

Б.Д. Кокумбаева

**НЕИСЧЕРПАЕМЫЙ
МИР МУЗЫКИ
ВЕЛИКОЙ СТЕПИ**



Министерство образования и науки Республики Казахстан
Павлодарский педагогический университет

Б.Д. Кокумбаева

**НЕИСЧЕРПАЕМЫЙ МИР МУЗЫКИ
ВЕЛИКОЙ СТЕПИ**

Монография

Павлодар
2020

УДК 78.07 (574)
ББК 85.31
К 59

Рекомендовано к изданию Ученым советом Павлодарского государственного педагогического университета 08.06.2020 г., протокол №6

Под общей редакцией:

Алтынбек Нухулы – ректор ППУ, доктор химических наук, профессор

члены редколлегии:

С.В. Мурзакулов (зам.главного редактора), М.К. Каирова, Н.Т. Смайлова,
Г.С. Алинова

Рецензенты:

Б. Бегалинова – доктор философских наук, профессор КазНУ им. Аль-Фараби, г. Алматы

А. Бердибай – доктор философии PhD, доцент КНК им. Курмангазы, г. Алматы

М. Каирова – кандидат филологических наук, доцент ПГПУ, г. Павлодар

К 59 **Кокумбаева Б.Д. Неисчерпаемый мир музыки Великой Степи:**
монография / Б.Д. Кокумбаева. – Павлодар: ППУ, 2020. – 155 с.

ISBN 978-601-267-629-7

Принятая в Казахстане государственная программа «Модернизация общественного сознания» – Рухани жаңғыру – нацелена на изучение и возрождение отечественной культуры в контексте прошлого – настоящего – будущего. В монографии, во-первых, ставится и решается задача освещения неисчерпаемого мира музыки Великой Степи как универсального феномена. И, во-вторых, как уникально звучащей палитры, востребованной в современном культурном пространстве. Представлена авторская концепция казахской музыкальной культуры, базирующаяся на материале новейших научных данных. Книга предназначена для всех углубленно интересующихся оригинальным миром музыки Великой Степи.

УДК 78.07 (574)
ББК 85.31

ISBN 978-601-267-629-7

© Б.Д. Кокумбаева, 2020.
© Павлодарский педагогический университет, 2020.

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

Актуальность избранной автором темы не вызывает сомнений. В условиях глобализации и информатизации общества проблемы национальной культуры неизмеримо возрастают, поскольку компьютерные технологии, проникающие во все сферы жизнедеятельности общества, в корне меняют его бытие, коммуникативные связи, вызывая к жизни различные формы массового искусства, как арт-культура, поп-музыка и т.д., усиливая духовный кризис. В этих условиях необходимо сохранение традиционных форм национального искусства, в частности музыкального, для чего значимым условием является осмысление, изучение и систематизация позитивных его черт, качеств, что красной нитью проходит через монографию Б.Д. Кокумбаевой. Как справедливо отмечает автор, «музыка – особый мир, который содержит неисчерпаемый творческий потенциал для дальнейшего развития». Анализируется сущность, содержание музыки Великой Степи, на примере казахской музыки показывается богатство культуры его народа. Уделяется внимание основным направлениям и тенденциям развития музыкального искусства казахского народа, начиная с его истоков и заканчивая современным временем. Показывается влияние тенгрианства на последующее развитие мира казахской музыки, которое пока еще не стало достоянием широкой общественности.

Общеизвестно, что национальная история, духовная культура генетически вырастает из коллективной памяти народа. Это положение вполне применимо к духовности казахского народа, который сравнительно недавно с точки зрения исторического развития живет в условиях оседлой цивилизации и еще не утратил генетических связей с природой, с космосом. И религией этого народа явилось тенгрианство, являющееся религией природы, из недр которого сформировались, развились оригинальные формы музыкальной культуры казахского народа, в том числе и саз, дошедший до наших дней. Эти моменты нашли достойное отражение в монографии.

Заслугой автора является не только то, что она сумела раскрыть специфику казахской музыки, но и на основе анализа творчества видных представителей казахской эстетической мысли аль-Фараби, Абая Кунанбаева, Шакарима Кудайбердиева и др. найти оригинальные подходы к решению проблемы традиционного и новационного в современном музыкальном искусстве.

Автор предлагает достаточно специфический подход к понятиям морфологии музыкальной культуры, искусства как вида духовной практики др., которые несут в себе большой познавательный заряд.

Обоснованно автором используется компаративистский подход с целью демонстрации отличительности искусства Востока от Запада, раскрываются вызовы, угрозы технологических инноваций в сфере современного национального искусства.

Позитивным моментом монографического исследования выступает раскрытие основных понятий казахской музыки, казахского музыкантану через призму тенгрианской культуры.

Украшением работы является глава IV, в которой исследуются проблемы казахской музыки в культурно-историческом измерении. Автором дается подробная периодизация основных этапов казахской музыки, раскрываются их эпохальные моменты. Особенно ярко раскрыт параграф о культуре саз. Затрагивается и целый пласт других, не менее важных проблем, в том числе и музыкальное образование, что весьма актуально в наше время.

Само название монографии «Неисчерпаемый мир музыки Великой Степи» говорит о том, что необозримые степные просторы сохранили много тайн связей людей с миром, кристаллизованных в языке музыки, священных текстов, религиозных тенгрианских святынях, искусстве и т.д. Эти тайны видимыми и невидимыми нитями связывали и связывают наш казахский народ с его прошлым. Наступило время обратиться к нему как к животворящему источнику духовности народа, оберегающему его и служащего опорой в настоящем и будущем. И в этом отношении значимость подобных монографических исследований, преследующих главную цель – сохранения и передачи коллективного опыта народа, его музыкальной культуры будущим поколениям казахстанцев, бесспорна. Отсюда и актуальность исследования, предпринятого Б.Д. Кокумбаевой в своей монографической работе.

В целом, структура работы определяется логикой поставленных задач исследования и включает в себя введение, где обосновывается актуальность исследуемой проблемы, методологию исследования, опирающуюся на два методологических подхода: деятельностный и антропоцентрический, которые выступают основополагающими философскими методами и позволяют осмыслить музыкальное развитие казахского народа как социально-духовного целостного феномена, четырех глав, заключения и списка литературы, включающей 89 наименований. Автор обращается к исследованиям известных зарубежных, российский ученых, как Маклюэна М., Брянова В.А., Зенкина С. и др., в контексте трудов которых проблема музыкального искусства получает позитивное новационное решение. Автором раскрыты основные цели и задачи, по каждому положению представлены аргументированные выводы, которые носят лаконичный характер. Работа написана на

достаточно высоком профессиональном уровне. Выдержана логика изложения материала.

Сформулированные в работе результаты, позволяют считать данное электронное монографическое исследование Б.Д. Кокумбаевой «Неисчерпаемый мир музыки Великой Степи», отвечающей предъявляемым к научным монографиям требованиям.

К.К. Бегалинова,
доктор философских наук, профессор кафедры религиоведения и
культурологии Казахского национального университета
имени аль-Фараби

ВВЕДЕНИЕ

Музыка – особый мир, который содержит неисчерпаемый творческий потенциал для дальнейшего развития. В этом убеждает история культуры человечества, судьба которого была неразрывно связана с музыкой. Сказанное объясняется тем, что происхождению речи, шире – языка предшествовал доречевой этап, когда древний человек изъяснялся при помощи жестов, мимики, выкриков, свиста, стука. Постепенно из этого смешанного потока формируется звуковая речь, основанная на соединении музыкального начала со словесным, причем ритм и мелодия способствовали запоминанию смысла. Это было связано с тем, что при всей важности зрительного канала получения информации (ученые оценивают его удельный вес величиной более 80%), он обладал двумя существенными недостатками, наиболее очевидными на заре истории: глаз дает информацию лишь о том, что находится в поле зрения и при условии достаточной освещенности среды; поэтому с наступлением темноты зрение теряет способность снабжать человека информацией. Основным способом общения людей потому и стала звуковая речь, что она преодолевала эти ограничения оптического (зрительного) пути получения информации.

Длительное историческое время звуковая речь наделялась таинственной силой, обожествлялась. Нерасчленимое единство слова и музыки запечатлелось в выражении «дипломатическая нота» (восходит к древней Японии, дипломат которой, обращаясь к иностранному правительству, цел послание своего государства).

Таким образом, звуковая речь занимает ведущее положение в жизни наших далеких предков. Важное значение звукового этапа связано с тем, что с его помощью передается актуальная для того или иного общества информация. Тем самым звуковая речь представляет основное средство консолидации, социализации архаических сообществ, которое достигается посредством органа слуха. При этом значимость слуха прослеживается не только в возможности восприятия и передачи информации. Ведь фиксируется, закрепляется и отбирается не просто эмпирическое знание, но такое знание, которое чувственно, эмоционально окрашено. Следовательно, первичным и основополагающим, базовым источником информации является эмоциональная энергия, действующая на неосознаваемом уровне. Человек еще не осмысляет их логически как нужные или ненужные, полезные или вредные. Архаический «ребенок» еще не понимает, почему он испытывает психологический комфорт от пения птиц, почему ему приятно от голоса себе подобного. Он это чувствует непосредственно, неосознанно,

то, что определяется К. Юнгом как прообразы, архетипы или коллективное бессознательное.

Вместе с тем слух находится в координирующей связи со всеми органами чувств: обонянием, осязанием, зрением. Однако, в отличие от слуха, развивающего прежде всего чувственно-эмоциональную сферу человеческого бытия, они более способствуют активизации возможностей физического тела. В этом кроется объяснение тому, что на ранних этапах антропогенеза человек не столько «познает» и преобразовывает мир, сколько чувствует, переживает его [1, с. 67-68].

Как видим, на этой начальной стадии доминантное значение имеет звук. Не обладая членораздельной речью, не имея словарного запаса, пользуясь сподручными средствами – вокальной коммуникацией как звуко смыслами, архаический человек устанавливает знакообмен с себе подобными. Создаются условия для формирования живой звуковой речи, всегда сохраняющей печать доверчивых, человеческих отношений людей и эти его качества остаются неизменными на протяжении всей истории культуры человечества.

Итак, происхождение музыки восходит к звуковому комплексу, звуко смыслам. Поскольку слуховое восприятие и представление не имеет внешней опоры, оно стимулирует способность к внутреннему развитию сущностных сил человека. Вырабатываются единые универсалии, в частности, представления о звуке и его качествах как некоем семантически емком, информационном коде. В ходе жизненной практики постигаются качественные различия звуков: так, громкие резкие звуки, суггестивные интонационные комплексы применялись в ритуальных действиях (например, при охоте на крупного зверя), выполняли сигнальные функции (извещение об опасности). Негромкий приятный звук, мягкая тембровая окраска, мерный ритм способствуют наращиванию эмоционально-положительного потенциала, становлению «Мы-чувства» и культивированию духа взаимопомощи и сотрудничества. Только миролюбивой интонацией можно привлечь к себе соплеменника, превратив его в союзника. И наоборот, резким голосом, криком можно оттолкнуть, а то и спровоцировать на агрессивные действия. А это в экстремальных ситуациях архаической эпохи чревато непредсказуемыми последствиями, это – прямая угроза жизни, существованию.

Таковы, в общих чертах, первые музыкальные навыки человека, интуитивно приобретенные древними в ходе жизненной практики. Ведь и в самом деле, только открытость, доверие могли быть и стали оружием (нет, не оружием, а средствами защиты), способами существования для наших далеких предков. Перечисленные (и не

перечисленные) культурные навыки и умения неразрывно переплетены между собой так, что их трудно отделить друг от друга. Для уяснения природы и происхождения музыки, то есть культурогенеза и антропогенеза подобное расчленение необходимо, но изучение их по отдельности чрезвычайно сложно. Ибо в реальной жизненной практике они представляли единое целое [1, с. 68].

Как вытекает из вышеизложенного, музыка тесно связана с языком, речью, словом. Имея в виду эту взаимосвязь, немецкий ученый Кнеплер писал: «нам не известно ни одно человеческое общество, которое обходилось бы или обходится без музыки. Она является настолько универсальной, настолько всеобщей формой выражения человеческого духа, что мы не можем и надеяться на то, чтобы понять ее сущность и ее функции без основательного изучения музыки в ее взаимосвязи с процессом становления человечества в целом» [2, с. 9]. Отсюда, во-первых, актуальность темы монографии заключается в том, что музыка востребована не только как культурный феномен, либо вид искусства. Иными словами, значение музыки в жизни человека не сводится и не исчерпывается узкоспециальным аспектом. Мир музыки в широком смысле содействовал развитию человеческого в человеке, поскольку занимал ключевое положение при формировании сознания, речи, языка. Тем самым, исходным, общим основанием, универсальным для общечеловеческой цивилизации выступает звуковой комплекс, обусловивший как становление речи, языка, так и мира музыки как духовной ценности.

Таким образом, становление музыки состоялось в ходе длительной исторической эволюции, подразделяемой учеными на фонический (от фоно – звук, голос) и мелический (от мелос, мелика – сопровождаемого пением) этапы [3]. Переход от фонической ко второй – мелической – стадии осуществляется постепенно, в течение многих веков [4]. При этом в любой культурной системе наличествуют реликты предшествующей стадии.

В результате последовательной эволюции на второй – мелической – стадии осуществляется формирование мира музыки как культурного феномена. Термин происходит от древнегреческого *μῦση* и обозначает поначалу не только музыку в нынешнем смысле, но любое искусство или науку, связанные с деятельностью муз [5]. Определение «музыка» с трудом поддается универсальной научной дефиниции и во многом зависит от культурного контекста конкретной цивилизации [3]. Термины, адекватные привычно понимаемому нами термину «музыка», складывались «во всех известных нам цивилизациях, захватывая довольно широкую сферу бытия: исходный звук –

его особая культивация (выделка, утонченность, рафинированность) как вид духовной и творческой деятельности – и направленность этой деятельности на достижение некоторого желаемого состояния (радость, веселье, внутренняя раскованность или духовная концентрация, обретение гармонии с иными мирами и т.п.) [6, с. 6].

Проведенный краткий обзор показывает, что мир музыки поистине безграничен и многообразен. Обосновать положение о музыке в хронотопе всей земной истории – непосильная задача. В настоящей монографии ставится и решается проблема освещения темы на казахском материале. Наши предки – конные кочевники – с глубокой древности населяли Великую Степь, простирающуюся «с запада на восток, от Черного моря до Амура, и с севера на юг от Алтая до предгорий Тянь-Шаня» [7, с. 60]. Это образное название, характеризующее безбрежные пространства Евразии, получило широкое распространение в среде казахской интеллигенции после обретения независимости. Были изданы ряд книг на казахском и русском языках: Ұлы даланың көне сарындары. Древние мотивы Великой степи. – 2019; Ұлы дала мұрасы. – 2018 Ұлы дала мұралары – Вып. 1. – 2017; Беспалинов Ә.Т. Ұлы дала көшпенділерінің өнері /Ә.Т. Беспалинов, А.Қ. Джанеева, Р.С. Дуванбеков. – 2017; Ұлы даланың ұлы қыздары – Великие дочери великой степи – The Great Daughters of the great Steppe. Т.3./ құраст.: Г.Т. Тәңірбергенова, Ш.Қ. Аманов, А.К. Хамитова; Тулембаева А.Н. Жар-птицы Великой степи: Томирис. Айша-биби. Борте – 2007 г.; Тохтабаева Ш.Ж. Шедевры Великой степи – 2008 г.; Бегалинова К.К., Кокумбаева Б.Д. Духовное учение Великой Степи и современность – 2010, Сабит М., Кокумбаева Б., Темиртон Г. Духовная культура Великой Степи и современность – 2013, книги Б.Каирбекова, Ж.О. Артыкбаева, ряд коллективных монографий и другие труды.

Официальное значение приобретает название Великая Степь (Ұлы Дала) и в государственных документах. Как пишет в программной статье «Ұлы Даланың жеті қыры» Н.А.Назарбаев: «Казахстан, прародина тюрков – священный «Қара шаңырақ». Отсюда, из наших степей, уходили в разные концы света тюркские племена и народы, внесшие значительный вклад в исторические процессы в других странах и регионах» [8]. Тем самым, освещение музыкальной культуры Великой Степи на казахском материале содержит веское обоснование в государственных программах независимой Республики Казахстан.

Тема данной монографии «Неисчерпаемый мир музыки Великой Степи» посвящена освещению казахской музыкальной культуры и искусства как универсального и одновременно уникального феномена общечеловеческой культуры. Он включает в себя два пласта: восточный

устный саз и западный письменный музыка, органичное взаимодействие которых образует неповторимый облик казахской музыкальной культуры.

Содержание и структура монографии определяется сказанным и включает четыре главы. Во Введении, во-первых, дается обобщенная характеристика мира музыки как общечеловеческого феномена в культурно-историческом измерении. Во-вторых, обосновывается положение о музыке Великой Степи как всеобщем и особенном феномене, востребованном в контексте глобальной, цивилизационной (центрально азиатской) и региональной (национальной) идентичности. Следует обратить внимание на то, что в казахском музыкознании сложилась традиция определять локальные стили культуры саз как региональные. В данной монографии в связи с тем, что понятие «региональный» интерпретируется в более широком значении, а именно: как общеказахский, ареалы внутри Казахстана будут обозначаться как «локальные».

Глава 1 «Музыка Великой Степи (на казахском материале)» содержит пять взаимосвязанных подразделов. В подразделах 1-3 дается краткий, в контексте темы монографии аналитический обзор основных трудов в культурно-историческом измерении. Освещаются альтернативные точки зрения, суждения, положения, в которых характеризуются основные направления и тенденции в мире казахской музыки.

В подразделах 4-5 предпринимается анализ основных понятий казахской культуры саз, отмечается, что музыкальные явления и закономерности обозначались в родной среде многозначными, одновременно простыми и ясными для каждого понятиями, заимствованными из окружающего мира. Делается вывод о насущной востребованности культуры саз в контексте культурной политики независимой Республики Казахстан. А именно: в аспекте государственной программы «Рухани жаңғыру».

В развернутой главе II «Морфология казахской музыкальной культуры» три внутренне самостоятельных частей, характеризующих структуру мира музыки. А именно: Музыка как вид искусства, Музыкальное образование и Музыкальная наука, в каждой из которых культурная форма предстает как мировой, региональный (центрально азиатский) и национальный феномен. Общее количество подразделов в этих трех частях составляет 11 подразделов и завершается выводами «О динамической целостности музыкального бытия Великой Степи».

Главы 3 «Социодинамика музыкальной культуры» и 4 «Казахская музыка в культурно-историческом измерении» содержательно взаимосвязаны между собой по принципу дополнительности. В них акцентируется историческая преемственность своей родной культуры и

новообретенного – композиторского – пласта, синтез которых образует неповторимый облик мира казахской музыки. Подчеркивается системный характер казахского саз как единой целостности во взаимодействии фольклорного и устнопрофессионального творчества. В главе 3 «Социодинамика музыкальной культуры» освещается «культурный код» кочевого мира, а именно устный саз. В контексте социокультурной трансформации рассмотрены композиторский пласт, живые связи в современной казахской музыкальной культуре и искусство саз как аудиовизуальный феномен.

Глава 4 посвящена краткому анализу казахской музыки в культурно-историческом измерении. Предложена авторская периодизация, содержащая 7 основных периодов. Это – становление мира музыки Великой Степи, казахская культура саз периода средневековья, культура саз периода Казахского Ханства, особенности музыкальной жизни Казахстана 19-й – первая половины 20-го века, казахская культура саз в постномадический период, феномен «шестидесятников» в казахской культуре, казахская музыкальная культура периода независимости.

На материале новейших научных данных освещается последовательная эволюция неисчерпаемого мира музыки Великой Степи от фонической стадии к мелической, формирование и развитие культуры саз и ее взаимодействие с казахской композиторской практикой.

В Заключении озвучена проблема о национальном стиле музыки Великой Степи, обоснованная на казахском материале как духовном феномене Мәңгілік Ел.

ГЛАВА I.

МУЗЫКА ВЕЛИКОЙ СТЕПИ

(на казахском материале)

1.1 О казахской музыке: мир мнений. Краткий обзор источниковедческой базы первого периода

Мир музыки Великой Степи издавна привлекал внимание ученых и путешественников, посещавших ее безбрежные просторы. Для непредвзятых исследователей он представлял интерес как необычно звучащий мир, выражающий и отражающий жизнь и культуру казахов. Вместе с тем немало было и тех, кто характеризовал казахскую музыку с точки зрения своей родной культуры. В результате подобного подхода, при котором музыка Великой Степи изучалась «извне», как чужеродный пласт, появлялись работы, формировавшие нелестное представление о музыкальном мире наших предков.

