти-лин ший-рин, ке-у-лин (а) мыр-ға, кел-дим са-ған зор-ға (а) зор-ға, қар-сы ал-дын-да тур-ман(а) ке-лин.*

Характерные для этой песни последовательность восьми и девятисложных строк, вводится в русло квадратной периодичности, путем добавления распевов и внетекстовых слогов (слов).

Подобного рода принципы мелодического строения наблюдаются в песнях «Жаман шығанак», «Бийбижан».

4. В каракалпакских лирических песнях имеет место и нарушение установившейся протяженности РС. Наиболее часто это происходит путем расширения ритмострок, введением распевов или внетекстовых образований.

Как уже отмечалось, распевы могут использоваться как внешнее дополнение к мелодии или изнутри, включаясь в процесс напевообразования:

№125 «Келте налыш»

КНП.с.47

Музыкальный фрагмент песни №125 «Келте налыш». Записан на двух станах нот в 8/8 такте. Мелодия ритмострока состоит из восьми нот: A, B, C, D, E, F, G, A. Текст песни: *ха-уа-да шарқ у-рып ге-зер-сең (а) жау-саң я рым-ды е-зер-сең (а) бир у-мыт-нас-лық е-тер-сең жау-ла бутт яр, яр үс-ти-не.*



Так в песне «Келте налыш» идет сжатие ритмострок, приводя к нарушению периодичности. Это связано с тем, что само поэтическое оформление песни не имеет строгую структуру, то есть в данном случае первая строка, кроме остальных, состоит из девяти слогов, что способствует динамичности мелодико-интонационного изложения песни.

Анализируя РС восьмисложных лирических песен, можно выделить следующие типы ее строения:

- а) Повторная периодичность;
- б) Суммирующая периодичность;
- в) Периодичность, опирающаяся на распев;
- г) Нарушение периодичности.

### б) Одиннадцатисложные РС

Организация РС одиннадцатисложных песен существенно не отличается от восьмисложников. Они также характеризуются периодичностью, квадратностью в своем оформлении.

Ритмоинтонационный материал чаще всего развивается на уровне полустипии. В зависимости, от которых, мелодикотематическое соотношение одиннадцатисложных лирических песен могут иметь единое или различное строение РС:

1. Квадратное строение РС, где каждая ритмострока имеет четырех тактовую продолжительность, в которых РФ характеризуются безцезурным и одноцезурными типами одиннадцатисложных ритмострок. Примерами такого оформления служат песни «Ақсынгул», «Қыз бахсы намасы».

#### №126 «Қыз бахсы намасы»

КНП.с.13

В данной песне интонационно-ритмическое развитие происходит на уровне полустипии, то есть в первых двух ритмостроках излагается основной мелодический материал, а в последующих третьей и четвертой ритмостроках идет повторение предыдущей одноцезурной мелодико-ритмической структуры.

2. РС одиннадцатисложных лирических песен периодичность по своему строению бывает двух, трех и пяти тактовой протяженности. Примеров такого изложения РС можно наблюдать в песнях «Губадин», «Чимбай», «Перийзат», «Бийкеш», «Жездежан». РФ этих песен характеризуется суммирующим типом оформления ритмострок, то есть последний слог(буын) более продолжителен по сравнению с предыдущими слогами.

#### №127 «Губадин»

КХН.с.88

#### №128 «Бийкеш»

КНП.с.70

А также, встречаются песни, в которых периодичность достигается за счет добавления вставных слов, которые в свою очередь создают запевно-припевное строение песен. Например, в песне «Хәўжар» в конце каждой ритмостроки распевается вставное слово «Хәўжар»:



№129 «Хэужар»

КНП.с.

6 Оз-э-кем-нин е-си-зи жу-нар е-сик, ха - ү - жар,  
 Қайын а-там-нын е-си-зи шен-гел е-сик, ха - ү - жар,  
 Қыр-сен шық-сан ша-шын-ды сий-нар е-сик ха - ү - жар,  
 Қыр-сен шық-сан ша-шын-ды жу-лар е-сик ха - ү - жар.

Аналогичное явление наблюдаются и в песнях «Хай-гел-ай!», «Гел-гел-ай!».

В песне «Гел-гел-ай!» вставное слово «гел-гел-ай!» по протяженности составляет четырех тактовое предложение, что придает мелодии динамику.

№130 «Гел-гел-ай!»

КХН.с.195

7 Ен-ди я-рым та-бар-ман-ба со-рау-лап, кү-ним о-тер му-да-мы-на зар-жи-лап, (гел-гел-лей)  
 12 (ал гел-гел-лей) я-рым-нын о-ты-на бау-рым-ды даг-лап, са-быр та-ха-тым жүй  
 бий-қа-рар бол-дым. (гел-гел-лай) ой гел-гел-лай)

В РС одиннадцатисложных лирических песен, как и в восьмисложниках, имеют место и нарушение периодичности то есть, периодичность не одинаковая по своей структуре. Так, в песне «Пах-ай!» идет чередование четырех и пяти тактовой периодичности, где первая(а) и третья(с)ритмострока четырех тактовую, а вторая(в) и четвертая(д)ритмостроки имеют пяти тактовую протяженность. Это объясняется тем, что вторая и четвертая ритмострока являются каденционными по своей природе а также, основной устой лада в большинстве случаев появляется именно в этих ритмостроках в зависимости, от которых, песни приобретают структуру смешанной периодичности.

№131 «Пах-ай!»

КНП.с.26

Са-да-ган бо-лай-ын гул-жуз-ли я-рым,  
 Са-зан күр-бан бол-сын бул-шай-рын жа-ным,  
 Кел-е-кеу-миз зау-қы са-па су-ре-йик, су-ре-йик.  
 Яр-е-кеу-миз зау-қы са-па су-ре-йик, су-ре-йик.