Тем не менее, несмотря на разброс мнений, суждений, точек зрения, постепенно формируется научный взгляд на казахскую музыку. Ее понимание и объективная интерпретация оказались возможными благодаря исследованиям самых различных отраслей гуманитарного познания. В крупном масштабе изучение казахской музыки подразделяется на три периода. Обстоятельный анализ первого периода (XVIII - начало XX-го столетий) содержится в статье культуролога и искусствоведа А.И. Мухамбетовой. Исследователем отмечается, что внимание авторов привлекали «в основном музыкальные инструменты, социально-бытовые аспекты музицирования, песенные жанры, колоритные фигуры профессиональных музыкантов. Кюи в силу высокой сложности музыкального языка и его национальной специфичности, не имеющей аналогов в европейской музыке, привлекали мало внимания. Среди работ этого периода выделяется труд А. Эйхгорна, в котором дано описание музыкальных инструментов, стилей вокального пения, а также запись 31 музыкального образца. С.Г. Рыбаков, собиравший фольклор народов Поволжья и Средней Азии, записал около ста казахских песен, к сожалению, до сих пор не опубликованных. Священник П. Тихов первый дает сведения о стиле шаманского музицирования и описание шаманского инструмента кобыза» [9, с. 290].

В начале XX века казахская музыка попадает в сферу внимания таких западноевропейских ученых как А. Вамбери, Р. Карутц, Э. Хорнбостель и другие [10]. Тем самым складываются предпосылки для сравнительного изучения домбры с типологически родственными инструментами народов мира. Общей тенденцией для этого времени

является положение о казахском культурном наследии, в том числе и музыке как фольклоре. Причем эта установка экстраполируется (распространяется) как на собственно фольклорные жанры, так и на такие устнопрофессиональные виды, как айтыс, жыр, эн и күй. На этом этапе в различных сферах гуманитарного знания: фольклористике, филологии, литературоведении и музыковедении преобладал европоцентристский подход, при котором устное музыкальное наследие трактовалось как более примитивное, как сырье для высокой письменной профессиональной традиции.

Со временем позиции ученых претерпевали существенные изменения. Был выработан научный взгляд на первый период как неоднозначный по своему характеру. Приходит понимание и осознание культурной истории Великой Степи как принципиально иного – устного – феномена. В этом своем качестве, а именно: как устный культурный пласт казахская музыкальная культура освещается этнографом А.В. Затаевичем. Исследователь издал труды «1000 песен и кюев казахского народа», «500 казахских песен и кюев», в которых содержатся обстоятельные статьи о музыке разных регионов Великой Степи. В них ученый оставил высказывания о казахах как народе, богато одаренном в интеллектуальном отношении и отличающемся разнообразием и содержательностью устного творчества. По словам известного ученого, в их «жизненном укладе исключительное значение» имели литература и музыка [11, с. 12].

Вместе с тем, в этот период происходит оттеснение (и чем далее, тем более), бытия устной культуры письменной цивилизацией. В огромной стране Советов, в состав которой входила и Казахская ССР, культурная политика базировалась на отрицании традиционных ценностей и культуры, а тем самым и устного творчества. В качестве первоосновы формирования новых социокультурных ценностей утверждалось учение марксизма-ленинизма, составившее духовный стержень советской письменной культуры.

В результате при анализе мира музыки Великой Степи на этом этапе господствуют классовый и литературоцентристский подходы. Характерный пример сказанному, статья «Казахский фольклор» в 4-м томе краткой энциклопедии. В ней дается обобщающий обзор казахской устной культуры в совокупности всех жанров, начиная от пословиц и поговорок до эпоса. Здесь же в соответствии с установками классового подхода приводятся сведения о Коркуте, Сыпыра жырау, Асан Кайгы и других интеллектуально-творческих деятелей, характеризуемых автором статьи как «певцы и поэты **фольклорной** традиции» [12, с. 688].

Таким образом, в науке складывается представление о мире музыки Великой Степи 18-начала 20 столетий как неоднородном и неоднозначном феномене. С одной стороны, непревзойденными исследователями издаются ценные труды, свидетельствующие о богатой музыкальной культуре, включающей казахский музыкальный инструментарий и различные жанры. С другой стороны, на этом этапе неисчерпаемый мир музыки Великой Степи освещается лишь как фольклорное достояние. Тем самым, формируется официальное представление о музыкальной культуре Великой Степи как историческом памятнике прошлого.

В результате казахская музыкальная культура занимала, с одной стороны, приоритетное положение в родной среде еще и в начале XX столетия. С другой стороны, она оказывается, чем далее, тем более, на периферии наличного бытия. И потому, несмотря на солидную источниковедческую базу, мир музыки Великой Степи все еще остается не опознанным во многих своих важнейших проявлениях.

Сказанное связано с тем, что рубеж 19-го и 20-го столетий ознаменовался кардинальными изменениями в политической, социально-экономической и культурной жизни Степи. Целенаправленная трансформация общества и культуры, в том числе и мира музыки совпала с самым тяжелым периодом казахской истории. Голод 1920-х годов унес тысячи жизней казахов. В период коллективизации от голода и различных болезней погибла половина коренного населения. «Вплоть до 1945 года численность народа неуклонно уменьшалась. В период коллективизации от голода умерло 2 миллиона человек, то есть 50% населения. 15% безвозвратно откочевали в Китай, Афганистан и другие страны. Оставшимся предстояло пережить 37-й год, вторую мировую войну» [13, с. 185].

В этот сложный для казахов период судьба музыкальной культуры «разделила трагизм его социальной судьбы». «Демографические потери, преследование и уничтожение профессиональных музыкантов, запрет на исполнение музыки, которая не устраивала по идеологическим или классовым признакам, и, главное, дискредитация традиционного искусства как непрофессионального – все это послужило причиной деградации» музыки Великой Степи. «Сказался и отток талантливых музыкантов в сферу европеизированного музыкального творчества, которое объявлялось единственно возможным видом профессионализма».

Но и в этих условиях тоталитарного режима в народе продолжают сохраняться и развиваться «традиции высокого осмысления жизни», «проникнутые состраданием к человеку». Актуализируется

«самый древний мировоззренческий пласт – этика внутривидового общения, родственных связей, что стало реакцией на социальные трудности, условием выживания и самосохранения народа». А. Мухамбетова отмечает, что эта древнейшая система видения мира, при котором человек вписан «в круг кровнородственных семейных связей, никогда не исчезала у казахов и всегда была основой, регулирующей бытовое поведение, повседневный жизненный опыт и практическую деятельность. Она всегда сохраняла сакральный смысл, который органично встроен в более высокие слои традиционного мировоззрения».

«С деградацией высших, религиозных форм идеологии родовая этика стала ведущей в организации мировидения» [13, с. 185]. Об этом свидетельствуют многочисленные песни и кюи арнау – посвящения, обращенные «к отцу, матери, дедушке, бабушке, детям и внукам. Несущие в себе тепло живых человеческих связей», они получили новое – общественное звучание. Создаются произведения, как, например, кюй Темиржана Ахметова «Жетім бала» («Сирота»), отражающие «массовое социальное явление 30-х годов. Оттесненные на периферию социальной и художественной жизни общества, народные музыканты сохранили накопленный веками запас человечности и доброты. Осмысляя жизнь человека в категориях родственных и родовых связей, они помогали людям противостоять идеологии, насаждавшей взгляды на человека, как на винтик гигантской машины, который можно принести в жертву классовой борьбе» [13, с. 185].

Вышеназванные процессы вызвали деформацию традиционной социокультурной структуры. На смену многовековой казахской культуре в спешном порядке формируется новый музыкальный пласт, а именно: композиторская школа европейской традиции. Уже с середины 30-х годов XX века, были внедрены новые формы музицирования /оркестр народных инструментов, хор/ и жанры /опера/, которые преподносились как вершина казахской музыкальной культуры. В этих условиях мир музыки Великой Степи чем далее, тем более вытесняется новообретенным музыкальным пластом. Статус профессионального музыкального искусства приобретает европеизированная музыкально-творческая деятельность, престиж которой утверждался государственной политикой. Тем самым доминирует тенденция, которая является определяющей в республиках бывшего советского пространства вплоть до середины XX столетия.

1.2 Краткий обзор основных направлений и тенденций второго периода

Позитивность первого периода отечественной науки заключается в том, что совместными усилиями был накоплен ценный фактический материал для последующих научных изысканий. Тем самым было положено начало второму этапу, определяемому нами как период находок. Пограничным рубежом между первым и вторым периодами является эпоха шестидесятничества, своеобразного осевого времени второй половины XX столетия. Согласно общепринятому определению, шестидесятники – субкультура советской интеллигенции, в основном захватившая поколение, родившееся приблизительно между 1925 и 1945 годами. Историческим контекстом, сформировавшим взгляды «шестидесятников», были годы сталинизма, Великая Отечественная война и эпоха «оттепели».

«Шестидесятничество, которое зародилось на рубеже 50-60 годов и решающим образом определяло интеллектуальную и духовную атмосферу страны до начала 90-х годов, по своему положению и самосознанию отличалось и от официального общественного слоя, представленного партийными и околопартийными гуманитариями, и от контробщества, представленного диссидентством». Они создали» свою собственную среду – внешне неуловимую, но внутренне цельную и очень эффективную...

Определить шестидесятничество, объяснить, что это такое, людям, которые не принадлежали к ним или хотя бы не находились рядом с ними, очень трудно, почти невозможно. Оно представляло собой совокупность людей и ценностей. Это были конкретные, известные по именам, в большинстве своем знавшие и поддерживающие друг друга люди, которые исповедовали определенные ценности и были сплочены благодаря им» [14, с. 26].

Являясь в некотором роде международным явлением, шестидесятничество содержит свои региональные особенности. Впрочем, эти особенности также имеют универсальный характер, что прослеживается, к примеру, на украинском материале: Шестидесятники – часть украинской интеллигенции 1960-х годов XX века, проявивших национальное сознание и моральную оппозицию к тоталитарному государственному режиму. Данный феномен в культуре был характерным не только для Украины, но и Советскому союзу в целом.

Применительно к «шестидесятникам» Казахстана правомерно говорить о духовной элите, заложившей основы неоренессанса казахской культуры. А именно: нового поколения талантливых ученых, литераторов и художников, которые раскрывали и распространяли подлинные

национально-культурные ценности. В этот период казахская интеллигенция прилагает все усилия к тому, чтобы раскрывать «закрытые» темы по национальной истории и культуре. В результате интеллектуальных усилий формируется взгляд к духовному наследию не только и не столько как к историческому памятнику прошлого, сколько как к развивающемуся феномену [14, с. 27].

Об этом свидетельствуют труды ведущих ученых этого периода, которые дают довольно полную картину мира музыки Великой Степи. В фундаментальных трудах Ахмета Жубанова освещаются жизнь и творчество выдающихся профессионалов XIX-начала XX века, певцов и күйші, собранные в народной среде на основе устных материалов. Емкости, насыщенности текстов А. Жубанова способствует авторский стиль изложения в духе научно-художественных новел [15].

Важное направление науки этого времени – изучение песенного творчества гениального поэта и просветителя Абая. Вместе с тем оно освещалось как фольклорное явление, новаторские черты которого характеризовались влиянием русской культуры, в частности, русских песен и романсов [16]. Осмысление наследия Абая, шире – творчества деятелей Великой Степи как глубоко содержательного и оригинального феномена, а именно: устнопрофессиональной музыки состоится позже. Эта тема была обоснована в исследованиях С. Елемановой, где дается описание культурологических и стилевых координат устного профессионализма на материале казахской песенной культуры [17]. Тем самым были заложены основы для понимания неисчерпаемого мира музыки Великой Степи как универсального и одновременно уникального феномена общечеловеческой культуры. Универсальную часть в ней составляет новообретенный пласт – композиторская практика европейского типа. Уникальная часть – автохтонный феномен Великой Степи, который базируется на синкретической целостности кочевого мира Центральной Азии и культуре протоказахского этносоциума. Именно этот духовный пласт составляет ее «самость», определяя место и значение в мировой культурной истории.

Исходный аутентичный пласт, характеризующийся длительным историческим развитием, оказался жизнеспособным и в наши дни. Культурно-историческое значение казахской музыки состоит в том, что, во-первых, сохранены универсальные истоки общечеловеческого достояния как устного феномена. Во-вторых, она получила высокое развитие как самоценный феномен, убедительным аргументом чему устнопрофессиональное творчество жырау, әнші, сал-сері, күйші и ақынов. И, наконец, в-третьих, составила стержнеобразующее основание казахской музыкальной культуры как мирового феномена. Подоб-

ное оказалось возможным потому, что новообретенный западный пласт связан преемственными узами с исходным, сочетание которых придает неповторимость и уникальность казахской музыке.

На сегодняшний день отечественными исследователями проделана огромная работа по изучению казахской музыки. Было обосновано положение о том, что культура саз наряду с коллективным народным творчеством включает оригинальный пласт. Это устнопрофессиональная музыкальная культура, содержащая в своем жанровом составе песню – эн, инструментальное творчество – күй, эпическое достояние – жыр и музыкально-поэтические состязания – айтыс. Таким образом, культура саз Великой Степи состоялась в недрах степного фольклора и взаимосвязана с ним многими неразрывными узами. Это – тесное взаимодействие слова и музыки, устный способ трансляции, всеобщность, индивидуальный характер музыкально-творческой деятельности, импровизационность. Ее культурно-историческое значение заключается, во-первых, в том, что сохранены исходные универсальные основания музыки как сакральной ритуально-обрядовой практики. Во-вторых, последовательная эволюция культуры музыки содействовала формированию такого самодостаточного и самоценного феномена, как устнопрофессиональная музыкальная практика.

Таким образом, казахская культура саз, или как еще называют ее ученые «традиционная музыка» казахского народа не ограничивается и не исчерпывается только лишь коллективным фольклорным творчеством. В ней взаимодействуют и сосуществуют, дополняя и обогащая друг друга музыкальный фольклор и авторское творчество устнопрофессиональных деятелей эңші – певцов, күйші – инструменталистов, жырау и жыршы – эпиков, акынов – участников музыкально-поэтического состязания.

Обоснование устного профессионализма как принципиально Иного, Другого (по постмодернистской терминологии), чем профессиональный письменный пласт – междисциплинарное направление, получившее обстоятельную разработку в трудах Е.Д. Турсунова [18], Б.Ж. Аманова и А.И. Мухамбетовой [19], С.Ш. Аязбековой [20], А. и С. Раимбергеновых [21], Б.Д. Кокумбаевой [22], Г.Н. Омаровой [23], Ж. Кожахметовой [24] и других исследователей. Начало освещению типов деятелей казахской культуры баксы, акынов, сал-сері и жырау в культурно-историческом измерении положено фундаментальными исследованиями Е.Д. Турсунова. Им прослежены генезис истоки ритуальной деятельности баксы, а также акынов, жырау и сал-сері, связанные с военно-магической обрядностью и культом военных предков [18].

К самым ранним эпохам относят исследователи истоки деятельности күйші, целостный характер которого отражает и саму синкретическую природу музыки, сфера которой, как и сфера духовного вообще, составляла неотъемлемую часть ритуально-магического комплекса. «Параллельное полнокровное существование вплоть до наших дней фольклорных и профессиональных традиций» ярко демонстрирует феномен цикличности процессов и явлений в музыкальной культуре казахов [23, с. 23].

Новаторским явлением в культуре Казахстана явилась деятельность Б.Ш. Сарыбаева, труды которого о казахских народных инструментах впервые открыла истинное богатство в этой области. «Собирая полевой материал, используя в качестве источников древние эпические сказания и мифы, ученый также обратился к архивам и культуре родственных тюркских народов – комплексный подход дал весомый результат. Но истинным подвигом ученого является то, что он внедрил вновь открытые им инструменты в современную музыкальную жизнь» [19, с. 295].

В результате интенсивных изысканий ученых осуществляется выход на общетюркскую проблематику [Б.И. Сарыбаев, А.И. Мухамбетова, Г.Н. Омарова, Л.А. Халтаева, С. Утегалиева, А. Бердибай и другие].

Огромное значение для понимания и адекватного освещения мира музыки Великой Степи имели новые научные сферы. Одна из них кочевниковедение, впервые озвученное творческой группой единомышленников, авторов нашумевшей в свое время и являющиеся сейчас библиографической редкостью коллективной монографии «Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством». Это – первый фундаментальный труд по новому философско-научному направлению – кочевниковедению.

Статьи Сабетказы Акатаева и Мурата Ауэзова, Эльвиры Шакеновой и Едыге Турсунова, Мирлана Каратаева и Асии Мухамбетовой, Булата Каракулова, Канат Нурлановой и Алана Медоева объединяла общая задача «осмысления и реконструкции духовного универсума кочевого общества». Новым в монографии было то, казахская культура была репрезентирована как высокая ценность, о чем свидетельствует, к примеру, статья Б.И. Каракулова «О своеобразии традиционной музыки казахов». Однако в 70-х годах XX века сборник «был изъят из продажи по цензурным соображениям, сводившимся к обвинениям в отсутствии классового подхода и идеализации прошлого» [25, с. 3].

Другое направление – локальные стили в музыке Великой Степи, составившее тему специального исследования в трудах Б.И. Каракулова.

В 80-х годах XX столетия, занимаясь изучением казахской музыки, я нашла автореферат Болат Ишанбаевича «Локальные особенности ладовой организации казахского песенного мелоса». Он меня настолько заинтересовал, что я сделала ксерокопию и неоднократно перечитывала его. Для меня, воспитанной, как и все наше поколение в русле европейской научно-мыслительной традиции, были непривычны предложенные Болатом Ишанбаевичем термины: найманский лад, адаевский, аргынский, кыпчакский и другие [26]. Я не сразу сориентировалась, как относиться к таким, столь необычным терминам. К пониманию и восприятию чуждых для нашего мышления неевропейских терминов я пришла позднее через сопоставление с так называемыми ладами древнегреческой музыки. Как известно, фригийский, ионийский, дорийский и прочие лады производны от одноименных племен. Болат Ишанбаевич использовал метод экстраполяции – логико-методологическую процедуру распространения (переноса) выводов, сделанных относительно античной музыки на казахский песенный мелос. Но тогда я не готова была безоговорочно принять столь кардинальные научные изыскания, и потребовалось немало времени, чтобы в должной мере оценить их значимость.

Новейшая история независимой Республики Казахстан всем хорошо известна. Вслед за историческим событием «Желтоксан 1986» последовало кратковременное правление Г.В. Колбина, когда слова «жуз», «род», «племя» означали не что иное, как демонстрацию национализма, шовинизма и прочих «измов», весьма небезобидных на фоне Желтоксан 1986.

И только в 1993 году, одновременно с книгой «Кочевники. Эстетика» в работе Ж.К. Каракузовой и М.Ш. Хасанова прочитала о том, что «жуз» это – международное слово, что казахский народ – народ-философ и многие другие открытия о своем народе. Затем стремительно, одна за другой стали появляться все новые издания на русском и казахском языках, продолжающие, развивающие «крамольные» идеи первых «шестидесятников».

Таким образом, на этом – втором – этапе ведущими учеными прилагаются усилия для того, чтобы мир музыки Великой Степи занял достойное место в Казахстане, шире – бывшем советском пространстве. В результате интенсивных изысканий казахская музыка определяется как двуединый предмет исследования, а именно: автохтонный мир музыки Великой Степи и новообретенный пласт – композиторское творчество европейской традиции.

1.3 Характеристика основных направлений и тенденций третьего периода

Третий период, обозначенный как перспективы, хронологически охватывает период независимости Республики Казахстан и находится на стадии становления. Он характеризуется двумя взаимосвязанными тенденциями. С одной стороны, инициативные изыскания казахской интеллигенции, которыми ставятся и решаются вопросы своеобразия музыки Великой Степи. С другой стороны, планомерная деятельность на государственном уровне, согласно принятым программам «Мәдени мұра», «Халық тарих толқынында», «Рухани жаңғыру», Ұлы Даланың жеті қыры». Общей платформой для этого периода является переосмысление национального достояния как высокой ценности, востребованной в настоящем и будущем народа и государства.

Приведем положения из наиболее значимых для темы данной монографии трудов философов, филологов, музыковедов.

Кочевниковед, кюевед и тенгриановед Канат Шынгожаевна Нурланова уделяет большое внимание разработке таких сложных проблем, как национальная идея, дух народа, эстетические идеалы человека кочевого общества и другим важным сторонам жизнедеятельности казахского народа. Особым жизненно-творческим эфиром одухотворено философско-эстетическое, этическое своеобразие и содержание героического эпоса, акынского творчества. Рассмотрение в таком аспекте позволило выявить культурно-историческую значимость эпического творчества жырау, а именно: всеобщность, нашедшую органичное осуществление в их духовном опыте, как гениальное знание. Выявлена миссия жырау-эпиков, выразивших идею ответственности каждого за судьбу родной земли и воплотивших ее в своем деянии, как деяние каждого. Акынская же культура, в свою очередь, смогла из века в век раскрывать – разворачивать «всеобщность» всего предшествовавшего целокупного духовного опыта народа, творя инвариантную интеллектуальную основу для преемственности духовного развития.