Аналогичное построение РС характерна песне «Қызлар намасы».

В целом композиционное строение одиннадцатисложных песен основывается на четверостишии и полустиишии. РС же в свою очередь характеризуются однотипными и разнотипными РФ, в зависимости от интонационно-ритмического соотношения ритмострок и от интерпретации исполнителя. На основе выше изложенного, РС одиннадцатисложных лирических песен имеют: строгую периодичность и квадратное строение, а также характеризуются РС смешанной периодичности.

### III.3. Особенности композиционной организации ритмостроф (РС) лирических дастанов

Как уже отмечалось, при рассмотрении РС народных лирических песен, РС является совокупностью поэтических и мелодико-ритмических закономерностей, на основе которой выстраивается композиция песни в целом. Организация РС дастанных песен, основываются на тех же самых принципах, как и народные.

В РС дастанов очень сложно определить свойственные всем песням типологические черты, так как на первый план в данном случае выходит индивидуальный подход, импровизационное мастерство и исполнительские возможности бахши.

В этом разделе, акцентируем свое внимание на те композиционные закономерности, которые просматривались и







мелодическая линия в данном случае усиливает сливание двух ритмострок в одно целое, РФ почти не меняются на протяжении РС. Кроме того, несколько раз повторяется последний трехсложный бунак каждой строки, что приводит к образованию ритмострок 6 и 7 тактовой периодичности:

Кулак салып/ есит мениң / арзымды – 6 т  
 Күннен-күнге/ бетер болдым / дәрдиңнен-7 т  
 Нелер шектим/ пыракында/-хижринде- 6 т  
 Қанлар жылап/ өтер болдым/ дәрдиңнен- 7 т

В песнях «Налыш», «Тәбриз», «Қарадали» используется выше описанный прием:

№ 135 «Налыш» КНП.с.188

В примере РС квадратной структуры (4+4), РФ ритмострок идентичны. В данной песне, внетекстовые распеваы выполняют функцию продления ритмострок, а также способствуют плавному переходу к последующим ритмострокам, кроме того объединение ритмострок осуществляется общим устоем «соль», который появляется в конце второй строки. Инструментальный проигрыш, звучащий после каждого двустушия, также способствует созданию более крупной целостной структуры. В целом, выше приведенные формы организации РС лирических дастанов являются наиболее часто употребляемыми приемами.

В образцах из лирических дастанов также существуют РС, которые наблюдались при анализе РС лирических народных песен, как РС *суммирующего* типа:

№ 136 «Хожа бағман» КХН.с.75

Суммирующий тип РС характеризуется тем, что первые две ритмостроки по временным соотношениям имеют одинаковую протяженность а третья с четвертым объединяясь суммирует процесс мелодического развития, позволяя воспринимать структуру 3+3=6 как единое целое. Подчеркнем, что между первой и второй ритмостроками введен инструментальный проигрыш, а третья, за счет использования связки – хромающего трехсложного бунака, плавно переходит в четвертую.

Одним из отличительных свойств организации РС дастанных песен является выход, в ряде случаев музыкальных закономерностей на первый план, в качестве основного выразительного средства, в частности путем метрического и ритмического варьирования.

Так рассмотрим РС песни «Дад элингнен»:

№ 137 «Дад элингнен» КХН.с.188



Особого внимания здесь привлекает метроритмическое строение композиции, которая по классификации Холоповой характеризуется как нерегулярный тип ритмического стиля<sup>80</sup>. То есть, с 1-8тт идут в размере 2/4, 9т- 3/4, 10-15тт – 2/4, 16т- 3/4, 17-20тт- 2/4, чередование размера вначале после 8 тактов – 3/4, далее после 6 тактов-3/4, и в конце после 4-х тактов создает так называемую «дышащую» структуру (форму). Музыканты, в зависимости от исполнительской ситуации, вводят в музыкальную композицию ряд изменений. В данной РС ритмостроки состоят из симметричной разновидности восьмисложника, что подчеркивается распевом внетекстовых слогов, появляющихся после каждого четырехсложного бунака. Цезуры в поэтическом и мелодическом плане идентичны кроме первой строки, где остановка (цезура) выявлена распевом четвертого слога, а в последующих строках цезура образуется распевом внетекстовых слогов. Относительно для первой строки хотелось бы подчеркнуть, что ее несимметричная структура в отличие от симметричного связано со строением стиха. Во многих каракалпакских песнях начальные строки отличаются от остальных мелодическим и стихотворным оформлением, они в основном предназначены для привлечения внимания слушателей.

Ағалар | қашы қараның, 3+5

Дад алиңнен, | дад алиңнен. 4+4

Зия зулпы | шилпараның, 4+4

Дад алиңнен, | дад алиңнен. 4+4

Так, в выше приведенном примере, присутствуют и элементы регулярности и нерегулярности. Нерегулярность ритмического стиля, проявляется через переменность размера 2/4 на 3/4. В данном случае на фоне варьированно повторяющихся РФ выделяется нарушение установившегося ритмометрического рисунка в кульминационной зоне, приходящего на «точку золотого сечения», и рассматриваемая часть подчеркнута сменой размера на 3/4, что приводит к

<sup>80</sup> Термин регулярности и нерегулярности приведено Холоповой В.Н. в книге «Музыкальный ритм», автор, в своем труде, классифицируя ряд типологически важных черт музыкального ритма, дает характеристику - регулярному и нерегулярному типу ритмических стилей (структур).

расширению кульминационной зоны и здесь можно говорить об однозначно формообразующей роли ритма.

Подобная «дышащая» структура придает импровизационность мелодическому становлению и свидетельствует об усилении значимости собственно музыкального начала.

Как отмечает В.Н. Холопова: «Взаимодействие, борьба элементов регулярности (ритмических «консонансов») с элементами нерегулярности (ритмическими «диссонансами») – один из важнейших факторов музыкальной выразительности и формообразования, благодаря которому в процессе возникают моменты напряжения и разрядки, создается динамический ток в музыкальной форме»<sup>81</sup>.

По словам автора, элементы «регулярности» и «нерегулярности» могут применяться, активно взаимодействуя друг с другом. Основное различие при этом, может выделяться в их функциональном соотношении - господством, подчинением или равномерном положении того и другого, то есть в регулярной ритмике элементы регулярности доминируют, нерегулярные подчинены, а в типе нерегулярной ритмики, наоборот, преобладают элементы нерегулярности.

Регулярность и нерегулярность ритмических стилей будем рассматривать не как чередование четных и нечетных ритмических размеров, а главным образом, делая акцент на вариативности, изменений протяженности ритмострок и на использование подобных «дышащих структур» в целях формообразования.

В песне «Сен яр гедели» из дастана «Гарип Ашик» также отчетливо проявляется формообразующая роль метроритма, которая подчеркивается варьированием и изменением ритмического рисунка в третьей четверти формы, которая подчеркивает кульминационную зону. В приведенном примере, кульминационная зона по сравнению с предыдущими строками построена в размере 2/4, что способствует ускорению темпа:

<sup>81</sup> Холопова В.Н. Музыкальный ритм. М., 1980. с.20.











случае выполняет формообразующую роль, объединяя строфы в единое целое.

Другой принцип образования РС, где явно ощущается формообразующая роль ритма, наблюдается в песне «Яғлы бәхәр»:

№143 «Яғлы бәхәр» КНП.28

8 (Яр) Қыз-лар-дын и-шин-де(э) сен-сен қы-зыл гул, сен-сен қы-зыл гул, гул-ге а-шық бол- ган биз хэм бир бил

14 (э) биз хэм бир бул бул. (Яр) Бир гәп айттым ен-ди (э) ги-син о-зин бил, ги-син о-зин бил, ба-зын-а нәл-нәл - леп қон-ба-ға кел-дим.(э) Қон-ба-ға кел - дим. (э) қон-ба-ға кел- дим (э) қон-ба-ға кел - дим.

Мелодическое строение развивается в размере 3/4 и именно в каденционных разделах также «сжимается» метром 2/4, чем подчеркивается окончание каждой строки.

Подводя итог по рассмотрению РС композиционных основ, характеризующих песни лирических дастанов, следует отметить, что:

- в РС дастанных песен, по сравнению с народными, наблюдается явная тенденция к формированию крупных композиционных целостностей, в которой принимают участие как внешние, так и внутренние факторы организации. Следует отметить важную роль метроритма в этих формообразующих процессах. Выявлено несколько приемов композиционного укрупнения:

- путем объединения двух и более ритмострок ритмоинтонационными и инструментальными средствами;
- создание целостной структуры ритмостроф(РС) с помощью метроритмического варьирования;
- формирование единой композиционной основы песни путем образования общей кульминационной зоны;

Процесс объединения ритмостроф (РС) в более крупные целостности – композиции всей песни, является следствием профессиональных установок бахши и привносит в сферу музыкальной выразительности новые краски, другое ощущение времени, контраст и напряжение.

### III.4. Распев и его роль в композиции каракалпакской традиционной лирики

Каракалпакская лирика представлена лирикой фольклорных и дастанных песен. Богатые по содержанию лирические песни, преобладают огромной силой эмоционального воздействия, отличаются богатством интонации, поэтических образов, мелодичностью и выразительностью. Важную роль при формировании композиции выполняют распевы самого различного рода.

Разнообразные по проявлению, масштабам распевы мы сочли возможным условно разделить на две группы: *внутрислоговые распевы* и *распевы, основанные на внетекстовых словах, междометиях*, каждая из которых выполняет определенную функциональную нагрузку при оформлении композиции песен в целом.

**Внутрислоговые** – это распев одного слога поэтического текста несколькими звуками (где слоги или слова могут быть выделены с помощью предъёмов, проходящих, вспомогательных звуков и т.д.).

Внутрислоговые распевы имеются и в народных и в дастанных песнях. Использование данного типа распева ограничено и связано это с необходимостью передачи смыслового значения поэтического текста.

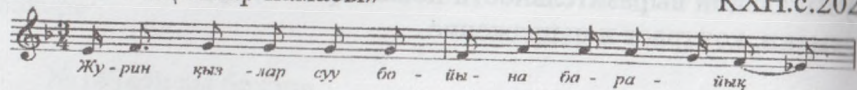
Распевы внутрислоговые, как правило, используются для выявления слов несущих основную смысловую нагрузку в тексте и больше характерны для народных песен. В народных песнях они, в большей части, применяются в конце ритмострок,



тем самым разграничивают ритмостроки, как например, в песнях: «Кызлар намасы» и «Ақсунгүл».

№ 144 «Кызлар намасы»

КХН.с.202



№ 145 «Ақсунгүль»

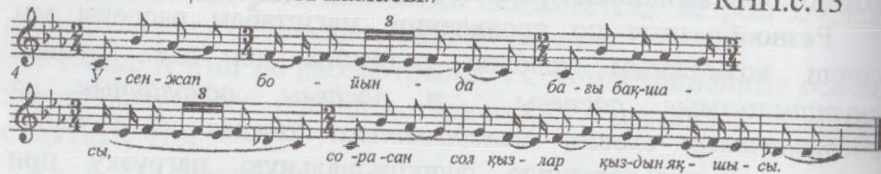
КНП.с.24



Как упоминалось выше, подобный тип распева исполняется для выделения слов несущих основную смысловую нагрузку, см. песни: «Перийзат», «Кыз бахсы намасы», «Кыз минайым».