Внимание ученого особенном образом сосредоточено на айтысе как сложнейшем духовном явлении, которое неустанно пестовало такие качества, как универсально-развитую память и красноречие слушателей, развивало воображение на уровне сотворчества, способность каждого к импровизации, как всерадостно-носимую в себе каждым готовность к творчеству. Раскрыто его художественно-эстетическое, этическое, философское значение как целостного духовно-интеллектуального явления.

Рассмотрение взаимосвязи «человек и мир» позволило сделать вывод о том, что национальная идея должна лежать в основе всех форм культуры народа как вечная ипостась; таковой идеей является, по мнению ученого, идея общения. Общение (іштесу) как духовно-творческий феномен лежит в основе всех форм культуры казахского народа [27].

К.Ш. Нурланова впервые развивает идею о земле как духовной опоре, раскрывая ее бытие на всех уровнях, во всех формах культуры казахского народа («Человек и мир. Земля – духовная опора народа») [27].

Значимой для понимания и интерпретации неисчерпаемого мира музыки Великой Степи как устного достояния/ феномена является сборник Қара өлең, составленный Аскарком Оразакыном на основе материалов, собранных в народной среде. Во вступительном слове автор освещает этимологию/ происхождение термина «кара», взаимосвязь кара өлең с мақал-мәтел – пословицами и поговорками, а также айтысом. Тем самым характеризует кара өлең как жанр устной литературы. Им также отмечается, что пока собранный материал подразделен на двадцать с небольшим тем. По авторской классификации это Өлең туралы өлең, Амандасу танысу өлені, Той бастар, Тәлім өлең, Жер-су өлеңі, Тау өлең, Жұлдыз өлең, Дүние-ғұмыр, Елім-ай и другие темы, актуальные, по словам Аскара Оразакына не только в настоящем, но и в будущем нашей страны [28].

Актуальность данного труда для нашей темы определяется тем, что он составил основу для изучения Қара өлең как музыкального жанра, что будет более обстоятельно освещено в следующих главах.

Активно развивается такое новое научное междисциплинарное направление, как кюеведение. Филологический ракурс изучения кюя присущ исследованиям А. Сейдимбека/ Тарақты [29]. В них автор анализирует этимологию термина күй, приводит вербальные/ устные тексты аңыз – легенд и мифов, истории создания тех или иных кюев.

Основоположник музыкальной культурологии в Казахстане А.И. Мухамбетова вводит в научное сообщество следующие актуальные положения: 1. Обоснование понятия о тенгрианском календаре культуры (ТКК) как стержнеобразующем начале казахской культуры саз. При подобном авторском подходе предметом изучения оказывается казахская традиционная музыка как целостность в совокупности всех жанров: песенного, эпического, вокально-инструментального (ән, айтыс и кюя). 2. Освещая казахскую духовно-культурную целостность в контексте тенгрианского календаря культуры, ученый характеризует статус таких профессиональных деятелей, как әнші, сал-сері, күйші,

акынов и жырау [30]. 3 В своих трудах культуролог и искусствовед, кочевниковед и тенгриановед, кюевед и мушелевед, педагог-новатор и ученый обосновывает суждение о духовной традиции казахов-кочевников как нераздельном синкрезисе слова (сөз) и музыки (саз, күй, жыр, айтыс), кодифицирующих духовность адекватным (духовным) образом. А поскольку духовность есть идеальный феномен, присущий человеческому роду, то именно духовное наследие составляет суть, сердцевину национально-культурной идентичности. 4 Упорядоченный календарь и религия тенгрианство – «основа цивилизации тюрко-монгольских кочевых народов, иначе говоря, тенгрианского суперэтноса (по аналогии с христианским и мусульманским суперэтноса Л. Гумилева) [31, с. 53].

Для темы монографии актуально также исследование Г. Омаровой, в которой казахский күй освещается с точки зрения цивилизационной парадигмы кочевой культуры. Искусствовед отмечает, что: 1. сущностное основание в казахской культуре составляют два разных стиля домбровой инструментальной музыки, а именно: восточный – *шертпе* (пальцевая, щипковая техника игры) и западный – *төкпе* (кистевая, бряцающая техника игры). «Различия на уровне манеры звукоизвлечения являются ключевыми и определяют разность и других уровней кюев» [23, с. 26]. Тем самым, по Г. Омаровой, основание устнопрофессиональной музыки Великой Степи составляют исполнительские инструментальные стили, обстоятельно проанализированные автором на материалах домбровых төкпе и шертпе. 2. охарактеризованные стилевые направления присущи не только искусству кюя. Они составляют неотъемлемую часть всех жанров: жыр, эн и айтыс. 3. Сравнительный анализ выявил универсальность исполнительских стилей шертпе и төкпе для музыки тюрко-монгольского мира Великой Степи. Восточноказахстанский стиль соответствует «восточнотюркской» музыкальной системе, сложившейся в культурах кочевых тюркских народов (киргизов, тюрков Сибири и Поволжья, входящих по типу культуры в тюркомонгольскую общность). Западноказахстанский стиль соответствует «западнотюркской», сложившейся в культурах оседлых и полуседлых народов (тюрков Средней Азии, Закавказья и других, входящих в тюркоиранскую общность).

Тем самым, создателями этих двух стилей являются «две крупнейшие в этом регионе этно-исторические и этнокультурные общности, которые не только по языковому, но, шире, – этническим и историко-культурным параметрам, можно определить как тюрко-монгольская и тюрко-иранская» [23]. Западнотюркская, то есть тюрко-иранская этно-историческая общность составила «оседло-земледельческую хозяйственно-культурную систему центральноазиатского

региона». Истоки культуры саз восточных тюрков и монгол связаны с кочевым образом жизни тенгрианского мира.

Основу тенгрианского суперэтнуса составляют, таким образом, центрально-азиатские кочевники (монголы, буряты, калмыки) и восточно-тюркские народы (якуты, алтайские и южно-сибирские тюрки, казахи, киргизы, а также, с учетом этногенеза и истории этих народов, тюрки Поволжья – башкиры и татары). «Особо отметим такой фактор: несмотря на то, что в средневековье через арабских миссионеров ислам (суфийский ислам) проник также и на юго-запад и запад Казахстана, большая часть казахского народа вплоть до 20 века пребывала реально в тенгрианской вере» [32, с. 286].

Таким образом, мир музыки Великой Степи интерпретируется учеными как восточный (тюрко-монгольский и тюрко-иранский) тип культуры. Ее духовно-мировоззренческое основание составляет тенгрианский тип культуры [22, с. 22-30]. И, наконец, исходное доминирующее положение занимает в нем музыка кочевников Великой Степи.

Наиболее рельефно сохранились и получили развитие вышеприведенные закономерности в казахских кюях. Во-первых, кюй – достояние кочевых народов казахов, кыргызов. У земледельческих народов его нет. Единственное упоминание о нем – сохранившийся термин кюй в значении «мелодия», «музыка» у узбеков [33]. Во-вторых, для тюрко-иранской музыки свойственен макомно-мугамный цикл, ансамблевое искусство макомата. Между тем как в западно-казахстанском ареале вершину культуры саз составили кюи төкпе. Сходство между кюями и искусством макомата, обстоятельно проанализированное А. Мухамбетовой, свидетельствует о том, что взаимосвязь между ними историческая, то есть кюй оказал воздействие на макомат. И, в-третьих, в казахской музыкальной культуре сложились семь локальных школ кюев [34], подразделяющиеся на: а) восточные квинтовые кюи, квартовые кюи смешанных структур, квартовые кюи шертпе и кобызовые кюи «аркинской» традиции; б) западные квинтовые кюи, квартовые кюи токпе, квартовые «коркутовские» кобызовые кюи на территориях «Каратау» («каратауское шертпе») и «Сыр бойы».

Несмотря на успехи, остаются нерешенными актуальные проблемы. Закономерность казахской музыки как единой целостности в совокупности фольклорного и устнопрофессионального творчества обусловил факт изучения профессионального пласта в русле этномузыкологии. Уязвимость подхода обусловлена тем, что устная музыкальная профессиональная практика интерпретируется при этом только лишь как региональный феномен. Иными словами, не учиты-

вается, а тем самым не раскрывается в надлежащей степени самооценочность и самодостаточность устной музыкальной профессиональной практики в контексте диалектики всеобщего – особенного и единичного. Тем самым перед музыкологическим сообществом выдвигается настоятельная задача пристального внимания к феномену профессионализма в музыкальной культуре. Иными словами, освещение устно-профессиональной практики на паритетных началах с композиторской практикой – насущная задача музыкальной науки настоящего и будущего.

Анализируя новообретенный – композиторский – пласт в культурно-историческом измерении, У. Джумакова отмечает, что если XIX век вошел в историю расцветом индивидуального профессионального творчества энші, акынов и күйши, то «XX век отмечен становлением и развитием нового направления казахской музыки – композиторского творчества новоевропейской традиции. Это одно из важных явлений, сконцентрировавшее новизну и самые существенные отличия данной эпохи от предшествующих этапов национальной музыкальной культуры» [35, с. 5]. Автор также отмечает, что на рубеже XX и XXI веков творчество оказалось недостаточно востребованным. Причины тому – «создание новой музыки протекало одновременно с разрушением основ национальной культуры. Казахская музыка XX века развивалась по пути, не свойственному этническому происхождению культуры» [35, с. 138].

Краткий обзор свидетельствует о том, что казахская культура саз, или как еще называют ее ученые «традиционная музыка» Великой Степи – жизнеспособный феномен. Она характеризуется последовательной эволюцией и возможностью адаптации к изменениям социокультурного бытия. При этом в ней сохраняются и получают развитие такие закономерности, как системная целостность, устное начало, импровизационная природа, тесное взаимодействие слова сөз и музыки саз, благодаря чему были возможны процесс творчества, и трансляция/ передача в культурной памяти народа. Важную роль выполняли в этом живом процессе лингвокультурологические понятия, которыми выражались сложившиеся в казахском языке представления о культуре саз. В этих константах аккумулирован духовный опыт поколений, характеризующийся многозначностью, образностью, эмоциональностью и многоплановостью употребления. Большинство из них составляют сегодня терминологический корпус музыкальной науки и музыкального образования.

К глубокому сожалению, работа по введению понятий культуры саз в оборот образовательного пространства находится пока на стадии

становления. Сказанное возможно прояснить в сравнительном ракурсе. Как известно, европейская музыкальная терминология включает понятия, имеющие древнегреческое и латинское, итальянское и французское, английское и немецкое, русское происхождения. Позиция европоцентризма, имеющая длительный исторический характер содействовала тому, что они интерпретируются как международные термины.

Что же касается тюркских терминов, они распространены в родной среде: казахской, кыргызской, узбекской, туркменской, тюрков России. А, следовательно назрела настоятельная потребность консолидации ученых для легитимизации понятий тюркских народов в пространстве социогуманитарного знания (музыковедения и культурологии, эстетики и философии культуры).

1.4 Основные понятия казахской музыки

Формирование основных понятий казахской музыки восходит к звуковым представлениям древнетюркского кочевого мира и обусловлено средой обитания (географическими и природно-климатическими условиями). Также в музицировании учитывались и акустические закономерности природного ландшафта. Для усиления звучания использовали определённое время суток: «таңғы сарын» и «кешкі сарын» – «утренний» и «вечерний» напевы, мелодии. А также соответствующее место: на возвышенности, холме или горе. Так, знаменитый казахский сазгер Ихлас (1843-1916) играл на кыл-кобызе на восходе и закате солнца, когда в природе всё смолкает, звуки инструмента становятся слышимыми издалека [33, с. 20].

Звуковые представления тюркских народов включают категории «звук» и «музыка», а также «голос». Факт использования одного и того же общего круга терминов свидетельствует об эволюционном развитии мира музыки в Великой Степи. Большинство из них имеют древнетюркское происхождение и упоминаются в знаменитом словаре Махмуда Кашгари (XI в.). Это жыр, толғау, өлең, үн, көк/ күй и другие. Среди общих терминов ключевым является ‘үн’, обозначающий голос, речевые и музыкальные звуки, резонансные явления (эхо, отголосок). В тувинском языке үн аяны – интонация, үн/ өн означает звук и цвет [33, с. 59]. В казахском языке үн сохраняется в значении издавать звук; тон; голос [36, с. 465]. Вместе с тем үн используется в сочетании с қоңыр: «Қоңыр үн» – первозвук, предшествовавший сотворению мира (Мурат Ауэзов); «қоңыр үнді, кара домбра» и другими цветовыми обозначениями. Сходство тувинского уннери – звуки, үн аяны – инто-

нация и казахского өнер – искусство свидетельствуют о приоритете в художественной системе тюркского мира звуковой речи и музыки, шире – духовной культуры [33, с. 62].

Синоним слова үн – сес, который используется в нескольких значениях: угроза, знак, звук (сес беру – с казахского – издавать звук) [33, с. 58]. В огузских языках звук и голос обозначаются сес – буквально: красноречивый, остро слов [37, с. 215]. Тем самым данное понятие оказывается близким к сөз/сөс – слово, поскольку связано с речевым аппаратом [33, с. 62].

Исторически сложилось так, что эти исходные универсальные основания духовной культуры получили высокое развитие в степном фольклоре и музыке. Звуко-слуховой образ Вселенной, постигнутый кочевником одновременно и чувственно, и созерцательно, получил у казахов философско-эстетическое глубинное осмысление-постижение в определении үн: Үн жинадым тыныс алуға, Үн жинадым тыныстануға, / Үн жинадым тынысуға.

Это философско-эстетическое глубинное осмысление-постижение переводимо следующим образом:

– звуки, голос Вселенной собираю для жизни в ритме дыхания Вселенной;

– звуки, голос Вселенной собираю для слитно-единого душевно-духовного самочувствия;

– звуки Неба и Земли собираю для благостного самочувствия – отдохновения....

Этот звук мира и лег в основу казахской культуры, получив удивительное по своей таинственности определение «қоңыр», «қоңыр үн»: звук глубокий, низкий, благородного тембра, неспешный и проникающе-благотворный. Наверное, таким и должен быть звук – как жизнь-дыхание Вселенной», – завершает культурфилософский анализ данного феномена К.Ш. Нурланова [27, с. 38].

Образный язык казахов при переводе на другую систему предполагает много разных вариантов перевода (в этом сложность перевода с казахского языка на русский). Культуролог и искусствовед А.И. Мухамбетова предлагает следующее толкование:

Үн жинадым тыныс алуға,	звук собираю – чтобы дышать,
Үн жинадым тыныстануға,	дышать – чтобы жить,
Үн жинадым тынысуға.	жить – чтобы блаженствовать.

Необходимо отметить, что в обоих переводах үн – звук эквивалентен жизни как биотическому началу; тынысуға означает полноту жизни в согласии и гармонии с окружающим миром.

В этом фразеологизме народной мудрости отражено нераздельное единство сөз и саз в исходной сущности как устного феномена. Рельефно высвечивается сказанное в инструментальной музыке – кюнях – характеризующихся «этически высокой настроенностью», «эмоционально высоким обобщением в сочетании с эмоциональной отзывчивостью и мудрой философской созерцательностью» (Б. Асафьев). «Отсюда, – делает тонкое замечание А. Мухамбетова, вытекает подчиненная, вторичная роль тех сторон, которые связаны с танцем, жестом, шагом (шире – с физическим движением), столь развитых, а порой и доминирующих в традиционных инструментальных культурах многих народов».

Промежуточное, переходное положение между категориями блока «звук» и «музыка» занимает термин сарын, который у тюрко-монгольских народов понимается как 1 звуки природы; 2 знак, контур; 3 напев [24]. Как обозначение звуков природы встречается в монгольском и казахском языках, в монгольском в значениях вой + месяцы и луна. Анализируя выражения с данным определением в казахском языке «сарылдаған дыбыс, үн, шуыл, ызың – бурлящий звук, голос, тон, шум, крик; жужжание, свист, «бір нәрсенің белгісі, ізі, нобайы – сарын как признак, знак; примета, след чего-то; контур, общая форма чего-либо, силуэт, – Ж. Кожахметова делает вывод о том, что «в этом смысле, сарын – знак может быть истолкован как проявление индивидуального стиля и такой знак может актуализироваться в мелодии» [24, с. 16]. Присоединяясь к музыковеду, приведем перевод из словаря Бектаева, которым дается перевод сарын как думы; лирика; мотив; патетический тон; голос – сарындас созвучный сарындастык созвучие сарындылық мелодичность [36, с. 392].

Также Ж. Кожахметовой предпринимается компаративный/сопоставительный анализ термина сарын в уйгурском, и в казахском языках. Ею отмечается, что в обоих случаях сарын связан с лечением. Отличие заключается в том, что у уйгуров сарын – «лекарственное средство врачевания». В то время как у казахов – это «врачевание средствами музыкально-синкретическими» [24, с. 16].

Сарын в значении напев изучен исследователями А. Затаевичем, Б. Ермаковичем, А. Байгаскиной и О. Мусахан продолжает Ж. Кожахметова. В этом ракурсе сарын объединяет напевы бақсы и обрядовые свадебные песни: жар-жар сарыны, беташар сарыны, қыз-сынсу сарыны» в северных и восточных областях Казахстана [38, с. 243-244]. Также сарын как мелодия обрядовых и бытовых жанров встречается и в языке других тюркских народов и понимается как песенная поэзия [39, с. 170-171].

Основное положение исследователя заключается в обосновании термина сарын как напева устнопрофессиональных деятелей, прежде всего, акынов. Для ее аргументации исследователь проводит сравнительный анализ терминов «сарын» и «акын». А именно: выражения «сарылдап, күрілдеп дыбыс шығарған ағын» – «течение, поток, вызывающий бурлящие звуки», а также аналогичное значение слова «акын» – «внезапно нахлынувшая сель, паводок, половодье» [24].

Приведенные примеры подтверждают согласно Ж. Кожаметовой идентичность «смысловых значений слов «сарын» и «акын» и характеризуют «более тесную связь сарынов с акынской традицией» [24, с. 17]. Вместе с тем, «акыны – участники самых древних обрядов – свадебного и похороного», – продолжает музыковед. Тем самым данный факт может служить «подтверждением концепции Е. Турсынова о древности института акынства и, соответственно, его сарынов» [24, с. 17].

Ж. Кожаметовой отмечается распространенность термина «сарын» и в современной казахской культуре. Ею приводятся определения «сарындап айту» – форма напевно-речитативного исполнения; синонимичность выражений жырлау, термелеп айту, желдіріп айту, сарындап оку, мақамдап оку и другие в значениях произносить стихи, читать нараспев [24].

Таким образом, в настоящее время термин «сарын» применяется «акынами как напев, напев бақсы, напев» [24, с. 18] в жанрах құттықтау – поздравление и арнау – посвящение. Что дает по Ж. Кожаметовой основание определять сарын как один из признаков жанра айтыса, в целом акыנותворчества.

Вместе с тем, опираясь на данные проведенного ею социологического опроса среди айтыскеров, музыковед констатирует факт предпочтительного определение напева айтыса как мақам [24, с. 18]. Между тем как ученый считает, что «напевы казахских айтысов точнее было бы называть сарыны, так как термин «мақам» имеет несколько иное значение, этимологическое поле его шире, чем обозначение только напева айтыса» [24, с. 18].

Исходя из проведенного ею обширного анализа, Ж.Кожаметова освещает акынские сарыны: 1 как общую историко-типологической категорию для тюрко-монгольских культур; 2 в контексте обрядовой и устно-профессиональной культур; 3 как знак-символ акынского начала, маркирующий индивидуальное творчество автора; 4 как сферу реализации речитативных жанров [24, сс. 18-19]. Тем самым автором прослеживается длительная история функционирования термина в родной среде.

Ко второму блоку, то есть к категории музыка относятся напевы, мотивы. Это әуен, саз – казахский; куй, оханг – узбекский; саз – туркменский; мелодия – саз/соз – казахский, туркменский, таджикский; куй/көй – татарский, узбекский и другие. Особый интерес для нас среди них представляет термин саз, наиболее распространенный у казахов, туркменов, таджиков и других народов. Саз связан с понятием «гармония», является названием азербайджанского, татарского музыкальных инструментов, либо указывает на материал изготовления: саз – глина, саз сырнай – музыкальный инструмент [33, с. 73]. Эти и другие факторы, которые будут приведены ниже, являются основаниями для характеристики термина саз как тюркского определения, эквивалентного категории «музыка» в широком – культурологическом аспекте.

Общая закономерность, присущая культуре саз – наличие двух факторов, выражающих внутреннее мироощущение тюркских народов [24, с. 72]. А именно: движение и состояние (чувства, эмоции). Фактор движения подразумевает «позитивный тонус жизни, активное освоение внешнего мира и присутствует в понятиях жыр/ыр, үн, дауыс.