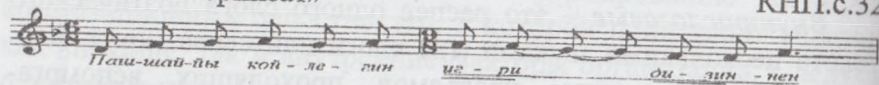
№ 146 «Кыз бахсы намасы»

КНП.с.13



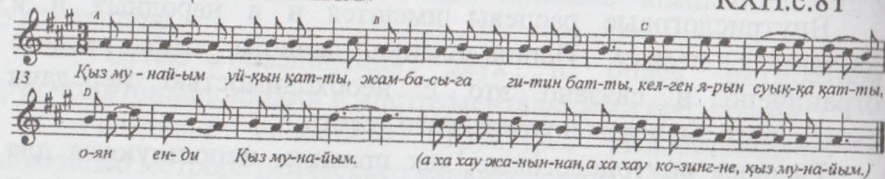
№ 147 «Перийзат»

КНП.с.32



№ 148 «Кыз минайым»

КХН.с.81



В дастанных образцах лирических песен, применение внутрислоговых распевов значительно меньше, то есть они реже встречаются и как правило, ограничиваются одним или

двумя звуками. Примером служат песни «Бес перде», «Рахат», «Арыұхан», «Хан Саят», «Нальпш», «Алақайыс», «Айжамал», «Дад әлингнен»):

№ 149 «Арыұхан»

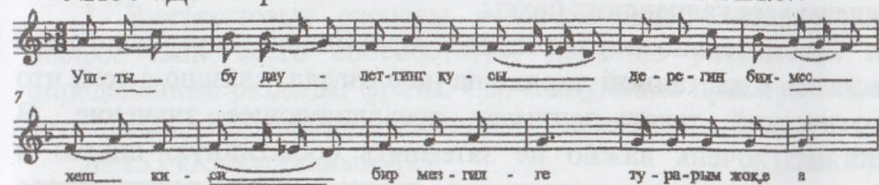
КНП.с.153



В данном примере использован вспомогательный тип распева, который придает большую красочность звучанию, а также подчеркивает последний трехсложный бунак. Кроме того имеются и песни, в которых распевание слогов выполняет функцию непосредственного перехода как бы связку с последующим словом, как в песнях «Сәрбиназ», «Дем бермес». Пример:

№ 150 «Дем бермес»

КХН.с.6



В песне «Дем бермес» распевание слогов выполняет две функции с одной стороны - связующую роль между словами, а с другой, распевание в конце ритмостроки, завершающееся за счет нисходящего движения основным устоем, что служит средством разграничения ритмострок.

Существуют распевы, основанные на многократном повторении последней группы бунаков или, как, например, в песне «Дағлары», что позволяет расширить протяженность РС и уравновесить композицию песни в целом:



№ 151 «Даглары»

КХН.с.145

Бо - хар - динг пас - лын - да, жаз жай - ла - уун - да  
о - кыр бул бил - ле - ри гез - зил не - ле - ры, ар - ла - ры

Как видно из примера, последняя трехсложная группа бунаков, повторена и во второй раз имеет протяженность на 2-такта. Этот повтор осуществляется с одной стороны за счет беззвучного типа ритмострок, которая как бы подчеркивает 8+3 структуру одиннадцатисложной ритмостроки с другой, за счет продления опорного звука «ля» приобретающего значение суммирующего, который как бы образует единую линию развития ритмострок. Аналогичное построение ритмострока является одной из характерных черт творческой манеры каракалпакских бахсы.

Сравнительно ограниченное применение внутрислоговых распевов в дастанной лирике на наш взгляд связано с тем, что поэтический текст занимает преобладающее значение. В дастанах, очень важно не затемнять событийную линию и поэтому для них характерно декламационно-речитативное исполнение текста, а распев, где исполнитель может показать эмоциональное состояние героя, свои голосовые возможности, диапазон, умение импровизировать, обычно приходится на внетекстовые слова и междометия.

Внетекстовые слова, занимают очень большое место в каракалпакской лирике в целом и особенно в дастанной лирике.

Распевы, основанные на внетекстовых образованиях и междометиях, несут определенную функциональную нагрузку при оформлении мелодико-интонационной основы и архитектоники песен в целом. Место их появления в ритмостроках и РС не имеет ограничений. Они могут вводиться в начале, середине и конце ритмострок и РС.

Внетекстовые элементы, междометия («а», «ай», «жан», «яр-ай» и др) не имея никакого отношения к поэтической

ритмике и тем самым не нарушают ритмическое оформление песен, а напротив дополняют или же выравнивают их музыкальную структуру.

Условно можно выделить несколько разновидностей функциональной нагрузки внетекстовых распевов:

1. В начале песен или же в начале каждой ритмостроки и РС, для привлечения внимания слушателей. Исполнители могут распевать их и в более высоком регистре по сравнению с основным напевом песни или же начинать с той же высоты, в которой исполняется песня. Образцом такого применения «вводящих» распевов являются песни: «Зарлы», «Кеўлим».

№152 «Зарлы»

КНП.с.87

Са - бы сын-зан бал-та-дай сьл-кыл-да-ган жи-гир-ма бес,

2. Внетекстовые распевы в каракалпакских лирических песнях чаще всего способствуют делению ритмострок на определенные разделы, фразы. См. следующие примеры: «Кыз мынайым», «Кеўлим», «Ешбай», «Муўса намась».