Покой связан «с передачей состояния вообще: от радостного, восторженного, философского – до задумчивого, трогательно печального, скорбного, выраженного в определениях куй и саз. В переводе с тюркского саз – «глина». Трансформация слова приводит к осознанию эстетических свойств глины в значении: обволакивает, смягчает и ласкает душу. Отсюда, в казахском языке «саз» – сарын-мелос, напев, музыка. Казахи говорят «сазды», то есть, душевный, мелодичный; сазымен келтіріп оқу – читать чувственно и выразительно. Главное в саз – это мягкий, ласкающий слух звукоидеал, культивирующий психологический и эмоциональный комфорт, духовно-душевное равновесие.

Культура саз Великой Степи включает 2 стадии: фоническую и мелическую. Первая – фоническая – стадия подразделяется на три периода: архаическая мифологическая эпоха, период дуальной мифологии и трехмерная модель мифа. Наиболее древними по происхождению терминами, которые правомерно отнести к исходному мифоритуальному комплексу являются үн – звук, қоңыр үн. Сохранился аңыз – миф «Сначала не было ничего. Потом возник только один звук. Из этого звука родился весь мир» [40, с. 9]. Тем самым константа үн и его синонимы сәсэн – сөз/сөс характеризуют звуковую речь как единство музыки и слова.

В период дуалистической мифологии древние приходят к пониманию мира как двоичной структуры. Она включает в себя противоположные пары признаков, которые характеризуют пространство

(верх-низ, небо-земля, земля-вода), временные координаты (день-ночь), цветовые (белый-черный), природо-естественные (жизнь-смерть) и культурно-социальные начала (мужской-женский, старший-младший, свой-чужой). Дуальная организация жизнебытия есть универсальная всеобщая форма. На определенном этапе исторического развития она свойственна «всем народам земного шара, в подавляющем большинстве своем сохранившим те или иные ее следы» [41, с. 285]. «Элементы соперничества присутствуют в национально-спортивных играх, таких, как казакша курес (борьба), байге (конные скачки) и др., в свадебном обряде – кайым-айтыс или жар-жар (песенно-поэтические состязания между группами юношей и девушек), в военном искусстве – поединки батыров и т. д.», – пишет Б.Аманов [42, с. 153].

В степном фольклоре и музыке мировоззренческие основания дуалистической мифологии закрепились в термине сарын, для которого присущи оппозиции мужского и женского в свадебном обряде; диалогах двух сторон в айтысе и инструментальном варианте айтыса тартысе [42].

В трехмерной модели мира Космос мыслился как вертикаль, содержащий три мира – Верхний, Средний и Нижний. Каждый из этих миров, согласно мифологическим представлениям, представляет собой сакрализованное пространство, с которым соотнесены различные классы явлений. Верхний мир: крона дерева, небо, светила, вершина горы, исток реки, птицы. Средний мир: ствол дерева, долина, подножие горы, человек, животные с «теплым дыханием» (олени, лоси, лошади). Нижний мир: корни дерева, пещера, ущелье, вода, обитающие в норах животные, рыбы.

Этот ряд характеристик трех миров закрепляется также в значениях прошлое – настоящее – будущее, потомки – живущее поколение – предки. Преодоление двоичности и переход к трехмерности есть оформление иных мировоззренческих ориентаций. То есть это первый сознательный акт – трансцендирование, при котором человек преодолевает умирание через духовное усилие, направленное на магическое (ритуальное) противостояние смерти. Тем самым в трехмерной модели мира утверждается идея бессмертия, Бессмертной Души [20, с. 117].

По единодушному мнению исследователей, путешествие по трем мирам совершает багсы. Термин произведен от бага – «вечность, существование» и включает в себя «множество смыслов, сопряженных как с Человеком (высматривать болезнь) и Космосом (вечность), так и выражающих их неразрывную связь (вечное существование Человека в Мире)» [20, с. 117]. Аргументом сказанному миропонимание протоказахов, у которых отсутствовало понятие «смерть». «Вместо этого

существовало понятие «қайтыс болу» – быть возвращенным. «Это означало, что умерший в физическом мире вернулся в параллельные миры, называемые «аруактар дүниесі» – мир духов предков» [43, с. 25]. «Духи эти покровительствуют над членами своего рода и поэтому они почитались наравне с богом» [44, с. 96]. Что касается понятия «өлү», означающего умирать, скончаться, погибать, то оно появляется позднее, «начиная с эпохи исламских верований» [44, с. 78].

Источником бессмертия становится в казахской/ тюркской картине мира звук – үн, сарын, күй, саз, посредством которых бақсы совершает путешествие по трем мирам. «Этот полет в другие миры сопровождается звучанием, пением. Музыка, будучи посредником, осуществляет связь между мирами духов и людей» [33, с. 98].

Историческое значение данного периода в интересующем нас аспекте состоит в формировании мелического, то есть собственно музыкального начала [3]. Роль «связующего звена между Человеком и Миром» отводится Музыке как феномену Космического начала и источника Бессмертия [20, с. 118]. Общий пафос этого времени – утверждение среднего – земного – мира людей как сакрального пространства. В тюркском мире Великой Степи это этап формирования культуры саз, интерпретация которой предпринимается в следующем подразделе.

1.5 Саз как ключевое понятие мира музыки Великой Степи

Как было вкратце освещено во Введении, формирование музыкального мира Великой Степи состоялось в кочевом мире Центральной Азии и культуре протоказахского этносоциума. Исходный аутентичный феномен, характеризующийся эволюционным развитием, оказался жизнеспособным и в наши дни. Показательна в данном аспекте константа «саз», имеющая многозначный смысл. У восточных народов природный материал глина, музыка и музыкальный инструмент обозначаются одним словом «саз». Подобное совпадение неслучайно: как известно, глина пластична, легко поддается обработке. Эти природные свойства саз распространяются нашими далекими предками на музыку, которая призвана воздействовать на внутренний мир человека, формируя подобно глине, его душу.

Сказанное подтверждается также широким распространением этимологических мифов о первочеловеке, созданном из глины. Кроме того, история слова сохраняет всеобъемлющую целостность как нераздельность материального и духовного начал. Комплексный анализ позволяет, следовательно, делать вывод о том, что понятие «саз» восходит к истокам культурного единства и целостности.

Особой устойчивостью и структурной завершенностью обладает в мифоритуальном комплексе саз мировоззренческий комплекс, где были концептуализированы высшие духовно-этические заветы предков. Здесь вечный дух главенствует над преходящей материей, а потому сакральная культура саз – есть, прежде всего, духовное наследие.

В основе подобных мировоззренческих ориентаций лежит взаимоотношение человека с космосом. Человек в этой модели – самая минимальная и одновременно максимально возможная величина, центр необъятного мира; не крохотная точка, затерявшаяся в нем, а его часть, такая же необъятная и могущественная, как вечное небо, безбрежные степи и просторы, которые не охватишь взглядом. Мир огромен по сравнению с человеком. Но в деянии, чувстве общности со всем миром он поднимается до вершин своей истинной сущности [22, с. 50].

Подтверждением сказанному многозначное слово саз в значениях глина; интонация; напев; мотив; мелодия; гармония; сазды – мелодичный; выразительный [36, с. 393]. Саз – музыка; халк сазлары (дословно с туркменского – народная музыка); сазанда(р), сазанда, сазендэ (созанда, сазенде) – туркменский, узбекский, каракалпакский, азербайджанский, турецкий – инструменталист, исполнитель инструментальных пьес на дутаре [33, с. 74, 138].; сазендэ трио – азербайджанский, армянский – вид традиционного вокально-инструментального ансамбля, состоящего из исполнителей на таре, кеманче и дафе [33, с. 104], сазгер – казахский – создатель мелодии и стиха песни [33, с. 74], саз-сырнай – казахский музыкальный инструмент [33, с. 73] и другие термины.

Как уже отмечалось выше, к категории музыка относятся в тюркской культуре термин эуен, саз – казахский; куй, оханг – узбекский; саз – туркменский; мелодия – саз/соз – казахский, туркменский, таджикский; күй/көй – татарский, узбекский и другие. Среди них наиболее распространен многозначный термин саз, что дает основание для характеристики термина как тюркского определения, эквивалентного категории «музыка» в широком – культурологическом аспекте.

В родной казахской среде глина как исходный природный материал сохранился в названии казахского музыкального инструмента «саз сырнай». Что касается саза (сааза) армян, азербайджан, афганцев, то они изготавливаются из дерева. По словам С. Утегалиевой у каракалпаков, туркмен, узбеков, татар и ногаев сазче – создатель и исполнитель инструментальных пьес на дутаре. Но всей культуре саз, к которой относятся также казахский жетыген, хакасский чатхан,

белорусские цимбалы, русские гусли, свойственна мягкая тембровая окраска и негромкая динамика. Это позволяет осваивать огромный пласт музыки Великой Степи на сравнительном материале разных народов мира.

В современном обществе распространены термины саз – саз училище, сазгер – музыкант – тип восточного музыканта-профессионала, сочетающего в одном лице исполнителя и создателя. Для того, чтобы стать сазгером, необходимы универсальные способности: исполнительское мастерство, высокий артистизм, творческий (музыкально-поэтический) дар импровизатора и создателя. Этому всему нельзя научиться. Только человек, обладающий незаурядной одаренностью, имеющий неодолимую тягу к искусству, может упорным трудом добиться звания сазгера.

Вместе с тем, как убедительно обосновала А. Мухамбетова, для тюрко-монгольской культуры свойственно единство слова сөз и музыки саз. Ученый приводит пример «с русской былиной о Садко, игра которого на щелях заставила плясать Морского Царя». Данный пример подтверждает тот факт, что для земледельческих народов присуща связь музыки с движением – шагом, маршем. Между тем, как в тюрко-монгольской культуре, восходящей к кочевому миру, «одной из особо ценимых сторон музыки является ее подобие Слову, вербальному высказыванию. Не случайно по окончании игры многие домбристы говорят «деді» – «Так сказала домбра», а одна из высших оценок мастерства: «У него домбра говорит» [19, с. 181].

Саз – этногенетическая память насельников Великой Степи о своих культурно-исторических корнях, зафиксированная выдающимся сазгером Нургиса Тлендиевым в названии фольклорно-этнографического оркестра «Отрар сазы». Свое название он получил в честь древнего музыкального инструмента саз сырнай, реконструированного Б.Ш. Сарыбаевым и возрожденного великим композитором, дирижером, непревзойденным мастером игры на домбре Нургиса Тлендиевым. Личность, оставившая неизгладимый след в музыкальной культуре Казахстана, ребенком получил благословение от Дины Нурпеисовой, у которой он брал уроки домбры. В тринадцать лет (примерно в 1937-1938 гг.) Нургиса получает домбру из рук А. Жубанова. *Это был знак благословения мастера.*

Закономерно потому, что его личность стала знаковой фигурой целой эпохи. Композитор работал в различных жанрах, но наиболее многочисленная группа произведений композитора сосредоточена на трех основных направлениях: песни, киномузыка и многочисленные произведения для оркестра народных инструментов и для созданного

им оркестра «Отырар сазы», который его блестящий талант дирижёра превратил в символ казахской музыки. Как неопровержимо свидетельствуют факты биографии композитора, среди сочинений разных жанров около 400 составляют песни. Они и получили наибольшую популярность, сделав композитора поистине народным. Облик композитора формировался в недрах казахской культуры, которая вплоть до 30-40-х годов XX века была живой традицией. Воспитание в среде, сохранившей истинно казахское мироотношение и чувство прекрасного, позволили Н. Тлендиеву раскрыться как подлинно национальному художнику, истоки творчества которого глубоко коренятся в отчей земле.

Великий Н. Тлендиев не случайно так озвучил свое детище. Тем самым он выразил свою позицию о культуре саз как исходном и вместе с тем связующим звене казахской музыкальной культуры будущего.

Таким образом, наиболее древними по происхождению являются константы «үн», «сарын», характеризующие архаический и дуальный мифо-ритуальные комплексы фонического этапа. Трехмерной мифологической картине мира, то есть началу мелического этапа соответствует культурная целостность саз. В XX столетии формируется новообретенный пласт – композиторская практика европейского типа, то есть музыкальная культура. Принципиальным отличием новообретенного пласта является подразделение на культурные формы искусство, образование и наука, которые составляли в культуре саз целостность. В казахской музыке оба пласта содержат преемственность как момент всеобщей связи, освещение которого предпринимается в следующей главе.

Выводы по главе 1

1. Анализ трудов по теме монографии в культурно-историческом показывает, что неисчерпаемый мир музыки Великой Степи содержит закономерности, присущие в той или иной мере всем народам региона. Это – наличие двух автономных пластов – автохтонной устной практики и композиторской практики европейского типа. В казахской культуре указанные пласты взаимодействуют по принципу взаимодополнительности. Вместе с тем соотношение между ними имеет исторический характер и меняется в связи с социально-политической ситуацией.

2. Особую актуальность приобретает в период независимости Республика Казахстан первый пласт – сольный импровизационный саз, составляющий нераздельное единство с сөз. Значимость омузыкаленной речи казахского саз в их взаимодополняющем характере, аккумулирующем сознательное и подсознательное, логическое и эмоциональное начала. Сказанное прослеживается не только в вокальных и музыкально-поэтических жанрах, но и в инструментальных кюях, что будет освещено более обстоятельно в последующих главах. Неразрывность сөз и саз обнаруживается и в терминологическом аппарате, содействующем постижению глубины содержания и смысловой сути казахского духовного наследия.

3. Государственный подход к нему в контексте языка характеризует статью А. Мухамбетовой и Г. Бегалиновой, включающая множество различных вопросов. В их числе проблема формирования интеллектуальной элиты, которая может (обязана смочь!) формировать общественное сознание нового поколения. Эта проблема была озвучена исследователями в 2002 году в статье «Казахский музыкальный язык как государственная проблема», в которой массовое музыкальное образование озвучено как «вопрос будущего нации» [19, с. 413]. В практической плоскости этот судьбоносный для нашей страны вопрос решается учениками мухамбетовской школы А. и С. Раимбергеновыми, учеными и педагогами-новаторами, открывшими негосударственный казахский колледж «Көкіл». Концептуальную основу содержания составляет программа «Мұрагер» (Наследники), базирующаяся на трех «китах»: казахский (шире – тюркский) саз – казахстанская культура – мировая музыкальная культура. Принципиальная новизна программы – в опоре на духовно-культурную традицию Великой Степи, для которой присуще нераздельное единство саз и сөз, что предоставляет возможность прикоснуться к самым глубинным и сокровенным истокам государственного языка, являющегося основой консолидации казахстанского общества.

4. К глубокому сожалению, «вопрос будущего нации», мухамбетовское вопрошание «быть или не быть» все еще остается открытым. Причиной тому, видимо, неподготовленность казахстанского общества и госслужащих (учительской общественности, чиновников) к повороту к себе как самости, как народу и государству Мәңгілік Ел. Сказанное обусловлено тем, что мир музыки казахов помогает понять государственный язык как уникальную ценность во всем его богатстве содержания и красоты формы. Стремление вникнуть в саз посредством сөз, а в сөз при помощи саз содействует постижению сущности языка [45, с. 141]. Ведь язык есть не только «форма общения, средство обмена мыслями, не просто феномен мышления и сознания», это «феномен духовности вообще, всеобщий феномен духовной культуры народа». Таковым является у казахов тесное взаимодействие Сөз и Саз, являющееся результатом внутренней деятельности духа. Таким образом, культура языка – «важнейшее условие истинного творчества, творчества в истине» [45, с. 141]. В контексте темы монографии это означает, что глубокое знание и понимание смысловой сути языка содействует восприятию мира казахской музыки. И наоборот, постижение глубины содержания саз расширяет осмысление богатства и неисчерпаемости языка.

ГЛАВА II. МОРФОЛОГИЯ КАЗАХСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

2.1 Морфология музыкальной культуры: проблемы методологии. Морфология (строение) музыкальной культуры (общее представление)

Культура – это процесс и результат конструирования смыслов, заряжающих духовным содержанием весь Универсум. Приоритет духовного начала как стержня, ядра культуры имеет веские основания и подтверждается данными современной постнеклассической науки, основывающейся на теории единого поля, согласно которой «мир во всех его проявлениях – физическом, биологическом или психологическом – устроен некоторым одинаковым образом». Это прослеживается, во-первых, в генетическом родстве наиболее древних по происхождению (миф, религия, нравственность, искусство) культурных форм. Во-вторых, подтверждается тем обстоятельством, что культурные блага, то есть предметы материальной культуры, только начинают создаваться архаическим человеком в ходе длительной жизненной практики. Причем, что очень важно, на начальном этапе человеческой истории одухотворяются и наделяются сакральным смыслом.

Здесь следует отметить, что сакральное – «одна из самых общих, многообразных по своим проявлениям и глубоких по своему воздействию категорий человеческой культуры» [46, с. 14]. В человеке имманентно заложено чувство сакрального, которое имело по убеждению его носителей сверхъестественное (божественное) происхождение извне. Научный анализ сакрального обусловил, с одной стороны, выделение религиозного сакрального. С другой стороны, была заложена традиция изучения сакрального как продукта культурной деятельности людей. Поскольку с научной точки зрения, боги и духи суть фикции, которыми люди пытаются объяснить свои переживания сакрального, «тогда изучать небожественное сакральное – значит изучать невыдуманное сакральное, действительно существующее в нашей социальной и психической жизни» [46, с. 15].

Принятая в науке дифференциация сакрального оказала воздействие и на формирование типологии культуры, в основе которой оппозиция сакральная (религиозная) культура и секулярная (светская) культура. Сакральная культура восходит к архаической эпохе. Это исторически первый смысл культуры как культа; как почитание, бережное сохранение выработанных традиций. Сакральное – святое, священное; важнейшее мироотношение и миропонимание, согласно которым все сущее обладает ценностной значимостью.

Этот смысловой код получил воплощение в наиболее ранних формах культуры (мифе, нравственности, искусстве, религии). Как исторический феномен человеческого бытия данный тип представляет собой чувственно-образную созерцательную культуру (Ницше, Шпенглер, Бергсон, Ортега-и-Гассет, Нурланова и другие). Ее значение непреходяще, ибо в ней заложены идеи, образующие вечный фундамент общечеловеческой культуры (П.С. Гуревич).

Отличительная особенность этого исторически раннего культурного типа – пронизанность идеей сакрального. Жизнеспособность сакральной традиции обеспечивается общей картиной мира, общей памятью, единообразными правилами поведения. Со временем во многих культурах комплекс идей и чувств, предметом которых выступает сакральное, нашел свое наиболее полное выражение в религиозной духовности. Убеждение в существовании сакрального и стремление быть сопричастным ему составляет суть религии. В религиозной культуре сакральное «не просто иная реальность, но также реальность абсолютная, вечная и по отношению к тленному миру первичная, иначе говоря, «мыслится субстанцией бытия».

Действительно, в конфуцианско-даосистском, индо-буддийском, исламском и христианском культурных типах определяющим является религиозная составляющая [47]. Для данных типов культур присуще разделение мира на две области – мирскую (небожественную) и священную (сакральную), которые поставлены религиозным сознанием в положение антагонистов. Основанием такой оппозиции является, согласно Дюркгейму, важнейший признак сакрального – его неприкосновенность, отделенность, запретность.

Иначе обстоит ситуация в Великой Степи. С глубокой древности здесь сформировалось и последовательно развивалось тенгрианство (тангризм, тенгризм) как феномен духовности, достигшее расцвета в культуре Великотюркского каганата. Истоки его простираются в глубины культурной истории, что доказывается исследованиями современных тенгриановедов, которыми предлагаются альтернативные точки зрения относительно определения его природы и сущности. Одни исследователи освещают его как миф. Другие настаивают на том, что тенгрианство это монотеистическая религия и именно такой взгляд является наиболее распространенным (Н.Г. Аюпов, С.Ш. Аязбекова, А.И. Мухамбетова и другие). Философ Н.Г. Аюпов обосновывает положение о тенгрианстве как открытом мировоззрении. Культуролог и искусствовед А.И. Мухамбетова характеризует его как тенгрианский календарь культуры мұшел. Независимый исследователь Едихан Шаймерденулы определяет его как первую монотеистическую веру от Творца.

Общее, что сближает тенгрианство с конфуцианско-даосистским, индо-буддийским, исламским и христианским культурными типами это – доминирование тенденции религиозности. В то же время в отличие от приведенных типов тенгрианство не отделяет религиозное (культовое) бытие от мирской жизни, а объединяет мир Тот – небесный, и мир Этот – земной – в единую одухотворенную реальность. Его особенность заключается в том, что здесь образ жизни и культура, весь Универсум как целостность пронизаны энергией сакрального. Иными словами, весь мир воспринимается как одухотворенная сакральная действительность.