№ 153 «Кыз мынайым»(2)

КНП.с.84

Ал-ты кыз мин-ди (яр) (а) ар - ба - га а-зык са-лып-ты(яр) (а) дор- ба - га  
айт ме-ре-ке-ге(яр) (а) бар - ма - га, кыз-лар та-лап(а) ет-кен-е-кен

Применение вставных слогов, слов «а», «яр ай!» в середине ритмострок, часто обеспечивает слитное произношение различных бунаков:

№154 «Кыз мынайым»

КНП.с.20

Кыз Ми - на - йым (ау) уй - қың қат - ты,



3. В некоторых случаях вставные слоги или слова могут быть использованы в качестве распева, повторяющегося в конце каждой ритмострок:

№155 «Хәўжар»

КНП.с.64

6 Оз-э-кем-нин е-си-зи жу-нар е-сик, ха - ү - жар,  
 Қайын а-там-нын е-си-зи шен-гел е-сик, ха - ү - жар,  
 Қир-сен шық-сан ша-шын-ды сий-нар е-сик, ха - ү - жар,  
 Қир-сен шық-сан ша-шын-ды жу-лар е-сик, ха - ү - жар.

По своему масштабу такие распевы в РС *лирических дастанов* могут занимать большую часть песни, на них часто приходится кульминационная зона - центр эмоционального напряжения, объединяющая весь процесс мелодического становления песни.

Как правило, зона распева отличается метроритмически. Часто, распев контрастирует предыдущей «речитацией» свободой ритмического изложения, где на первый план выходят собственно мелодические закономерности и вокальные возможности исполнителя. Как это можно наблюдать в песнях из дастана «Ғарип Ашық» - «Дембермес», «Салтық» и «Не болды ярым келмеди».

№156 «Дембермес»

КНП.с.138

4 Уш-ты<sup>а</sup> тут-рым-ның ку-сы, ак-те<sup>в</sup> рар-ман жа-зы-қысы, ай де-ре<sup>с</sup>-гин бил-мес хеш киш,  
 11 бир-ме<sup>а</sup>-гал-де ту-ра-ры жок, а а а  
 21 а а а  
 25 а а а а а  
 ту - ра - ры жок

№157 «Салтық»

КНП.с.147

7 Бар-ше ни я-рет-қан кө-дир ку-дай - ым, ар - ку - дай-ым,  
 Ша-са-нем-қыз дер-лер ме-нің қош-ғай-ым, ар - қош-ғай-ым,  
 13 и-ла - жым-жоқ ар-ға ба-ра бил-ме-дм, ар - бил-ме-дм. И-ла - жым-жоқ ар-ға ба - ра  
 20 бил-ме - дм, бил-ме - дм. Ах, ар - э Ах, ар - э Ах, ар - э  
 25 И - ла - жым-жоқ ар - га ба - ра бил-ме - дм, ар бил-ме - дм,  
 а а а бил - ме - дм, ар бил - ме -

№ 158 «Не болды ярым келмеди»

КНП.с.155

7 Я бир ес-те дөрт-ке кал-ды, не бол-ды я - рым кел-ме-ди? Не бол-ды я - рым  
 кел-ме-ди? Не бол-ды я - рым кел-ме-ди? Не бол-ды я - рым кел-ме-ди?  
 14 Не бол-ды я - рым кел-ме-ди? Не бол-ды я - рым э кел-ме-ди? Яр - э  
 21 э э э  
 25 э э э



Анализируя распевы в народных лирических песнях и в лирических дастанах, удалось выявить типологические особенности применения и функционирования распевов, свойственных тому или иному типу каракалпакской лирики. На этой основе выявлено два вида распевов – внутрислоговые и распевы, основанные на внетекстовых образованиях, междометиях.

Таким образом, первый тип – внутрислоговые распевы, характерны и для народных и для дастанных песен. Они выполняют функцию акцентирования поэтического текста, формирования поэтических и мелодических цезур, а также – завершения ритмострок.

Второй тип – распевы на внетекстовые слова, междометия. В народных песнях, в отличие от дастанных песен, они выполняют с одной стороны функцию выделения поэтических цезур, с другой, могут использоваться как средство объединения бунаков и продлевания ритмострок, а также способствуют более глубокому разграничению ритмострок.

В дастанных песнях внетекстовые распевы, представлены в более свободной форме. Внетекстовые распевы в дастанных песнях занимают примерно треть песни и способствуют выделению каденционных разделов песен, что в свою очередь приводит к разрастанию и укрупнению композиции в целом.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

У каждого народа есть свой язык; национальная школа, искусство, эстетические ценности, созданные на протяжении тысячелетий. Каракалпакская музыка сумела сохранить своеобразный национальный колорит, которая, безусловно отражена в дастанах, народных песнях и инструментальных мелодиях. Как утверждает А.Н.Азимова: «музыкально-поэтический язык каракалпаков предстает как весьма оригинальное явление, отмеченное целостностью, преемственностью образов, форм и средств выразительности. Стойкость этой художественной системы есть отражение единого духа этноса, сохраненного на протяжении многих столетий, вопреки всем историческим перипетиям»<sup>82</sup>.

Изучение же выразительных средств, традиционно сложившихся музыкальных жанров, в частности их ритмических структур, представляется одной из главных задач современного музыкознания. Значение исследования ритмики народной песни, отдельных ее пластов состоит в том, что оно дает возможность внести определенную ясность в такие проблемы этномузыкологии, как национальное и интернациональное, их взаимовлияние в музыкальном фольклоре, проблема жанров и их дифференциация, отношение между мелодией и словом, музыкальная интонация, типология и способ формообразования и др.<sup>83</sup>.

Опора на комплексный анализ, с учетом специфики народного стихосложения и закономерностей музыкального языка, представляется наиболее эффективным методом, позволяющий выявить типологически – характерные особенности проявления ритма.

Исследование функционирования ритмических формул на различных конструктивных уровнях, от наименьшей структурной единицы – бунаков до ритмострофы (РС) в мелодии каракалпакских лирических песен и лирических дастанов, позволило сделать следующие выводы:

<sup>82</sup> Азимова А.Н. Звуковой мир каракалпаков. Т., 2008. с.48.

<sup>83</sup> Стоянов П.Ф. Ритмика молдавской дойны. Кишинев, 1980. с.3.