Выразительно иллюстрирует сказанное исторический пример из родословной тюрков, записанный Абуль-Гази: Завоеватель страны Чингиз-хан послал от себя к жителям Бухары человека с приказом: «Пришлите ко мне кого-нибудь из ученых мулл; я хочу кое о чем спросить его». Бухарцы послали к нему кадия по имени Эшрефа и одного ваиза (проповедника). Чингиз-хан спросил их: «Что значит ваше имя «мусульмане?» Они отвечали: слово «мусульмане» – значит «рабы Божии». Господь Един; он ни с чем не имеет сходства, не имеет вида. Чингиз-хан сказал: «И я знаю, что Бог един». Они дальше говорили: «Был пророк-посланник Божий; Всевышний Господь присылал его для того, чтобы рабам своим дать повеления и запрещения». Чингиз-хан одобрил и эти слова. Потом говорили они: каждодневно совершая пятивременную молитву, мы тем совершаем наше служение Богу. Это он также похвалил. «В продолжение одиннадцати месяцев мы едим, когда только хотим; но в один месяц мы не вкушаем пищу днем, а едим только ночью». И это он почел хорошим. Потом, они говорили, есть город Мекка: туда мы ходим, если позволят силы, на поклонение Богу. Чингиз-хан не одобрил этого и сказал: «Весь мир есть обитель Бога: зачем ходить для этого в одно только место» [48, с. 115].

Следующий исторический этап в крупном масштабе – это секулярный (светский) тип культуры. Основное его отличие от сакральной образно-интуитивной культуры коренится в том, что она выдвигает на первый план зрение, зрительную представимость, наглядность. Тем самым в формах культуры, имеющих более позднее историческое происхождение (наука, образование и другие) преобладает духовно-понятийное начало. Доминирование логоса и рацио способствовали и технизации искусства, о чем свидетельствует динамика от живописи к телевидению и компьютерной культуре, оказав воздействие на все стороны жизни: «Все стало видимым, доступным, обозримым, исчезли последние тайны, так тщательно скрывавшиеся на протяжении истории культуры. Стали близкими, доступными,

«человеческими» самые недостижимые и сакральные объекты (солнце, луна, звезды), ярким светом освещены самые укромные уголки человеческой души, самые интимные человеческие отношения, стали «нормой» самые маргинальные в традиционной культуре образования. Тотальная видимость определяет бытие современного человека» [49].

Таким образом, формирование культуры и человека как творца культуры имеет характер от эмоционально-чувственного созерцательного начала к логосу и рацио. Отметим, что дифференциация на сакральную и секулярную культуры актуальна в теоретическом ракурсе. В синхронном (географическом) ракурсе они взаимодействуют, соприкасаются и воздействуют друг на друга, чем и объясняется разнообразие культурных миров. В диахронном (историческом) ракурсе характеризует тенденции современности как постсекулярного процесса, как переход от эпохи жесткой секуляризации к новой эпохе. С нашей точки зрения, постсекулярный, то есть после секулярного этапа процесс, справедливо отмеченный П. Зайцевым [50], сигнализирует о том, что человечество, пройдя от судьбоносного детства через прекрасную молодость, вступило в эпоху своей эволюционно духовной зрелости. Именно сейчас человечество достигло той стадии, когда подводится итог прожитому и осмысливаются перспективы грядущего. Поэтому современная эпоха есть вопрошание истины бытия: человек осмысливает земной путь и ищет свою экзистенцию.

Культуре как целостности присуща повторяющаяся с удивительным постоянством закономерность. Она состоит в том, что все возникающие человеческие сообщества воспроизводят одну и ту же культурную парадигму. Каждое вновь возникающее сообщество, в любой точке Земли начинает свою жизнь с созидания одухотворенного, очеловеченного бытия. Этот фундаментальный признак определяет единство содержания и формы культуры. В крупном плане она имеет характер движения от исходного первоначального целого к развернутой целостности как синтезу частей. На пути такого развития и возникают культурные формы как «сущностно-структурные атрибуты бытия» (Гегель) культуры. Следовательно, приблизиться к адекватному пониманию морфологии культуры возможно в том случае, если не упускать из виду этой всеобъемлющей целостности.

Опираясь на вышеизложенное, представим логическую реконструкцию морфологии культуры. Динамика культурных форм совершается по единому сценарию: духовно-практическая целостность (нерасчленимый синкретизм) – расщепление на отдельные сферы (области), то есть дивергенция, – интегрированная целостность (конвергенция). Поначалу границы между ипостасями культуры не выражены. Раз найденное воспроизводится во всех формообразованиях

культурного бытия. Первые культурные формы (миф, религия и искусство) содержат больше сходств, нежели различий. Конструктивный каркас в них составляют слитность всего того, что в более позднее историческое время оформляется в обычаи и обряды, литературу и искусство (виды искусства), философию и науку, медицину, право, мораль... Вероятнее всего, что поначалу они и не осознавались как четко различаемые формы (это миф, а это религия...). Возникнув, первичные структуры все более обособляются и отдаляются от своего генетического прототипа. И вот уже миф, религия, искусство – самостоятельные культурные формы, живущие полноценной жизнью. Однако здесь возможно реконструировать только схематичный каркас, некую абстрактную модель, варианты которого обусловлены природно-климатическим многообразием, социально-экономическими, политическими и другими факторами.

Этим объясняются различные исторические классификации форм культуры. Предполагать, что вначале возник миф, затем религия, или пытаться выявить очередность формирования тех или иных видов искусств (живопись, затем, скажем, музыка или скульптура) не имеет смысла. Научный подход выражается в различных ответах, в невозможности и ненужности редуцирования к общему знаменателю, что вытекает из самой сущности культурной реальности (аналогично универсально-уникальной родовой сущности человека).

Исходна некая целостность, которая поначалу не осознается как какая-то конкретная форма. Методологически целесообразно потому, на наш взгляд, логически реконструировать какие-то общие закономерности, а не конкретно, скажем, последовательность возникновения тех или иных культурных форм. И только потом, совершая диалектический путь от общего к особенному, возможно решение более частных вопросов культурной морфологии.

Казалось бы, ничего нового в изложенном здесь суждении не содержится. Во всяком случае, факт исходной целостности аксиоматичен в гуманитарных науках. Тем не менее, постулируя теоретически эту аксиому, научная мысль развивается вразрез этой методологической платформе. И это хорошо иллюстрирует морфология культуры, которая исследуется как совокупность автономных культурных форм. То есть структура культуры предстает как данность в готовом виде, в котором изначально существовали миф, религия, нравственность, искусство.

Речь здесь не о том, чтобы отказаться от исследования конкретных культурных форм. Операционализм – логическая составляющая научного знания. Здесь не обойтись без расчленения на части, приходится совершать искусственную операцию, то есть вычленять из куль-

турного целого какую-то часть, исследовать ее как целое. Однако операционалистский подход не дает достаточного объяснения исторической стабильности и интересубъективности (всеобщности) бытия культуры. Научное исследование, следовательно, может считаться завершенным только тогда, когда эта часть будет осознана именно как часть в контексте культурного целого.

Актуальным при изучении культуры является типологический подход как построение идеальной (абстрактной) модели. Главное условие типологизации – единство критерия, на основе которого выделяются типы культур. Наиболее распространенные критерии типологизации:

- образ хозяйствования или хозяйственно-культурный тип (охотничье-собирательский, кочевое скотоводство, оседлое земледелие);
- типы социокультурной регуляции (традиционный, индустриальный и постиндустриальный);
- региональная принадлежность культуры (культуры Востока и Запада, средиземноморская, латиноамериканская и другие);
- связь с религией (культуры религиозные и светские);
- способ трансляции культуры (устный – письменный – аудиовизуальный).

Весомое влияние на формирование того или иного типа культуры оказала хозяйственная основа. Так, уже в древневековую эпоху получают развитие два различных образа хозяйствования, сформировавшие два самостоятельных культурных типа. Это – мир статики оседлых земледельцев и беспокойный мир кочевников.

Охарактеризованные хозяйственно-культурные основы, сложившиеся в традиционном обществе, сохранили свое значение и в последующем – индустриальном и постиндустриальном типах социокультурной регуляции. Яркий пример сказанному – мир казахов, сущностное основание которого составляет кочевая, или иначе, номадическая культурная традиция.

Общечеловеческая культура характеризуется многообразием вариантов, создающих ее неповторимое своеобразие. Восточная и западная парадигмы – это наиболее крупные модели, каждая из которых содержит свои особенности.

Эволюция культуры как духовного явления прослеживается и в изменении коммуникационных технологий. Согласно Мак-Люэну, средоточием культуры являются средства общения, которые формируют сознание людей и их образ жизни. В соответствии с этим он выделял дописьменные (бесписьменные), письменные (книжные) и экранные (информационные) общества и культуры. Дописьменная культура с устными формами коммуникации основана на принципах общинного

образа жизни, восприятия и понимания окружающего мира; письменная культура, завершающаяся «галактикой Гутенберга», эпоха индивидуализма, национализма и промышленных революций; современный этап («электронное общество», «глобальной деревни», задающий посредством электронных средств коммуникации (инфокоммуникаций) многомерное восприятие мира по типу восприятия акустического пространства.

Теория Г. Мак-Люэна получила распространение и дальнейшее развитие в русскоязычном медиапространстве. Верно отмечается, что: а) в дописьменной СР «восприятие мира и все формы общения основаны на слухе и других органах чувств»; б) этот период в истории культуры самый длительный; в) «Важнейшим средством общения и передачи информации здесь является язык» [51].

При этом вызывает серьезное возражение вывод об историческом значении дописьменной социокультурной реальности (СР), который сводится к тому, что устное бытие является лишь предпосылкой «для формирования духовной сферы культуры». Причина сложившейся ситуации заключается в том, что определение дописьменные (бесписьменные) содействовало конвенциональному договору о первом этапе общечеловеческой цивилизации только лишь как подготовительном периоде к формированию духовной культуры. Отсюда проистекает и тот факт, что вопросы о культурно-историческом смысле, качественном своеобразии и историческом значении устной культуры как целостности остались вне внимания философско-научного анализа.

Между тем, устная акустическая культура (УАК), основанная на органе слуха, представляет научный интерес не только как исторический памятник прошлого. Во-первых, как отмечается учеными, слух содействовал становлению и развитию языка, который является важнейшим феноменом человеческого существования, формой его духовной деятельности, феноменом мышления и сознания. Во-вторых, исходная вербальная речь наших далеких предков формировалась в тесной связи с музыкой, то есть имела омузыкаленный характер. Тем самым, в-третьих, приоритет языка и музыки как устных феноменов в процессе становления культуры открывает новые горизонты для понимания музыкальной культуры, искусства, образования и науки.

Таким образом, культура есть исторически развивающийся феномен, содержащий как сходства, так и различия на разных этапах и в разных ареалах Земли. А потому многообразие мира предстает перед человечеством в адекватных формах своего проявления и характеризуется богатством и разнообразием духовно-творческой деятельности. Вместе с тем, выделение и отделение различных видов интеллектуальной деятельности в самостоятельные формы культуры

произошло много позднее и характеризуется наличием множества вариантов. Они формируются не на пустом месте, поскольку в данном случае, как и во всем, отчетливо действует закон преемственности в развитии. Становление новой сферы культуры не отменяет предшествующей, они взаимодействуют, взаимообогащают одна другую. Поэтому здесь не ставится задача обстоятельного освещения каждой культурной формы. Ограничимся потому кратким анализом отдельных форм музыкальной культуры в контексте озвученной темы, а именно: музыкального искусства, музыкального образования и музыкальной науки.

2.2 Музыкальное искусство как духовная практика. Общее представление о духовной (религиозной) культуре. Музыкальное искусство в контексте средневековой культуры Востока и Запада

Выделение музыкального искусства как самостоятельной культурной формы началось в средневековую эпоху. Она представляла собой многомерный и вместе с тем целостный мир со своими творческими устремлениями, нравственными подвигами и страданиями, с единодушием в одних вопросах и жестокой борьбой – в других.

Примечательно то, что культуру средневековья характеризует пронизанность религиозным чувством, в лоне которого формировались многие общечеловеческие ценности. Религия указывала путь к пониманию действительности и самого человека, задавала нравственные ориентиры в обществе, наставляла каждого в повседневных делах, придавая смысл его жизни. Прогрессом в развитии морального сознания являлась мысль о том, что человек должен оцениваться прежде всего по своим духовным, нравственным качествам. В этом фундаментальный факт культурной истории средневековья, поскольку этико-нормативное содержание, нравственные программы различных религий в основном совпадают между собой.

Религиозная мировоззренческая направленность эпохи получила отражение в искусстве, которое представляет собой модель, «зеркало» средневековой культуры. Ведущее положение в ней занимают слово и музыка, восходящие к устной акустической культуре. Показательна в этом отношении структура религиозного культа: он мог включать иконы и скульптурные изображения божеств или исключать всяческие изображения (как иудаизм и мусульманство), мог организовывать священнослужение в храме или обходиться без помощи архитектуры: мог использовать язык танца или не признавать его, но нет ни одной религии, которая не имела бы своим главным инструментом живое,

звучащее, молитвенное Слово – полупроизносимое, полунапеваемое, т.е. принадлежащее одновременно и ораторскому искусству, и музыке.

Следующий признак – региональная принадлежность культуры, а именно культуре Востока либо Запада. Специфической особенностью восточных цивилизаций, вырвавшихся из недр первобытности, было тонкое понимание комплексности, на основе чего складываются синкретизм идеологии, т.е. единство религии, искусства и науки, художественный синкретизм, обеспечивающий целостное стилевое единство всех видов искусства. Здесь архитектура, живопись, скульптура и музыка настолько тесно связаны, что не могут быть даже до конца поняты в отрыве одна от другой.

В одном из трактатов по теории индийского искусства говорится: Правитель (раджа): О, безгрешный! Снизойди до меня и научи создавать скульптурные изображения.

Мудрец (брахман): Тот, кому чужды законы живописи, никогда не узнает законов создания скульптуры. – Тогда будь снисходительным и поведай мне законы живописи. – Понять законы живописи трудно без знания танца. – Будь милостив, научи меня искусству танца. – Законы танца невозможно понять без знания инструментальной музыки. – Молю, научи меня законам инструментальной музыки. – Законы инструментальной музыки непонятны тому, кому чуждо вокальное искусство. – Если вокальная музыка является началом и концом всех искусств, открой мне, о мудрец, законы вокального искусства.

Общность между древневосточными цивилизациями прослеживается также в мировоззренческих ориентирах, которые отличает жизнеспособность мифорелигиозной системы, бережное отношение к природе. Человек относится к ней как к сущности, внутри которой протекает его жизнь, и потому не позволял себе совершать какие-либо разрушительные действия по отношению к ней. Эти идеи классического восточного мышления, проповедующего созерцательность, невмешательство в дела природы, привлекательно, и еще больше полезно в наши дни, когда идет крушение природы и даже космоса.

Еще одно свойство, присущее цивилизациям Востока – это устная природа культуры. С одной стороны, каждая восточная культура представляет собой важнейший центр мировой цивилизации, в которых были изобретены первые письмена, накапливались письменные источники самого различного рода: царские анналы, хроники важнейших исторических событий, сборники законов, литературные произведения, научные тексты, ставшие достоянием первых в мире библиотек.

С другой стороны, и сегодня подавляющему большинству восточных культур присуще гармоничное сосуществование устного и

письменного начал, в результате чего, наряду с высокой письменной культурой, развивается общеазиатский феномен – устная профессиональная культура. Она основывается на акустической традиции, соответственно, приоритетное место занимает устная передача информации, при которой слово и музыка функционируют как средство общения, способ эмоционального объединения человека и космоса.

Что касается Запада, то на общем ходе его развития сказалась ориентация на письменную культуру. Ее истоки восходят к греко-римскому античному обществу, послужившему образцом и эталоном для западной культуры. Приоритет письменного начала обеспечивал интенсивное развитие философии, науки, литературы. Здесь философская мысль окончательно формируется как принципиально новый тип мышления, прочным основанием для которого стали позиции разума, интеллекта. А поскольку разум есть нечто иное, чем природа, высшее по отношению к ней начало, то человек начинает осознавать свое господство над природой. Как видим, здесь четко обозначился переход от эмоционального к рациональному постижению окружающего мира.

Античная культура, искусство и литература пронизаны идеей всемогущества человека. «Много в природе дивных сил, но сильнее человека нет», – поет хор в трагедии Софокла «Антигона». А потому человек изображается во всей своей мощи и славе, воспеваются его сила, человеческий разум. В греко-римской цивилизации, явившейся прообразом европейской культуры, состоялось формирование такого ее письменного вида как литература. Ее становление характеризуется двумя взаимосвязанными тенденциями. С одной стороны, она есть целостное явление. С другой стороны, литература распадается на роды (эпос, лирику, драму) и жанры. Каждый из родов отображает жизнь по-своему, оперирует своим арсеналом художественных средств. Эпос полагает в человеке главным бытие (жизнь), лирика – дух (мысль и чувство), а драма – деятельность (волю) и представляет собой изображение конфликта, действия. Наиболее универсальна и всеобъемлюща форма эпопеи, она рождается на границе первобытности и древневекового мира, традиции и цивилизации. «Поскольку она стоит на важном рубеже, через нее видно как в бесконечность назад (в прошлое), так и в бесконечность в будущее. Эпопея трактует самые коренные вопросы бытия: жизнь и смерть, войну и мир».

Термин «лирика» возник в Александрии, заменив собой более ранний термин «мелика», то есть песня. Здесь она превращается в индивидуальную лирику, в которой находят свое выражение противоречия эпохи, ее политическая борьба и мировоззренческие проблемы. Не случайно Г. Гачев считает, что лирика и философия имеют одно начало, один источник, а именно: становление личности, отделение ее

от целого. Обе они «черпают свои основания из жизненной судьбы индивида, который движется по миру, возводит все виденное и пережитое в твердые идеальные формы (истины, максимы, фиксированные настроения)... Поэтому законно, что на одной стороне оказывается общество..., а на другой – абстрактный ум..., ум хочет служить делу, а не людям... В итоге развития этого принципа ученые-атомщики в XX веке, например, служа делу (то есть «чистой» науке), а не лицам (людям) не заметили, как натворили опасных для человечества «делов».

В ходе исторического развития западный тип становится все более и более визуальной (зрительной) по функциональной доминанте. Соответственно, на авансцену художественной культуры выдвигаются изобразительные искусства, и именно живопись, с наибольшей полнотой воссоздававшая видимый мир, провозглашается в Европе «высшим» и «совершеннейшим» способом познания действительности. Чрезвычайно интересны те аргументы, с помощью которых Леонардо да Винчи доказывает превосходство живописи и над музыкой, и над поэзией: первая является искусством зрения, а зрение есть самый важный в человеческой жизни орган чувства!

Таким образом, западному типу, восходящему к греко-римской цивилизации, присуще кардинальное изменение исходных культурных оснований. Уже в религиозной культуре, определяющей для нее оказывается письменное начало, что накладывает весомый отпечаток и на музыкальное искусство. В нем осуществляется поворот от акустической устной культуры к нотированной композиторской практике. Тем самым в искусстве звуков совершается радикальная трансформация всех оснований музыкально-культурного бытия.

Формирование нового типа мышления, базирующегося на позициях разума и интеллекта подготовили почву для перехода к секулярному (светскому) типу культуры. Такой революционный сдвиг обусловил предпосылки и условия для становления искусства как художественного феномена. Наиболее ярко прослеживается новый феномен в музыкальном искусстве Нового Времени, что будет освещено более обстоятельно в следующих темах.

2.3 Тенгрианство как духовное основание музыкальной культуры и искусства саз тюркского мира

Средневековый этап, известный во всемирной истории как эпоха религиозной культуры, имеет неоднозначный характер. Если одни авторы определяют его как мрачную, темную эпоху, то другие, напротив, подчеркивают высокую духовность, присущую этому времени.

Общим же в оценке религиозной культуры является точка зрения о том, что ориентация на религию являлась ведущей тенденцией этого историко-культурного периода.

При этом речь идет о мировых или государственных религиях, прежде всего. К таковым относят иудаизм, буддизм, христианство и ислам. Между тем, идея божественного (небесного) – универсальная тема общечеловеческой культуры: «Небо простерто над всем, все «видит», отсюда его всеведение; оно внешне по отношению ко всем предметам мира, поэтому оно – «дом» всего мира», как – активная творческая сила, источник блага и жизни, оно представляется «субстанцией человеческой души-дыхания, оказывается душой универсума, воплощением абсолютной «духовности». Человек приходит оттуда и уходит туда же, к Отцу своему Небесному.

В Великой Степи Отец Небесный – Тенгри; под Его взором развивается тенгрианская культура, характеризующаяся развитием изначальной органичной целостности; нерасчленимостью мифа, нравственности, религии, искусства, философии, образования. Тем самым, она является культурным целым, для которого нетипично деление на отдельные культурные формы.

Ведущий тенгриановед Н.Г. Аюпов пишет, что в тюркских каганатах спокойно уживались христиане и буддисты, манихеи и зороастрийцы. Эту возможность давала открытость тенгрианства, его высокая терпимость и универсальность. В то же время, несмотря на многообразие религиозных идей, которые присутствовали в тюркских каганатах, духовной основой оставалось тенгрианство. Как показывают древнетюркские письменные памятники, вера в Тенгри, Священную Родину (Йер-Су) и почитание предков оставались доминантами в сознании тюркских народов.

Равновесие небесного (духовного) и земного (мирского), целостность мировосприятия и мирозерцания получили воплощение в таком феномене музыкальной культуры и искусства как «күй» (от древнетюркского көк). Человечество за период своего существования выработало множество путей вхождения в духовную реальность, выхода за пределы наличного бытия. В буддийской культуре – это медитация, в христианском типе – молитва, в исламском мире – намаз. В тенгрианском культурном типе подобной духовной практикой является күй/көк, который представляет собой нерасчленимый синкретизис Мира Божественного Слова и Мира Божественных Звонящих Сфер [43].

Этимология ключевой константы «көк» приобретает разные региональные варианты и содержит многозначный смысл: 1. Высокое

состояние, настроение, подъем; 2. Обозначение музыки вообще, синоним термину «саз». Кюй в различных исполнительских вариантах (как инструментальное произведение, песня, эпическое сказание) и поныне является классическим достоянием многих народов Великой Степи.

Общим, сближающим кюй с медитацией, молитвой и намазом, является то, что он обладает способностью всеохватности постижения Космоса и его адекватного Миромоделирования. Сила воздействия кюк на слушателя сравнима с магической, он дарит чувство просветленности и упоения удивительной энергией, таящейся в звуковых вибрациях. Не случайно современные кюеведы определяют его как сакрально-медитационное искусство.

Кюй, созидая законы космической гармонии и пробуждающий в слушателе чувство единения с Универсумом, становится точкой проявления и объединения пространств внешнего и внутреннего космоса человека, не знающей никаких заданных масштабов и пределов. «По этой причине происходящее событие, в связи с которым звучит кюй, обретает особую глубинность и смысложизненность... человек творит себя, поднимаясь над ситуацией, за ее пределы, в безграничные масштабы, охватывая себя, пространство земли и Жарық Дүние (Вселенную), как целое» [27, с. 6-7].

Воздействие кюя обуславливается нераздельным единством слова и музыки, когда чувство и мысль, впаянные в целостность, адекватным образом воздействуют на человека. Вербальный текст (устное слово), созданный образным языком кюйши, содержит высокое философское обобщение. Но это не теоретическое обобщение внеличного характера. Напротив, оно глубоко пронизано личностным началом, наполнено человеческим теплом, эмоционально прочувствовано и в этом ракурсе воздействует не только на разум; это разум, направляемый сердцем, ведомый разумным сердечным сердцем.

Медиумом, объединяющим Творца и Его Творения в единый одухотворенный Универсум и осуществлявшим связь между тем и этим мирами по горизонтали и вертикали, является кюйши. В истории мировой культурной истории сохранилось имя Первого проповедника тенгрианства Күй Атасы Қорқыт Әулие. Следует подчеркнуть, что тенгрианское духовное учение кюй существовало изустно, в народной памяти. Поражает то, что, несмотря на все коллизии исторического бытия, не только кюи современных кюйши (Курмангазы, Дины, Даулеткерей, Таттимбета), но и древние аңыз-кюи Қорқыт Ата Әулие и его последователей сохранились в памяти носителей кочевой ментальности и бережно донесены до наших дней.

Вот уж действительно, не только у людей, как говорят казахи, но и у кюев, жыр и других феноменов тенгрианской культуры, «аркасы

бар». Ибо не канули в небытие. Дело за будущим поколением: за тем, чтобы устная культура Степи, кодифицирующая дух в адекватной форме, не угасла в мире артефактов современной реальности.

Таким образом, своеобразие и принципиальная особенность тенгрианской культуры составляет ее цельный характер. Поскольку сакральное (религиозное) и мирское (секулярное) сферы бытия составляют единое целое. Здесь также сохранилось значение культуры как культа, в связи с чем менее выражена дифференциация отдельных культурных форм (религия, нравственность, искусство, миф; слово и музыка). Примечательная особенность устной культуры саз, принципиально отличающая его от письменной цивилизации заключается в единстве духовного и материального начал. И это закономерно. Ведь дух не нечто отвлеченное, некое абстрактное понятие. Дух, духовность – то основание, которое определяет содержание и форму культуры.

Как свидетельствуют исследования современных исследователей, тенгрианство, являющееся достоянием тюркоязычных и монголоязычных кочевников Центральной Азии, продолжает свою жизнь в родной среде народов Казахстана, России, Монголии, Азербайджана и других стран. Этот факт свидетельствует о жизнеспособности тенгрианской культуры как развивающегося феномена. Аргументом чему регулярные международные конференции, в том числе 6-я Международная научно-практическая конференция «Тенгрианство и эпическое наследие народов Евразии: истоки и современность», которая была проведена в Казахстане (14-16 июня 2017 г., Астана).

2.4 Музыкальное искусство как художественный феномен

Указанные вкратце закономерности, присущие культуре Востока и Запада, наложили весомый отпечаток и на музыкальное искусство как художественный феномен. На этом культурно-историческом этапе музыкальное искусство формируется как профессиональный феномен, имеющий принципиальные особенности в разных ареалах земли. При этом исторически сложилось так, что в музыковедении господствует понимание и интерпретация музыкального профессионализма как композиторской практики. Между тем, композиторская практика европейского типа не является единственным и универсальным видом музыкального профессионализма. Приоритет акустического начала в восточной культуре обусловил становление и развитие музыкального профессионализма как устного феномена. Это общая закономерность, присущая всем музыкальным культурам Востока.

Следующая принципиальная особенность музыкального профессионализма в восточных культурах заключается в преобладании моно-

дии (одноголосия) над многоголосием. Долго время в советской науке преобладала точка зрения, согласно которой одноголосие – наиболее примитивный вид музыки, характерный только для фольклорной традиции. Освещая монодию подобным образом, ученые исходили из этимологии (происхождения) термина, восходящего к греческому *monodia* - одноголосное пение.

Между тем, современные исследования опровергают данное положение. В современную эпоху монодия привлекает к себе все больше внимания. Собирая, расшифровывая, то есть нотируя, и изучая наследие народов мира, музыковедение пришло к серьезному переосмыслению значимости одноголосного музыкального искусства. Во-первых, исследования по монодическим культурам разных народов Х. Кушнарера, С. Галицкой, Ю. Плахова, И. Кожобекова и многих других ученых показали, что монодия – сложное многоликое явление. В монодии происходило становление и развитие мелодии и таких основополагающих принципов музыкального языка, как ритм, ладовое мышление, форма, тембр, динамика и другие средства музыкальной выразительности.

Во-вторых, монодия и гармония, одноголосие и многоголосие есть две взаимосвязанные стороны музыки как феномена общечеловеческой культуры. Веским аргументом тому является становление и развитие устнопрофессионального музыкального искусства как художественного феномена. «Великие музыкальные культуры Индии, арабских стран, Китая, ираноязычных народов, центрально-азиатских тюрков и многие другие были устными не потому, что «не доросли» до изобретения нот или другой системы письменной фиксации музыки. Нет, глубинная сущность этих сложных и утонченных профессиональных культур связана с совершенно иными, чем европейская профессиональная музыка, философско-эстетическими основаниями. И это исключало использование письменной фиксации музыки», – пишет А.И. Мухамбетова [19, с. 427].

Таким образом, стало ясно, что по своему богатству, разнообразию и внутренней содержательности монодия принадлежит к вершинным достижениям мирового музыкального искусства и что ее изучение открывает возможность лучше понять историю духовной культуры человечества (И. Кожобеков).

Еще одна закономерность, присущая музыкальному профессионализму Востока – это импровизационная природа (фр. от лат. *improvisus* – неожиданный, внезапный) как высшая форма проявления культурного мастерства, заключающаяся в способности творить без предварительной подготовки, в момент исполнения. Импровизация

составляет основу земледельческого Востока, в частности, макомно-мугамного цикла. В арабской, турецкой и иранской музыке – это макам (ар.) – одно из основных понятий, 1. обозначающий распространенный в этом регионе принцип музицирования; 2. вокально-инструментальный ансамбль, в котором главенствует сольное пение. Маком – 1. одно из основных понятий в узбекской и таджикской профессиональной музыке устной традиции, региональная разновидность макама; 2. мелодия-модель, символизирующая определенную философскую, социально-этическую или лирико-психологическую концепцию (Рост – мера красоты и совершенства, Бузрук – величавость и монументальность); 3. жанровая система профессиональной музыки устной традиции (бухарский шашмаком, хорезмские М., дутарные М). Мугам – 1. разновидность практики музицирования в культурах Ближнего и Среднего Востока, региональная разновидность макама; 2. жанр азербайджанской народно-профессиональной музыки. Исполняется в вокально-инструментальном и сольно-инструментальном вариантах. Мугам составляют циклы, где чередуются инструментально-танцевальные и вокально-танцевальные разделы.

Тема отдельного разговора – казахский музыкальный профессионализм. С одной стороны, он относится к устному музыкальному профессионализму восточного типа. С другой стороны, содержит особенности, присущие тюркскому саз, что будет более обстоятельно освещено в следующих главах.

Охарактеризуем музыкальный профессионализм в западной культуре. Как уже указывалось в предыдущей теме, в западной культуре, выросшей в лоне античного мира, изначально взят курс на дифференциацию. Убедительно свидетельствует об этом термин – музыка, обозначавший первоначально не только музыку в нынешнем смысле, но любое искусство или науку, связанные с деятельностью муз. Принцип дифференциации обнаруживается в формировании все новых жанров: оперы и симфонии, балета, камерно-инструментального и хорового творчества.

Идеи господства над природой и могущества человека стимулировали формирование направленности на преобразование окружающего мира, индивидуализм. Тем самым был взят курс на секулярную (светскую) культуру как альтернативу религиозному средневековью. Тогда как для восточной культуры остаются характерными созерцательность, стремление к внутренним духовным преобразованиям, а не внешней деятельности, значительная роль традиций, преобладание интересов группы (социума) над интересами и правами личности.

С вышеизложенными тенденциями связан такой признак музыкального искусства западной культуры, как многоголосие, становле-

ние и развитие которого возможно осветить на материале хора и хоровой музыки. Хор (др.-греч. χορός – толпа) – хоровой коллектив, музыкальный ансамбль, состоящий из певцов (хористов, артистов хора); совместное звучание человеческих голосов. Одними из первых певческих коллективов были древнегреческие хоры, использовавшиеся во время трагедий, где он выполнял роль общественного мнения, определявшего выбор других персонажей. Древнегреческий хор всегда пел в один голос либо без сопровождения, либо под китару, также игравшую в унисон с хором.

Генезис жанра трагедии, в которой участвовал хор, происходит от слова «трагос» – козел, корень «раг» и означал поначалу «козлиное песнопение». Этот обряд совершался в Древней Греции каждую весну. Переодетые козлами жрецы (позднее их заменили актеры) шли, распевая ритуальные песни, по городам Греции, символизируя этим шествием воскрешение жизненных сил, весну, пробуждение природы от зимней спячки. Потом этот обряд стал исполняться на сцене античного театра, а спустя много веков, по мере развития театрального искусства, сформировался в отдельный жанр», то есть хор.

Таким образом, приведенные выше положения отражают и выражают эволюцию хора от древнейшего ритуального обрядового комплекса до хорового, певческого коллектива как неотъемлемой части древнегреческой трагедии.

История хора, восходящего к трагедии, где он составлял основную форму, сопровождаемую плясками с пением, получает развитие у народов, связанных с античным миром культурной преемственностью. В их числе – насельники ападной Европы и многие славянские этносы. У молдаван, румын, болгар он трансформируется в народный танец-хоровод – «хоро», у грузин – военный массовый мужской танец, сопровождающийся пением, имел название «хоруми». Большое распространение получают в Древнем мире хороводные пляски хороводы, объединяющие музыку, танец и игровое действие. У славян они имеют названия коло – в Югославии, веснянки – у украинцев, карагод – у белорусов и русских и т.д.

Интересно также отметить, что в Англии, Ирландии, Уэльсе, Галлии «хорнпайп» (от англ.: хор – рог, пайп – труба) – это и народный музыкальный инструмент, и народные танцы, популярные в XVI-XIX вв. Основной тип – сольный мужской танец, исполнявшийся под аккомпанемент одноименного музыкального инструмента хорнпайпа.

Таким образом, хор – это коллективное действо античного мира, получившее развитие у земледельческих народов христианского

культурного мира. Реликты древности в контексте музыкальных связей претерпели следующую эволюцию: а) Хор – древнейшее обрядовое действие; б) Хор – коллективный участник древнегреческой трагедии; в) Хор – певческий коллектив, исполняющий вокальную музыку; г) Хор – музыкальное произведение, предназначенное для исполнения хорovým коллективом.

Времен связующая нить тянется от синкретической монодической культуры к мощному пласту современной действительности – хоровой музыке. В подобном качестве хор оказывается неотъемлемой частью композиторской (письменной) практики. Поначалу хор является ведущей формой духовной музыки христианского мира, а именно: месс, кантат, ораторий. В эпоху Возрождения хор органично входит в оперную культуру. Позднее создается и как отдельное музыкальное произведение, и как составная часть инструментальной музыки (симфонии) и вокально-инструментальных сочинений. От своих многочисленных предшественников, существовавших у многих народов западного мира, хоровая музыка наследует силу, мощь звучания, проявляющуюся в многоголосном исполнении, и становится эстетическим, художественным феноменом – искусством звуков западного мира [52].

2.5 Музыкальное образование как устный феномен

Ни один пласт культуры не воздействует так глубоко на внутренний мир человека, как образование. Это заложено в самой природе воспитательно-образовательной системы как интегрированного тождества культуры, вбирающей в себя все относительно самостоятельные сферы – религию, мораль, искусство, право, науку, философию... При этом сфера образования-воспитания отличается от всех них тем, что этот эфир, который определяет жизнь, поведение, образ мысли каждого человека. «Образование – это отчеканенная форма, образ совокупного человеческого бытия» [53, с. 21]. Выявляя и проявляя смыслы, образование способствует приращению бытийственности, ибо только будучи проявленным смыслом, бытие человека может быть названо человеческим.

Образование – общечеловеческий феномен, характеризующийся многообразием своих форм. Универсальным явлением в истории человечества является устная культура и соответственно устное образование. Более того, этот пласт является основополагающей и ведущей частью общечеловеческой культуры. С этого пласта началась культурная жизнь и образовательная традиция человечества.

Весь древний и средневековый мир, вплоть до индустриальной цивилизации развивался преимущественно в условиях устной культуры и устного образования.

В контексте темы актуальна статья российского ученого и композитора И. Мациевского, в которой содержится комплексный анализ устного музыкального образования в культурно-историческом измерении. Плодотворность концепции И. Мациевского в том, что музыкальное образование как устный феномен освещается как международный феномен, присущий как восточной, так и западной типам культур. Подобный подход призван с точки зрения ученого подчеркнуть, что изучаемый феномен есть живое развивающееся явление, придающее неповторимое многообразие общечеловеческой цивилизации.

Во-вторых, устное музыкальное образование характеризуется И. Мациевским как культурная целостность, а именно: устнопрофессиональная музыкальная культура, в которой искусство и образование составляют нераздельное единство.

В-третьих, исследователем проводится структурно-функциональный анализ этой области культуры, при котором выделяются следующие признаки устного музыкального профессионализма: 1) творческая личность мастера – носителя устной культурной традиции; 2) соответствие его облика и характера деятельности целостной системе среды, в которой он функционирует; 3) контактная коммуникация, трансляция (существование и передача музыкальной культуры) в непосредственном творческо-исполнительском контакте: от учителя к ученику, от поколения к поколению.

В-четвертых, И. Мациевским дается характеристика профессионала в устной культуре. Им отмечается, что профессионалом может стать «лишь неординарная, выделяющаяся из среды индивидуальность, благодаря своему таланту; знанию репертуара и системы его функционирования, вкусов и чаяний аудитории; артистическому мастерству, а нередко и владению особыми суггестивными (в т.ч. магическими) способностями воздействия на людей, природу, сверхъестественные явления...; личность, завоевавшая доверие среды» [54, с. 11].

В-пятых, исследователем отстаивается суждение о жизнеспособности и перспективности устного музыкального профессионализма в настоящем и будущем общечеловеческой культуры: «общие акценты воздействия интегрированных, надлокальных и мировых музыкальных систем (в т.ч. письменной культуры) через средства массовой информации, связи с городом,... обучение в специальных учебных заведениях»... «безусловно отразились и отражаются в творческой практике» устных

профессионалов. Отражение это происходило и происходит (где ещё не окончательно разрушена этномузикальная традиция) в их координации и сознательном либо стихийном отборе приёмов, выразительных средств, параметров влияния», – рассуждает маститый ученый. «Многое из того, что приобретается с модой, быстро исчезает», – продолжает анализ устного музыкального профессионализма в контексте социокультурной трансформации И. Мациевский. – «Стабилизируется лишь то, что соответствует общему и художественному мировоззрению и звукоидеалу (термин Ф. Бозе) артиста – профессионала как носителя и защитника-охранителя» [54, с. 12] устнопрофессиональной культуры.

Завершая краткий анализ статьи ученого, отметим, что подобный взгляд содействует, с одной стороны, интерпретации музыкального профессионализма как всеобщего. С другой стороны, как особенного, содержащего два принципиально автономных пласта: устной музыкальной профессиональной практики (УМПП) и письменной композиторской практики (ПКП). Открываются перспективы для сравнительного анализа УМПП и ПКП как двуединного процесса единого культурно-исторического целого. Укажем в качестве предварительных положение о функциях бытования. Как известно, сущность ПКП как целостности составляет единство в различии композиторских школ, стилей и индивидуальностей. Аналогичным образом, УМПП складывается из множества локальных и авторских школ, направлений и индивидуальностей, образующих неповторимый колорит общечеловеческой культуры. Осмысление и системная классификация УМПП в региональном, цивилизационном и глобальном уровнях – дело будущего, требующее кропотливого труда многих исследователей. Здесь же будет проведен краткий, в контексте темы статьи анализ казахской устной музыкальной профессиональной практики и устного музыкального образования. И это закономерно, поскольку жизнеспособность искусства напрямую связана и зависит от образования как транслятора культуры.

2.6 Устное музыкальное образование в тюркской и казахской культуре

К числу народов, сохранивших и развивавших феномен устного образования, относятся народы Центральной Азии (ЦА), а именно: тюркский, точнее, тюрко-монгольский мир. Исконное определение термина «знание, учение, писание» – небесный толкователь, понимающий небесные знаки, знание; знание – Тейри бельгиси, билим – карачаево-балкарское.

Этитии (монгол, якутов/ саха) – внезапное проявление Голоса, Слова Тенгри, через кого-то или что-то, в том числе и природное явление – этинг (гром во время грозы); Этитии означает и знание-припоминание, проявляющееся спонтанно, непроизвольно или в состоянии божественного транса. Тенгрианская традиция этитии воспринимает как үөрэх, то есть обучение чему-либо. Человек, который находится в состоянии этитии, должен быть обученным; этитии, учение-знание связано со специализированным обучением уһуйуу; понятия үөрэх и уһуйуу не противоречат друг другу.

Этитии становится упорядоченным средством обучения; всякое доброе проявление Тенгри есть ниспосланная благодать, которая воспринимается в виде этитии, а реализуется в форме учения; В ходе процесса упорядочивания, систематизации его в учение – үөрэх, специальное обучение уһуйуу проявляется и знание – билим, заносимое в книгу обучения бичик или запоминаемое и передаваемое как устное сакральное учение; накопление увиденного, узнанного в состоянии этитии (монг. онгод) способствовало становлению системы устного учения, которое и лежит в основе тенгрианства – этитии – якут [55].

Приоритетное положение занимали устная культура и, соответственно, устное образование у казахов. В народной памяти запечатлелись следующие строки:

- Адам күбірін тау естиді, тау күбірін Тәңірім естиді
- Тәңірдің күбірі – күй.
- Шепот человека слышат горы./ Шепот гор слышит Тенгри.
- Шепот Тенгри – это күй.

Здесь, во-первых, следует обратить внимание на то, что Күй – исходное от древнетюркского «Көк» – Творец, точнее, единство Творца и Его творения в тенгрианской культуре тюркского мира. Во-вторых, Күй/ Көк күдіреті, Тәңірдің күбірі (нечто «сокровенное», «глубинное», «сущностное» (от күбі – корень). В-третьих, күй есть нераздельный синкретизис слова (сөз) и музыки (саз), кодифицирующих духовность адекватным (духовным) образом.