1. Бунак следует понимать в качестве мелодико-текстового ритма, по существу объединяющий «текстовый» и «мелодический» ритм, на базе которых осуществляется основная ритмическая фактура песенной композиции. Из них складываются всевозможные ритмические конфигурации формирующие ритмостроки.

2. Невзирая на общность РФ структур народных лирических песен и лирических дастанов выявили, что имеются отличительные качества. У профессиональных исполнителей привалирует музыкальное начало и выполняет более важную роль. Это определяет оформление ритмострок большим «набором» различных РФ, а также их распевом или удлинением слогов. Музыкальные цезуры не всегда совпадают с поэтическими, что, в свою очередь, способствует динамизации развития и приводит к усложнению композиции. Наблюдается тенденция концентрации тех или иных видов ритмоформул на определенных участках формы, что свидетельствует о достаточно устойчивой связи между типом ритмической организации и формой.

3. Взаимоотношения РФ бунаков между собой позволили выделить следующие типологические разновидности **ритмострок**:

- восьмисложные - симметричные и несимметричные;
- одиннадцатисложные – одноцезурные, двухцезурные и безцезурные;

Ритмостроки составляющие каракалпакскую лирическую песню, редко опираются на один и тот же тип структуры, так как каждый исполнитель, исходя из эмоционального состояния во время исполнения, может распевать ритмостроки в разных мелоритмических комбинациях, что в свою очередь влияет и на РФ. Наблюдается применение специфических, так называемых «экспозиционных» и «каденционных» типов ритмострок. На основе которого, симметричная разновидность восьмисложника больше функционирует в каденционных участках, выполняя завершающую функцию, а несимметричная разновидность, наоборот, чаще открывает песню и далее используется в чередовании с симметричным вариантом.

Аналогичная зависимость между структурой ритмострок и расположением ее в композиции песни наблюдается и в отношении одинацатисложных ритмострок.

Типологической особенностью ритмострок дастанных песен заключается в том, что в дастанных образцах собственно музыкальные закономерности приобретают некоторый больший уровень свободы, по сравнению с народными песнями, где в основном наблюдается тенденция тесной взаимозависимости поэтического и музыкального начал.

4. На уровне **ритмостроф (РС)** лирических песен обнаруживается соотношение однотипных и разнотипных ритмострок внутри полустроки или ритмострофы (РС), что позволяет выявить их типологию, на основе которой ритмостроки можно разделить на периодичные, квадратные и с нарушением периодичности.

В ритмострофах (РС) дастанных песен, по сравнению с народными, наблюдается явная тенденция к формированию крупных композиционных целостностей, в которой принимают участие как внешние, так и внутренние факторы организации, осуществляемые путем объединения нескольких ритмострок ритмоинтонационными и инструментальными средствами, метроритмическим варьированием, а также с помощью образования общей кульминационной зоны.

Процесс формирования ритмостроф (РС) в более крупные целостности – композиции всей песни, на наш взгляд, является следствием профессиональных установок бахсы и привносит в сферу музыкальной выразительности новые краски, другое ощущение времени, контраст и напряжение.

5. Анализируя **распевы** в народных лирических песнях и в лирических дастанах, удалось выявить типологические особенности их применения и функционирования. Как в народных песнях, так и в лирических дастанах, наблюдается использование двух типов распева – внутрислоговые и распевы, основанные на внетекстовых образованиях, междометиях.

Внутрислоговые распевы – выполняют функцию мелодического акцентирования, способствуют образованию поэтических и мелодических цезур.



Внетекстовые распевы – применяются в основном, в качестве вводной и заключительной части песен. Они также выполняют функцию разграничения и объединения ритмострок и РС. В народных песнях, в отличие от дастанных песен, они выполняют, с одной стороны, функцию выделения поэтических цезур, с другой, могут использоваться как средства объединения бунаков и продлевания протяженности ритмострок, а также способствуют более глубокому разграничению ритмострок.

В дастанных песнях внетекстовые распевы, являются одним из основных средств эмоционального воздействия на слушателя, в котором бахши демонстрирует исполнительское мастерство, голосовые возможности и способности интерпретации. Внетекстовые распевы в дастанных песнях занимают примерно треть песни и способствуют выделению каденционных разделов песен, что в свою очередь, приводит к разрастанию и укрупнению композиции в целом. Применение тех или иных типов распева в песнях выполняют важную координирующую роль в выстраивании архитектоники песен.

На основе вышеизложенного, следует подчеркнуть, что ритмические закономерности всех уровней проявляются в синкретическом единстве с текстом, формой и ладоинтонационным становлением. В этой связи уместно привести высказывание Р.Абдуллаева, который справедливо отмечает, что «Народные песни – памятники древнего музыкального искусства... Взаимная связь музыки и текста до той степени прочна, что одно не может жить без другого, одно немедленно вызывает другое»<sup>84</sup>.

Каракалпакская традиционная музыка, еще только открывающаяся исследователями область, которая представляет собой поистине богатейший, неисчерпаемый источник, требующий глубокого и всестороннего освещения. Нашим священным долгом остается деятельность по сохранению и приумножению бесценного духовного наследия нашего народа, и в том числе музыкальных жемчужин, которые по крупицам собирались в течение многих веков.

## ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Каримов И.А. Юксак маънавият - энгилмас куч. Т., 2008.
2. Мирзиёев Ш.М. Буюк келажигимизни мард ва олийжаноб халқимиз билан бирга кураимиз. Т., 2017.