Личность кюйши как культурного героя тюркского мира дает основание для определения его как Первого Учителя – Ұстаза. На это указывают сведения, которые содержатся в древнекитайских документах: «В старину Шунь, желая с помощью музыки воспитать Поднебесную, повелел Чуну и Ли найти Куя в дикой степи, среди трав и представить ко двору, после чего Шунь сделал его главой музыкального приказа.

Затем Куй исправил (музыкальную систему) шести мои – ладов, привел в (гармоническое) равновесие пять шэн – нот, чтобы этим

привести их в соответствие восьми фэн – ветрам; после чего Поднебесная полностью покорилась». Когда Чун и Ли тогда решили было вновь направиться на поиски еще кого-нибудь, Шунь сказал: «Музыка – это тонкая ци – воздушная материя, отмечающая ритм возрастания и убывания неба и земли, поэтому только мудрец способен придать ей (качество) гармоничности. Такова основа музыки. Куй сумел привести ее в гармонию, чтобы придать с ее помощью равновесие всему миру. Такого, как Куй, довольно и одного».

Согласно данному тексту, Куй – культурный герой мифологической эпохи. Признанный Учитель Древнего Востока, равно которому нет, по словам древнекитайских летописцев в устной акустической культуре.

В истории культуры сохранилось также имя Коркут Баба (Қорқыт Ата Әулие), почитаемого во всем тюркском мире как «восьмигранного, обладающего тайной Бытия» – «сегіз қырлы, бір сырлы». Творческий облик «сегіз қырлы, бір сырлы» представляет собой цельную личность, содержащую в себе все 8 ипостасей. Таким образом, институт сегіз қырлы имеет следующий вид: күйші; баксы; ұста – мастер, демиург; ұстаз – учитель; сал, сері; акын; жырау – эпический сказитель в нераздельном синкретизме.

В ходе культурно-исторического развития универсальный тип «сегіз қырлы, бір сырлы» характеризуется специализацией, происходит дифференциация восьмигранных на отдельные специализированные типы: күйші – баксы – акын – сал-сері – жырау – жыршы – әнші.

Фразеологизм «сегіз қырлы, бір сырлы» получает исключительно широкое распространение в культуре казахов-кочевников и содержит многозначный смысл. Вместе с тем, каждый отдельный тип, будь то жырау или акын, күйші или сал, сері, әнші продолжают сочетать в себе универсальную личность учителя – создателя – исполнителя, музыканта и поэта, вокалиста и инструменталиста.

Исследования коркүтоведов (филологов и историков, религиоведов, философов и искусствоведов) свидетельствуют о том, что «образ и наследие древнего мудреца сохранились не только в письменных источниках; его имя освящено народной памятью как мыслителя вселенского масштаба, поставившего экзистенциальные проблемы жизни – смерти – бессмертия, и, предложившего уникальное ее решение в своей первоизданной ипостаси. А именно: в аутентичной устной трансляции, через нераздельный синкретизм Слова и Музыки. Подобная себетождественность духа по сей день остается непревзойденным духовным опытом, который в этом своем сущностном значении все еще не получил должного осмысления.

По словам С. Акатай, Қорқұт как сотворец, проповедник и носитель тенгрианского духовного учения, занимает пространство в двух мирах одновременно [56]. Присоединяясь к мыслителю, полагаем возможной дальнейшую разработку обозначенной С. Акатай идеи. Во-первых, мы считаем, что два мира (бу дуние и о дуние) получили метафорическое обобщение в аутентичном фразеологизме «8 қырлы, 1 сырлы» (4 стороны света в этом, земном мире и 4 стороны света в том, небесном мире). Сущность 8-ми-гранной личности, владеющей «бір сыр = одной тайной» можно интерпретировать как интеллектуально-творческий деятель, знающий и передающий тайну Бытия как непротиворечивого единства, взаимоперехода жизни и смерти. Жизни и смерти как бессмертия.

Исходя из сказанного, во-вторых, 8 қырлы обладают сыр-тайной органичного единства параллельных Миров – бу Дуние и о Дуние. И, наконец, в-третьих, в контексте вышеизложенного, правомерно, на наш взгляд, рассматривать первым 8 қырлы Қорқыт Ата Әулие, который содержит в себе все 8 ипостасей в нераздельном синкрезисе.

Ведущая идея в интеллектуально-творческой деятельности Қорқыт Ата Әулие, согласно которой Жизнь в культурфилософском понимании ассоциируется с духовностью, транслируется звуком үн. Үн Қорқыт Ата Әулие – это нераздельный синкрезис саз – қыл-қобыза, голоса и слова сөз. Головка (бас) қыл-қобыза украшена металлическими подвесками в форме рогов барана (существа Верхнего мира), перьями птиц (обитателей Верхнего мира), корпус инструмента в виде открытого ковша, из которого вылетают духи после призыва баксы, символизирует Средний мир. Нижний мир воплощен зеркалом, помещенным внутри корпуса инструмента, оно представляет Мировой океан или, как говорят казахи, «Нижние воды». Звук кобыза – густой, насыщенный, с призвуками – является сигналом для появления духов.

Здесь следует отметить, что устное образование как транслятор тюркской культуры имело такое обрядовое сопровождение, как «бата» – благопожелание, отражающее веру в магическую силу слова. Бата сөз, полученный в присутствии народа, возводит начинающих биев, шешенов, жырау, акынов, күйші, әнші в ранг профессионального мастера.

Своеобразие тенгрианского образования определяется социокультурными основаниями, общими для всех сфер культуры, а именно: культурной целостностью, недифференцированностью, невыделенностью отдельных культурных форм. Именно это – тот отправной пункт, который характеризует природу и сущность как тенгрианства в

целом, так и его тех или иных культурных форм. Так, в казахской культуре имеются жанры өсиет (завет, завещание) и кеңес (совет, напутствие), в которых признанные акыны и әнші символически передавали молодым преемникам, ученикам, принимающим эстафету, свои знания, опыт и свои произведения, путем устной трансляции. Нередко исполнение «өсиет», а также «кеңес» сопровождалось ритуалом «бата», который, в особых случаях, выражался передачей домбры учителя в дар ученику. Тем самым профессиональное обучение представляло собой достаточно стройную систему специализации, состоящую из трех больших этапов: эмпирического обучения, обучения под руководством мастера, как правило, завершающегося благословением учителя.

Приведенные жанры создаются и посвящаются на конкретные случаи жизни и вместе с тем, имеют общественное звучание. В них спрессованы повседневность и высокое бытие, жизнь и искусство, чем и обусловлены их особенное воздействие и жизнеспособность. В этом и состоит суть тюркской культуры как одной из главных возможностей постижения смысла жизни. В проникновении к будням как к самой «сердцевине» жизни, одухотворение будней как глубокого осмысления жизни, свидетельствуя «о принадлежности человека к двум мирам: миру непосредственного бытия и миру духовного поиска, устремленного к вечным ценностям.

Таким образом, образование как процесс тюркской духовности несет в себе свойства человеческой со-бытийности, реализуя свою основную функцию, а именно: соединение поколений в общем пространстве, для которого характерна бытийность каждого из его участников и выстраивание общей со-бытийности.

Вместе с тем, в тенгрианской модели образования удивительным образом резонируют идеи национального (регионального), общецивилизационного (центрально азиатского) и глобального. Яркий пример – күй Дины «Бұл-бұл», в котором философски содержательно и художественно убедительно воплощен образ птицы. Как известно, бұл-бұл (соловей) – образ мировой культуры, искусства и литературы. Тем самым, тенгринская культура, в данном случае күй Дины «Бұл-бұл» содержит в себе мудрость веков, учит находить решения проблем, развивает мышление, интуицию и воображение. Она открывает новые жизненные ориентиры, ненавязчиво предлагая пути будущих изменений и личностного роста. Сказанное присуще многим жанрам казахской духовной культуры, будь то аңыз-күй или ән, жыр или айтыс; все они выполняли важную обучающую и развивающую роль на всех уровнях, от сакрального до обыденного. Таким образом, образование

как транслятор тюркской духовности есть глубоко личностное постижение пути мудрости.

Подобное оказалось возможным потому, что кочевая среда способствовала «извечно живому, то есть устному «перемещению» и передаче народных знаний и культурных традиций. Певцы, музыканты, акыны, жырши, жырау здесь – «не просто «деятели искусства» в современном смысле, они прежде всего хранители и трансляторы традиций от поколения к поколению. <...> одновременно мудрецы, прорицатели, учителя, наставники молодежи, советники правителей. Отсюда их власть, авторитет в Степи». Поскольку аэды, рапсоды и сказители Степи, обладая мощными творческими потенциями, постоянно развивали их в процессе своей творческой и созидательной деятельности, создавая и передавая духовные ценности от поколения к поколению, образуя при этом *непрерывную* цепь развития культуры (Б.Нуржанов).

2.7 Актуализация устного образования как культурного феномена в независимой Республике Казахстан

На современном этапе появляются все больше трудов, обосновывающих идею актуализации устного образования как духовной константы тюркской культуры, обусловленной живой связью Учителя с учеником. Она выражается в умении образно передавать великую мудрость жизненного опыта, который складывался веками благодаря пытливому, любознательному желанию увидеть огромный многообразный мир, окружавший человека.

«Истинный духовный наставник, мудрец постепенно подготавливает его сознание к интуитивному пониманию и переживанию, которые необходимы для развития «способности восприятия целостности, формируя способность проникать сквозь установившиеся стандарты миропонимания, навязанные людям привычками и сознательными установками», – пишет А. Каирбекова [57].

По словам А.Нысанбаева и Н. Сейдахметовой идею следует понимать в смысле возвращения к духовным истокам, к глубинным пластам культуры. «Установка на образование в тюркском мире – удивительное явление. Образование не только для практических целей, а для того, чтобы постичь путь мудрости, приблизиться к совершенству. Для тюркских мыслителей было целью взаимодействия с миром. Так, аль-Фараби считал, что образование человек «должен осуществлять творчески, в недрах своей души». Тем самым образование есть «Возвращение к истоку как обретение самих себя» (Нысанбаев А., Сейдахметова Н.).

К слову, национальные концепции образования сегодня во многих странах представляются весьма действенным фактором, регулирующим баланс универсального и индивидуального подходов. Так, например, в «Концепции развития образования в Республике Казахстан» обращено внимание на необходимость индивидуального подхода в образовании, поскольку он способствует раскрытию личностного фактора. Национальное содержание в образовательной парадигме заключается во включенности национальной духовной традиции в современный интеграционный образовательный процесс.

«В восточном образовательном дискурсе существует толерантный диалогический потенциал, посредством которого осуществляется духовно-практическая преемственность с традициями. Такая парадигма образования способствует трансляции культурного наследия, а значит, способствует развитию интеллектуального потенциала нации», – продолжают свое суждение философы.

«Возвращение философии образования как философии воспитания в современность – задача не одного десятилетия, поскольку процесс образования – это творческий процесс; сегодня мы занимаемся им – и это оправдывает нас, «должников» вековых традиций, мы должны отдавать долги, чтобы не стать современными культурными манкуртами» [58].

Действительно, будь то выдающиеся ученые и люди искусства Запада и Востока, будь то деятели номадической интеллектуально-творческой традиции, могли состояться (и состоялись!) только при системе Учитель – Ученик в непосредственном контакте. «Ценность личностных взаимоотношений в глубоком обучении, при котором не просто формально передаются знания, но усваиваются стиль и образ мысли, часто незаурядный и мощный» [59, с. 177]. «Существуют какие-то тонкие, неуловимые сигналы, передать которые человек может только в личном общении, например методики и наработки, известные только ему, сформированные благодаря многолетнему опыту. Подобные премудрости не всегда можно описать словами, их перенимают и передают «из рук в руки». В ремеслах и спорте это сильнее бросается в глаза. Например, тренеры по теннису передают многие свои секреты единственным способом: показывая ученику, как делать. Часто они просто и не могут сформулировать, что именно проделывают сами и почему именно этот удар настолько эффективен, – это не поддается осмыслению, ученики же, впившись в тренера глазами, схватывают каждый поворот, каждое движение и перенимают их, используя всю мощь зеркальных нейронов» [59, с. 177].

Эти строки Грина актуальны и для тенгрианского образования, имевшее устный характер. Их значимость осознается в народной среде,

содействуя адаптации к изменениям социокультурной реальности. Исторические примеры непрерывности устного института образования – деятельность корқытоведов, кюеведов, құрмаңғазыведов и многих-многих других интеллектуально-творческих Личностей, благодаря которым творения ұста – Мастеров по сей день транслируются в социуме. Так, в Казахстане – последователи Корқыта – исполнители его кюев на кылкобызе и корқытоведы во всем мире, изучающие его творческое наследие с позиции эпосоведения и музыковедения, филологии и истории, культурологии, тюркологии и тенгриановедения.

Уникальный пример жизнеспособности тенгрианского образования в новых социокультурных условиях изучен и систематизирован известным күйши, педагогом-новатором и искусствоведом А. Раимбергеновым. Исследователем последовательно проводится глубокая мысль о том, что сохранить и развивать музыкальное искусство в современных условиях возможно только в условиях образования как транслятора тюркской и казахской духовности. Предметом исследования ученого являются механизмы развития школы Устаз-Шакирт, которая типологически была присуща всем профессиональным музыкальным культурам устного типа Центральной Азии. Ученому удалось собрать обширный экспедиционный материал о жизни и творческом пути күйши Казангапа и его учеников. Главный результат исследования заключается в том, что реконструированы все этапы развития домбровой школы на протяжении полутора столетий, восстановлены имена четырех поколений учеников и последователей. Тем самым, впервые казахская система обучения «Устаз-шакирт» – «Учитель-ученик» западноказахстанской домбровой школы күйши Казангапа предстает как уникальный феномен по всей своей полноте.

Успеху содействовало то обстоятельство, что в советское время система обучения Учитель – Ученик продолжала развиваться в казахских глубинках и аулах. В результате в Казахстане параллельно с европеизированной академической школой сосуществовало устное образование «Устаз-шакирт». Оно транслировалось в личностном творческом контакте между Учителем и Учениками. Ученик разделял мировоззрение, музыкальный опыт, а порой и жизнь своего учителя. Он не только перенимал кюи на слух и с рук учителя, но и был рядом во время его выступлений и наблюдал, как кюи воздействуют на слушателей, как варьируются и, развиваясь, живут в традиции. Учитель передавал не формальное знание, он передавал свой накопленный духовный опыт, неотрывный от его опыта жизненного. Он определял отношение к жизни своего ученика, помогал ему в формировании его мировоззрения и образного мышления, раскрывал исполнительские

возможности, воспитывал волю к победе, готовя к выступлениям на больших празднествах и тартысах. Акт устной передачи предоставлял ученику возможность в полной мере постичь взгляд на мир своего учителя, высший духовный смысл творчества, заложенный в содержании кюев. И что очень важно, сформировать понимание своей интеллектуально-творческой деятельности как служения высокому искусству и народу.

А. Раимбергеновым приводится исторический факт об Ұстаз Казангапа Усен-төре, богатом и влиятельном человеке, возглавлявшем ярмарки в Оренбурге и Каракамысе. Но не знатным родом, не сотнями табунов и отар гордился Усен-төре, слава великого кюйши была ему дороже всех богатств. При первой же встрече Усен-төре встретил Казангапа как самого почетного гостя, устроив ярмарку и охоту с беркутами. Казангап, несмотря на свой преклонный возраст, считал Усен-төре своим учителем. Суфий Усен-төре показал ему путь духовного познания, раскрыл ему тонкости исполнения төре-кагыс (дословно: ханский штрих) – высокого аристократического стиля исполнения кюев.

В 1920 году Усен-төре исполнилось 90 лет, и он при жизни решил дать ас, на который пригласил весь свой род. Усен-төре обратился к народу: «Долгие годы я управлял родом: возможно, когда-то я принял неправильное решение, кого-то обидел словом, кто-то понес убытки. Все, кто держит обиду, пусть простят меня и выберут себе скот из стада. Я хочу при жизни рассчитаться с долгами и получить благословение народа». Усен-төре начал играть кюй «Оттін дуние, кеттін дуние» – «Прошло время, прошла жизнь», но дойдя до середины кюя, передал домбру Казангапу, и он исполнил прощальный кюй до конца.

Как видим, устный характер трансляции образования предоставлял ученику возможность постичь импровизационный метод учителя, научиться искусству варьирования. Именно импровизация и композиция представляли высшие формы творчества, определяли жизнеспособность тенгрианской культуры.

Лучшими учениками и последователями Казангапа были Кадырали и Жумабай Жансугуров. В настоящее время 88-летний аксакал Жумабай возглавляет школу Казангапа. В 2015 году Жумабая признали Человеком года Актюбинской области, в ноябре 2017 года аксакал вручал Дипломы Лауреатам Международного конкурса исполнителей имени Казангапа в Актобе и дал бата новому молодому поколению домбристов. Такова одна из линий развития и преемственности профессиональной школы Казангапа.

С конца XIX - начала XXI веков образование как транслятор культуры кюя получило современную форму: с 1994 года в г. Актобе

проводятся Республиканские конкурсы домбристов имени Казангапа. Отличительной особенностью этих конкурсов является то, что принимать участие в нем могут как традиционные, так и академически-обученные домбристы.

Лауреатом Гран-при первого Республиканского конкурса стал Кожажельды Аманов. Он поразил жюри, всех участников и слушателей конкурса не только изысканной виртуозной техникой, но и новыми, ранее неизвестными кюями Казангапа. Кожажельды был учеником Жумабай-аксакала. В 2017 году конкурс имени Казангапа принял статус Международного, в нем приняли участие народные исполнители из Казахстана, Хакасии, Каракалпакии, Алтая, каждый из которых включили в свой репертуар кюи Казангапа.

Таким образом, школа Казангапа являет пример живой традиции, сохраняющей, благодаря деятельности устнопрофессиональных исполнителей творческое наследие великого кюйши в его автохтонной стилевой чистоте. Сохранение и развитие домбровой школы Казангапа было связано с тем, что пустынные районы Актюбинской и Каракалпакской областей были расположены далеко от цивилизационных промышленных центров и были труднодоступны, поскольку оказались в зонах размещения военных полигонов. Благодаря этому обстоятельству, кюи Казангапа оставались духовным миром народа, воплощая его философию и любовь к жизни.

Тем самым богатый исследовательский материал полевых записей позволил раскрыть историю одной из могучих традиционных исполнительских школ Западного Казахстана. Великой школы, которая с течением времени довела до совершенства кюи Казангапа, утвердив их жизненную силу [60].

2.8 Музыкальная наука как устный феномен. Музыкознание как научная дисциплина: общая характеристика

Становлению науки как особого социального института предшествовали преднаучные представления, возникшие в устной культуре и включающие нравственные принципы, практические навыки и умения. Преднаучное знание еще не выделилось в самостоятельную теоретическую область и существовало в духовно-практической форме, распространяясь в таком аспекте на все стороны жизни.

Реликты подобных представлений сохранились у казахов в личных именах (антропонимах), географических названиях, нечетных числах 3, 5, 7, 9. Так, с магической силой перечисленных чисел связаны имена Үшбай, Бесбай, Жетібай, Тогызбай... До наших дней дошло также немало афоризмов: Бес асыл, бес дүшпан (Пять добродетелей и пять

пороков). 1. Жеті жетім: Тыңдалмаған сөз жетім, айтылмаған ой жетім, киюсіз тозған бөз жетім, иесіз қалған жер жетім, басшысы жоқ ел жетім, жерінен айрылған ер жетім, замандасы қалмаған – бәрінен де сол жетім (Семь сирот: слово без слушателя – сирота, мысль, которую некому передать – сирота, одежда, если некому ее надеть – сирота (т.е. бесполезна), Земля без хозяина – сирота, народ, оставшийся без предводителя, либо лишившийся своих мест, – сирота. Переживший всех своих сверстников – вот кто из сирот сирота). Для нас они значимы не только как исторический памятник прошлого, ибо Знание, закодированное в них, и сегодня не утратило своей первоначальной трепетности, а потому является бесценным достоянием народа.

Высокое духовное содержание преднаучного знания стимулировалось условиями его функционирования. Знание в древности являлось сокровенным, священным и знать его могли только посвященные. Таинственный (магический) характер их обеспечивался обрядом инициаций – посвящений и сохранялся длительное время у многих народов. Непосвященный, каким-либо образом получивший доступ к этим знаниям, должен был умереть.

Ритуал посвящения не оставался неизменным. Каждая историческая эпоха, страна вносили в него свои изменения. В седой древности при инициациях подвергались реальным физическим истязаниям, о чем свидетельствуют многие ученые на основе этнографических данных. Но уже в Древнем Египте подобные экзекуции заменяются огромными театрализованными представлениями, в которых будущим жрецам напоминается о том, что нельзя выдавать священные тайны.