### Монографии, учебные пособия, сборники:

1. Абдуллаев Р.С. Обряд и музыка. Т., 2006.
2. Абдуллаев Р.С. Бойсун. Традиционная музыкальная культура. Т., 2006.
3. Адамбаева Т. Революцияға шекемги қарақалпақ музыкасы. – Нөкис: Қарақалпақстан, 1976.
4. Адамбаева Т. Қарақалпақ Совет музыкасы тарихынан. – Нөкис: Қарақалпақстан, 1985.
5. Адамбаева Т., Жийемуратов М. Жырау намалары. - Нөкис: Қарақалпақстан, 1991.
6. Азимова А. Звуковой мир каракалпаков. – Т, 2008.
7. Азимова А. Традиционный музыкальный язык узбекского, каракалпакского и уйгурского народов. - Т., 2008.
8. Айымбетов Қ. Халық даналығы.- Нөкис: Қарақалпақстан, 1988.
9. Айымбетов Қ. Қарақалпақ фольклоры. - Нөкис: Қарақалпақстан, 1977.
10. Алланазаров Д. Қарақалпақ халық сазлары. Нөкис: Билим, 2002.
11. Алланазаров Д. Алтын мийрас. Оқу қолланба. – Нөкис: Бердақ атындағы ҚМУ баспаханасы, 2005.
12. Анализ вокальных произведений.- Учеб.пособие. Л., 1988.
13. Асафьев Б.В. О народной музыке. - М: Музыка, 1963.
14. Ахметов С., Бахадырова С. Фольклорлық терминлердин қысқаша сөзлиги.- Нөкис: Билим, 1992.
15. Байгаскина А.Е. Ритмика казахской традиционной песни.- Алма-ата: АГК, 2003.
16. Бекбергенов А. Қарақалпақ тилинде сөзлердин жасалыуы. - Нөкис: Қарақалпақстан, 1979.

<sup>84</sup> Абдуллаев Р.С. Обряд и музыка в контексте культуры Узбекистана и Центральной Азии. Т., 2006. с.33.



17. Беляев В. О музыкальном фольклоре и древней письменности. М., 1972.
18. Бердимуратов Е., Дәулетов А. Хәзирги қарақалпақ тили. - Нөкис: Билим, 1979.
19. Баскаков Н.А. Каракалпакский язык. III т. - Нукус: Каракалпакстан 1955.
20. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. I т. - М: Музыка, 1972.
21. Галицкая С.П. Теоретические вопросы монодии. - Т: «Фан», 1981.
22. Гуллыев Ш. Искусство туркменских бахши. (Основы муз.-поэт. строения). Под ред. Ф. М. Караматова. - Ашхабад: Ылым, 1985.
23. Джамии А. Трактат о музыке. - Т: «Фан», 1960.
24. Дәўқараев Н. Шығармаларының толық жыйнағы II т. Нөкис: Каракалпакстан, 1977.
25. Дәўқараев Н. Шығармаларының толық жыйнағы. III т. Нөкис: Каракалпакстан, 1979.
26. Елатов В.И. Ритмические основы белорусской народной музыки. - Минск: Наука и техника, 1966.
27. Елеманова. С. Казахское традиционное песенное искусство. - Алма-ата: Дайк-Пресс, 2000.
28. Ерзакович.Б.Г. Песенная культура казахского народа. - Алма-ата: Наука, 1966.
29. Квитка К. Общие вопросы фольклористики // Избранные труды. - М: Музыка, 1973.
30. Қарақалпақ тили бойынша изертлеулер. - Нөкис: Каракалпакстан, 1971.
31. Қаракалпақ фольклоры. Қарақалпақ халық қосықтары V т. - Нөкис: Қарақалпақстан, 1980.
32. Қаракалпақ фольклоры. XIV т. «Ғәрип-Ашық», «Саятхан-Хамра». - Нөкис: Қарақалпақстан, 1984.
33. Қаракалпақ фольклоры. XVI т. «Хұрлиха-Хамра», «Ашық-Нәжеп», «Юсуп-Злийха», «Юсуп-Ахмет». - Нөкис: Қарақалпақстан, 1986.
34. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. - М: Музыка, 1967.

35. Мамбетов К. Әйемги қарақалпақ әдебияты. - Нөкис: Қарақалпақстан, 1976.
36. Мамбетниязов Т. Хәзирги заман қарақалпақ лирикасы. - Нөкис: Қарақалпақстан, 1966.
37. Мақсетов К. Қарақалпақ қахраманлық дәстанларының поэтикасы. - Т: Илим, 1965.
38. Мақсетов К. Қарақалпақ жырау бақсылары. - Нөкис: Қарақалпақстан, 1983.
39. Муратбаев К. Қарақалпақ поэзиясында қосық қурылысы. - Нөкис: Қарақалпақстан, 1977.
40. Музыкально-теоретические системы. Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Ю. Холопов, Л. Кириллина, Т. Кюрегян и др. - М.: Композитор, 2006.
41. Музыка тюркского мира. // Материалы Первого Международного симпозиума. Алматы, 2009.
42. Традиционные музыкальные культуры народов Центральной Азии // Материалы международной научно-практической конференции. Алматы, 2009.
43. Назаров А. Форобий ва Ибн Сино мусиқий ритмика хусусида (мумтоз ийқо назарияси). Т., 1995.
44. Оразымбетов Қ.Қ. Хәзирги қарақалпақ лирикасында көркем формалардың эволюциясы хәм типологиясы. - Нөкис: Билим, 2004.
45. Орипов З. X-XV асрлар Марказий Осиё' мусиқа манбашунослиги. Т., 2017.
46. Очерки по истории каракалпакского фольклора. Отв.ред. К.М. Мақсетов. - Т: «Фан», 1977.
47. Плахов Ю.Н. Художественный канон в системе профессиональной Восточной монодии. - Т., 1988.
48. Проблемы композиции народной песни. / Научные труды Московской государственной консерватории. Сб. - М., 1997.
49. Сагитов И.Т. Каракалпакский героический эпос. - Т: изд. АНУзб, 1952.
50. Султанова Р. Ритмика вокальных частей Шашмакома. - Т., 1998.



51. Соломонова Т.Е. Вопросы ритма в узбекском песенном наследии. – Т: Фан, 1978.

52. Успенский В., Беляев В. Туркменская музыка. - Алматы: Фонд Сорос – Казахстан, 2003.

53. Харлап М.Г. Ритм и метр в музыке устной традиции. - М.: Музыка, 1986.

54. Хамраев М.К. Основы тюркского стихосложения. - Алма-ата: АНК, 1963.

55. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. - М: Музыка, 1971.

56. Холопова В. Музыкальный ритм. - М: Музыка, 1980.

57. Холопова В. Русская музыкальная ритмика. - М: Музыка, 1983.

#### Диссертации и авторефераты:

1. Алибакиева Т. Песенное творчество уйгурского народа: Автореферат дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Алма-ата, 1972.

2. Баўатдинова С.Ж. Қарақалпақ халық қосықлары (XX асир 60-70 жыллары): Дисс... канд. фил. наук. Нөкис, 2002.

3. Даулетов А. Звуковой строй каракалпакского языка. Автореф. дисс... канд. филол. наук. Нукус, 1994.

4. Джагацпаян К.А. Ритмика армянской музыки. Дисс... докт. искусств. наук. М., 2005.

5. Жаримбетов К.К. Каракалпакская классическая лирика XIX века. Жанровые особенности и история развития: Автореф. дисс... докт. филол. наук. Нукус, 2005.

6. Жақсымова У. Ж. Қарақалпақ халық дәстаны «Юсуп-Ахмет» (генезиси, типологиясы, көркемлік өзгешеліктері): Дисс... канд. фил. наук. Нөкис, 2009.

7. Ильина С.В. Ритмические основы традиционного песенного творчества волжских татар и чувашей: к проблеме формульности. Дисс... канд. искусств. Чебаксары, 2004.

8. Палуаниязов П. История музыкальной культуры Каракалпакстана (1925 - 1950) : Автореф. дисс... канд. ист. наук. Нукус, 2003.

9. Смирнова Е.М. Ритмический строй музыкально-поэтического фольклора татар-мусульман волго-уралья. Автореф. дисс... докт. искусств. Санкт-Петербург, 2010.

10. Тәжимуратов А. Қарақалпақ халық қосықлары: Дисс... канд. фил. наук. Нөкис, 1965.

#### Статьи:

1. Акбаров Ил. Развитие музыкальной культуры в Каракалпакии. // Шарқ Юлдузи 1954, № 4.

2. Алиев А. Қарақалпақ поэзиясының ритми тууралы гейпара ойлар. // Эмударья 1969., №12;

3. Ансерме Э. Структуры ритма // Ансерме Э. Статьи о музыке и воспоминания. - М., 1986.

4. Афонина Н. Ю. Проблемы ритмического анализа // Ритм и форма: сб. ст. / ред. Н. Афонина, Л. Иванова. СПб., 2002.

5. Беляев В. Связь ритма текста и ритма мелодии в народных песнях. // Беляев В. О музыкальном фольклоре и древней письменности. Статьи и заметки. Доклады. М., 1971

6. Бердиханова Ш.Н. Распев и его роль в композиции каракалпакской лирической песни. // Музыкальное искусство глазами молодых. Т., 2013г.

8. Бердиханова Ш.Н. Некоторые аспекты ритмообразования в каракалпакских лирических песнях. // Музыка и музыкант в меняющемся социо-культурном пространстве. Т., 2014г.

9. Berdikhanova Sh.N. Rhythmic laws of karakalpak song lyrics. // The first international conference on development of history of art and culturology in Eurasia. Вена, 2014г.

10. Бердиханова Ш.Н. Значение распева в композиции каракалпакской песенной лирики. // Вестник науки и творчества. №3 Казань, 2016г.

11. Бердиханова Ш.Н. Вопросы классификации каракалпакского фольклора. // XXI аср-интеллектуал салохийят асри. 2-қисм. Т., 2016 й.

12. Бердиханова Ш.Н. Ритмическая организация ритмострок каракалпакских народных лирических песен. // По материалам XXXVIII международной научно-практической







БЕРДИХАНОВА Ш.Н.

**РИТМИКА ЛИРИЧЕСКИХ  
ЖАНРОВ КАРАКАЛПАКСКОЙ  
ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ**

Ташкент – «Fan va texnologiya» – 2017

Редактор:	Ш.Кучербаева
Тех. редактор:	А.Мойдинов
Художник:	Д.Азизов
Корректор:	Н.Хасанова
Компьютерная вёрстка:	Н.Рахматуллаева

E-mail: [tipografiyasnt@mail.ru](mailto:tipografiyasnt@mail.ru) Тел: 245-57-63, 245-61-61.  
Изд.лиц. АИ№149, 14.08.09. Разрешено в печать: 26.12.2017.  
Формат 60x90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Гарнитура «Times New Roman».  
Офсетная печать. Усл. печ.л. 7,0. Изд. печ.л. 7,5.  
Тираж 200. Заказ №369.



ЎЗБЕКИСТОН

ЎЗБЕКИСТОН ДИПЛОМАТИЯСИ  
ЖАНАРОВ ҚАРАҚАЛПАҚСКОЙ  
ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ

Ташкент - «Fan va texnologiyalar» - 2017

Редактор: Ш.Қўлиқов  
Тех. редактор: А.Мойминов  
Художник: Д.Алиев  
Корректор: Н.Жасимова  
Компьютерная обработка: Н.Резванова

Бизнинг нашриётхонамизнинг адресси: Ташкент шаҳри, 100066-йилда, 14.08.09 йилида қўрилган ва шундан бери 14.12.2017 йилида қўрилган.

Отпечатано в типографии  
«Fan va texnologiyalar Markazining bosmaxonasi».  
100066, г. Ташкент, ул. Алмазар, 171.



**FAN VA**  
**TEKNOLOGIYALAR**



ISBN 978-9943-11-809-6



9 789943 118096