Замечательное описание такого ритуализированного действия оставил Б. Прус в историческом романе «Фараон»: «великий жрец... взял в руки большую ложку и, зачерпнув из котла горячую смолу, возгласил:

– Так погибнет всякий, кто выдаст священную тайну! –

Произнеся это, он вылил смолу в отверстие пола, – из подземелья послышался отчаянный вопль...» [61]. Роль грешников, предателей, выдававших сокровенное Знание, играли первые артисты – участники культовых сцен.

Отголоски этого еще долго жили в сознании людей, чем объясняются, к примеру, профессиональные секреты народных умельцев. В этнографической и художественной литературе часто описываются случаи, когда мастера-самородки (лекари, знахари трав, лекарственных растений, кузнецы, ювелиры...) не открывают своих профессиональных тайн и зачастую уносят их с собой в могилу. Причина тому – архаичные представления, восходящие к священному Знанию. Вполне возможно, что первоначальный смысл утрачен, утерян, но чувство страха,

неосознаваемый благоговейный трепет сопричастности к чему-то особенному, которое не каждому дано знать, остались.

Что касается музыки, то она «сделалась предметом серьезного научного изучения гораздо позже других искусств; даже и теперь приходится еще бороться ей за равноправность со своими сестрами в официальных рассадниках науки», – писал известный музыковед Риман в 19 веке. Следующее положение ученого, актуальное для темы монографии, это суждение о том, что «музыка позднее других искусств достигла полного обладания своими художественными средствами, чем и можно объяснить то, что научное изучение ее было так долго в загоне». И, наконец, третье: «Но теперь нельзя ставить изучение Палестрины или Бетховена ниже изучения Данте или Гете; все они являются объектами, достойными одинаково-серьезного научного исследования» [62].

Вышеприведенные высказывания характеризуют музыковедение, во-первых, как науку о музыке как художественном феномене, то есть искусстве; во-вторых, как продукте композиторской деятельности, что обусловлено мировоззрением индивидуализма, присущем новоевропейской культуре. В-третьих, при подобном подходе остается вне поля зрения огромный исторический пласт – устная музыкальная культура, который имеет, как освещалось, богатую и разнообразную традицию.

Таким образом, музыкальная наука формируется как музыковедение, предмет которой составляет композиторская практика европейской традиции. Со временем название музыковедение заменяется на музыковедение, что обусловлено культом знания, знаниецентризмом, при котором духовно-нравственное содержание предмета оказывается на периферии.

Наряду с музыковедением функционирует этномузыкология – научная дисциплина, занимающаяся изучением народной музыки в различных ее аспектах. Зарождение этномузыкологии обычно датируют 1880-ми гг., когда Европа открыла для себя неевропейскую музыку, непривычную для слуха европейца и не укладывающуюся в традиционные европейские представления о музыке [63].

С тех пор минуло более века. За истекший период как в музыковедении, так и в этномузыкологии появились ряд фундаментальных открытий. Появляются все новые данные, уточняющие и расширяющие содержание предмета музыкальной науки. Наряду с этим изучением музыки занимаются и многие другие научные дисциплины. Пример сказанному музыковедение в Казахстане, то есть музыкатану, которое формируется как комплексная научная дисциплина, органично сочетающая этномузыкологию и музыковедение.

2.9 Казахское музыкатану (общее представление)

Как уже освещалось, восточная культура саз характеризуется сосуществованием фольклорного и устнопрофессионального пластов. Соответственно этому сложилось адекватное научное знание. В нем многообразие мира саз запечатлелось в развитой системе образов, представлений, понятий, терминов, позволяющих «дать картину культуры, организованную в аспекте значимости для нее самой» [64, с. 217].

Для терминов культуры саз характерны эмпирическая конкретность, многозначность, сопоставимость с близкими и понятными явлениями предметного окружения. Иными словами, сазтану выработала адекватную культуре терминологию, включающую систему музыкальных жанров и форм. А потому без учета этого огромного богатства современное теоретическое знание о мире музыки Великой Степи рискует быть не только неполным, но и искаженным.

Таким образом, новый взгляд в новых условиях, а именно: переосмысление музыкальной науки как двуединого предмета, включающего устную культуру саз и композиторскую практику – актуальная проблема современности. Подобный подход содействует анализу неисчерпаемого мира музыки Великой Степи в культурно-историческом измерении; предоставляет возможность охарактеризовать последовательную эволюцию устного музыкального пласта как развивающего феномена общечеловеческой культуры и предложить проект учебного курса музыковедение, актуальный в контексте глобальной, цивилизационной (центрально азиатской) и региональной (национальной) идентичности.

Наглядный пример сказанному – сложившаяся в домбровой культуре казахов система композиционных терминов. В них спрессован вековой опыт народа, организующий слушательское восприятие. Эта система представлений используется при создании авторских кюев, а также является методическим руководством в системе Ұстаз – Шәкірт (Учитель – Ученик). Содержание системы описано музыковедом Б.Ж. Амановым следующим образом. Анализ композиционных терминов домбровых кюев, записанных от күйші Кали Жантлеуова (западноказахстанская школа), свидетельствует о том, что «звуковая ткань домбровых пьес не есть стихийно импровизированный, неконтролируемый сознанием поток. Кюй развивается по отточенному временем композиционному плану, единица членения которого есть строфа – буын. Каждая из них имеет свое название, отражающее порядок ее появления в форме, ее функции в развитии целого, ее звуковысотный уровень и характер связи с окружающим» [64, с. 217].

Буын – звено. В этом термине отражено понимание структуры кюя как взаимосвязанных частей единого целого. Тем самым он содержит мысль о крепком сцеплении, взаимопроникновении частей-звеньев. Так, например, в выражении «ага буын – орта буын – жас буын» («старшее звено – среднее – младшее») зафиксирована спаянность, неразрывность трех поколений людей.

В кюях наложение начала одного буына на конец предыдущего – один из основных приемов в домбровом формообразовании, создающий большую текучесть и вуалирующий границы построений. Начало кюя – бас буын. Бас – голова. Традиционные переносные употребления: 1) начало; 2) главный, основной, ведущий; 3) вершина. В кюе бас буын означает начальное звено, что отражает порядок его появления в форме. Вместе с тем термин фиксирует и важный конструктивный признак этого построения – его многократные повторные проведения, цементирующие форму. Он начинает и завершает кюй, а также завершает каждое звено, в ряде случаев выступая началом нового. Тем самым он реализует прямые и переносные значения слова бас. То есть, бас буын – не только начальное, но и главное звено кюя.

Орта буын – среднее, центральное звено. Термин фиксирует не серединное положение строфы в форме целостного кюя, а ее промежуточное высотно-ладовое положение между бас буын и саға.

Следующий раздел – саға. Слово «саға» многозначно: 1) устье реки; 2) место соединения черенка рукоятки (ножа или кинжала) с клинком; 3) место соединения грифа домбры с корпусом; 4) подножие горы. Применительно к домбровой музыке слово «саға» с приставкой бірінші (первая) и екінші (вторая) объединяет понятия: широкий разлив музыкального потока и его связь с определенным участком грифа инструмента, то есть определенной точкой регистрового развития. Перемена обозначения строф с буын на саға не случайна. Она свидетельствует, что саға выделяется в самостоятельный раздел, сопоставляемый с остальным материалом кюя. В перемене отражении характер появления саға – резким скачком верхнего голоса на октаву и более. Внутренне всегда логично подготовленная, внешне саға появляется, разрывая контактные мелодические связи, которые были столь сильны при следовании буын, ов – звеньев.

Как видим, музыкатану развивается в Казахстане своим оригинальным путем, обусловленным уникальностью предмета исследования. Напомним, в своем исходном основании устный музыкальный пласт – универсальный феномен человечества. В новых исторических условиях, а именно: письменной цивилизации устное бытие культуры многими народами было вытеснено и предано забвению. В результате

на современном этапе устная музыкальная культура предстает как уникальный феномен. Соответственно, он же составляет оригинальный предмет исследования и в музыковедении. Примером тому, кюеведение (от древнетюркского «көк» – синий, Синее Вечное Небо). Интересно отметить, что кюеведение представляет междисциплинарную сферу. Кюй изучают философы, культурологи, филологи, музыковеды и в каждом из направлений раскрываются те или иные стороны этого феномена. Что касается музыковедческого направления, то здесь развиваются такие направления, как теория, методика и история кюя, а также домбыроведение, кобызоведение, сыбызгыведение.

Вместе с тем национальная музыкальная культура не замыкается и не ограничивается сферой устной культуры саз. Музыкальная культура Казахстана – открытое пространство, различные аспекты которого обсуждаются в современном научном обществе. Приведем для примера несколько примеров. Одна из них – международная конференция «Проблемы современного музыковедения и этноорганологии», посвященная 90-летию основателя этноорганологии в Казахстане Болата Шамгалиевича Сарыбаева. На ней были озвучены доклады Мацеевского И.В. «Развивая идеи Болата Сарыбаева», Мухамбетовой А.И. «Феномен Булата Сарыбаева», Омаровой Г.Н. «Научное наследие Б.Ш. Сарыбаева и актуальные проблемы современного кюеведения», Шегебаева П.Ш. «Б. Сарыбаев и некоторые вопросы кюеведения», Альпеисовой Г.Т. «Этносольфеджио как познавательный ресурс культурного кода нации» Кокумбаевой Б.Д. «The status of kuy in the Turkic Khaganate: Experience of cultural and historical reconstruction» и другие.

Для темы монографии интересны статья Малдыбаевой Р.С. «Музыкальный инструмент в творческой деятельности кюйши». В ней дается описание домбры оригинальной конструкции кюйши М. Хамзина. Мағауия Хамзин – яркий представитель домбровой традиции XX века Сары Арка. Тягу к изготовлению домбры Мағауия унаследовал от своего отца. В ходе экспериментов пришел к выводу, что «наиболее оптимальная и удобная для исполнения кюев-шертпе треугольная домбра», которая была распространена в Сары Арка. Такая находка напрямую связана с исполнительской практикой кюйши, поскольку оптимально подходит для исполнения технически сложных произведений. Неслучайно виртуозное исполнение произведений Мағауей Хамзиным остается эталоном мастерства.

Создавая свою домбру, мастер находил оригинальное и главное удобное для исполнителя решение. Ему удалось найти свою индивидуальную модель, которая каждой своей частью посвящена извле-

чению качественного и хорошего звука. В создании инструмента прослеживаются две тенденции: первая – опора на традиции, то есть сохранение формы домбры; второе – новаторские решения конструкции колки, грифа, тиека и корпуса, направленные на удобство в исполнении и получения красивого звука. «Домбра сродни породистому скакуну. Если сумеешь его обуздать, то улучшится звучание музыки. Инструмент и кюйши должны существовать в полной гармонии. Лишь в этом случае слушатель будет зачарован магическими звуками кюя» – говорил Магауя Хамзин.

Таким образом, дух новаторства всегда присутствовал в творчестве кюйши. Он осваивал все, что касалось кюев. Его инструмент – это яркий образец усовершенствования домбры, при котором неизменна его природа. При этом им интуитивно соблюден закон преемственности традиции.

Актуальна для темы монографии и статья о тенгрианском календаре мушел как исходном универсальном феномене общечеловеческой цивилизации. Автор статьи – бурятский исследователь Л. Халтаева, опираясь на огромную источниковедческую базу, предлагает называть его «Двенадцатилетний охотничий календарь тюрко-монгольских народов «Плеяды» (от тюрко-монгольского слова муше). Тому есть веское обоснование: «созданный на заре формирования охотничьего промысла под Вечным Синим Небом, с главным ориентиром – созвездием Плеяды», он получил распространение у всех народов огромной территории Центральной Азии. Формирование его определено охотничьим периодом развития общества, реликты которого сохранились в казахской культуре (сведения об облавной охоте, мифологии и музыке).

Таким образом тенгрианский календарь мушел – «пространственно-временное понятие, соединяющее космические «пространство-время», который дает нам, «жившим и живущим в Среднем Мире, путеводную нить жизни» [65, с. 63].

В предыдущих главах отмечалось, что казахское музыкатану состоялось как междисциплинарная научная дисциплина на стыке тюркологии, кочевниковедения и эстетики, абаеведения, тенгриановедения, культурологии и культурфилософии. Вкратце освещены новая научная сфера – кюеведение и музыкальная культурология. Продолжая далее, охарактеризуем еще некоторые другие направления казахского музыкатану.

2.10 Музыкальная эстетика аль-Фараби, Абая Кунанбаева и Шакарима Кудайбердиева

Охарактеризуем вкратце еще одно направление музыкатану, а именно: музыкальную эстетику аль-Фараби, Абая и Шакарима. Следует отметить, что художественно-эстетическое начало пронизывает казахское музыкатану, что закономерно, поскольку вытекает из особенности предмета изучения, то есть казахской музыкальной культуры саз. Эстетичность присуща музыкальной терминологии, характеризующейся образно-художественной (а не понятийной) формой. Эстетичность присутствует в стиле изложения трудов многих ученых. Сошлемся для примера на монографии «Соловьи столетий», «Струны столетий» А. Жубанова, которые представляют собой научно-художественные новеллы. Значимы труды К.Ш. Нурлановой, в которых предмет исследования составляет эстетика устной культуры казахского народа. И, наконец, последний пример – коллективная монография «Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством», где содержатся ценные статьи ведущих музыковедов Б.И. Каракулова и А.И. Мухамбетовой.

Переходя к краткой характеристике музыкальной эстетики, шире – теории музыки выдающегося мыслителя средневековья аль-Фараби, следует сказать о том, что его научные труды подобны прекрасным поэмам. Как правильно отмечают исследователи, «могут быть идеи и рассуждения о красоте и может быть красота рассуждений. У Абу Насра мы находим и первое, и второе» [66, Брянов, с. 169]. Прекрасное у аль-Фараби во многом совпадает с добром, общественным благом и справедливостью, так как он в определенной мере отождествляет эстетическое и этическое, рассматривая их во взаимосвязи и единстве. Прекрасное у аль-Фараби – это то, что обладает гармонией, соразмерностью частей и свойств, другими словами, в прекрасном проявляется мера.

Проблемы музыки ставились выдающимся тюркским мыслителем, с именем которого связана блистательная эпоха в становлении классической мусульманской науки, в связи с формированием представлений о мироздании. Один из основоположников науки о музыке на Востоке, равного которому по глубине и разносторонности взглядов не было вплоть до позднего средневековья, аль-Фараби обозначил своеобразный рубеж двух эпох в развитии музыкознания: его творчество завершило этап освоения античного наследия и открыло путь дальнейшему самобытному истолкованию вопросов музыки в сочинениях мусульманских ученых.

В предисловии к «Большой книге музыки» он указывает на отсутствие установленных «первооснов» и путей «познания» музыки

в «теоретическом искусстве», восходящем к «древним», и определяет исходной целью своего сочинения изложение основ и методов музыкальной науки. Дальнейшее обсуждение этого вопроса в «Большой книге музыки» предстает как обоснование сложившегося взгляда аль-Фараби на сущность теоретического знания о музыке и его методологии и вписывается в общий контекст рассуждений ученого о сути «знания» и путях «познания» – одной из ведущих тем его творчества.

Формы искусства музыки подразделяется по аль-Фараби на музыку как искусство интонируемого смысла и музыку как «мыслящую форму». Музыка как звучащее искусство воспринимается как «искусство интонируемого смысла». Узловым определением при этом является «интонация». Она рассматривается в двух музыковедческих смыслах: в широком смысле – как воплощение художественного образа в музыкальных звуках; в узком смысле – как мелодический оборот, наименьшая часть мелодии, имеющая выразительное значение. Интонационная природа мелодии свидетельствует о песенном происхождении музыки, а сама мелодия связана с речевым и вокальным интонированием. Это позволяет воспринимать мелодию как интонационное содержание музыки. Таким образом, музыка, интерпретируемая как «искусство интонируемого смысла» есть художественно-практический вид деятельности.

Принципиально иное понимание музыки присуще как «формы, которая мыслит», или «мыслящая форма», подтверждающие значимость присутствующего в нем разумного элемента.

По ходу изложения концепции понятие «мыслящая форма» приобретает специальное значение в систематизации видов музыкального искусства. Это практический вид искусства – «сочинение» (и «исполнение мелодий» – определяется как «мыслящая форма, действующая на основе достоверного представления, возникающего в душе», и «теоретическое искусство музыки» – как «мыслящая форма, знающая о мелодиях и их следствиях на основе предшествующих достоверных представлений, возникших в душе.»).

Суть различий между ними заключена, по Фараби, в способах и путях познания в музыке, которые они воплощают. Весь процесс музыкального творчества: формирование замысла у создателя и исполнителя «мелодий», осуществление его в виде законченной музыкальной композиции, ее теоретическое рассмотрение – понимается им как познавательный процесс, имеющий в искусстве те же закономерности, что и в любой другой сфере деятельности человека, а именно опирающийся на свойственные ему представления первооснов и причин бытия. Выявляя особенности познавательной природы форм

музыкального искусства, ученый дифференцирует их по типу изучаемых «причин» и на основе данной характеристики определяет «главенство» той или иной формы по отношению к другой.

Исполнительству присущ особый тип сложения музыкального образа – замысел исполнителя ориентирован на практическое воплощение и поэтому неотделим от технической «подготовленности». В этом смысле исполнение музыки сопоставимо, как замечает Фараби, с производством материальных вещей. К основам данного рода бытия обращен и процесс сочинительства. Однако лишь немногие талантливые музыканты способны возвыситься до осмысления «действующих» причин искусства – суть первоисточков всего сущего.

Теоретическое искусство музыки как «мыслящая форма», основанная не только на «представлениях, возникших в душе», но и на научных методах познания, углубляет исследование в направлении причин бытия музыкального искусства. Тем не менее и эта форма, подобно другим умозрительным дисциплинам, предоставляет данные, опосредованные человеческой способностью восприятия, хотя и расширяющие границы познания в практическом искусстве [67].

Исторически сложилось так, что проблематика современного познания о музыке в Казахстане не имела преемственности со средневековым, философско-эстетическим направлением музыкальной науки «по объективным причинам. Эпоха средневековья как научная тема была по существу закрытой» [35, с. 16]. А потому научное направление, сложившееся в эпоху средневековья, не было связано с изучением конкретно казахской музыки. В том числе и с музыкальной эстетикой аль-Фараби.

Музыкальная эстетика Абая Кунанбаева и Шакарима Кудайбердиева

Великий сын казахского народа Абай Кунанбаев, 175-летие которого мир будет отмечать в 2020 году, выдающийся поэт, композитор, просветитель, мыслитель. С одной стороны, Абай – носитель устной культуры, подтверждением чему его миссия бия, а также всенародно любимые абаевские песни. Вместе с тем Абай – основоположник казахской письменной культуры: литературы и философии. При этом обе ипостаси его деятельности характеризуются преемственностью как моментом всеобщей связи.

Во второй половине XIX века наблюдается тенденция десакрализации казахской устной культуры саз. Процесс стилевой индивидуализации проходит параллельно с поисками оригинальных художественных решений в каждом сочинении, что ведет к обретению ими

статуса композиторского опуса, то есть музыкального творчества, реализующегося в композиторской практике европейского типа. Углубление этих процессов, найдя продолжение в локальной песенной традиции Сары-Арки, достигло коренного перелома, который связывается с реформаторской деятельностью Шакарима и Абая.

Новый стиль открыто провозглашенный ими как новаторский («Бұл эн бұрынғы эннен өзгерек», «Жаңа ойдан шығарған бір бөлек бұл эн» – Шакарим) раскрыт в положениях реформы, изложенной в ряде стихотворений начиная с 1896 г. Поэтические и музыкальные новации зрели и развивались одновременно, взаимодополняя друг друга, а поэтические положения служили точному толкованию реформаторских принципов в музыке. Из поэтических высказываний следует, что принадлежность поэтов к письменной поэтической традиции определила новизну их творческих методов. В стихотворении «Көңіл кұсы күйкылжыр шартарапқа» Абай впервые заявляет о реформе песни: «Сөз түзелді тыңдаушы сен де түзел» (Слово изменилось, слушатель ты тоже изменись), подчеркнув поворот к новому.

Стержень новаторской реформы Абая и Шакарима заключался в отношении к емкому, глубокому поэтическому слову как наиболее значимой составляющей музыкально-поэтического синтеза песни («Ойлы күй», «Есті эн»), поэтому доносимость слова музыкальной интонацией становится важнейшим требованием, предъявляемым к исполнителю.

Определяя качества новой песни, Абай и Шакарим выделяют необходимые ее свойства. Они включают в себя не только совершенство формы, но и глубину содержания («тәтті эн» – сладкозвучная песня, «ойлы күй», «есті эн» – разумная, сознательная песня, күй). Песня содержит иносказательный смысл, понятный, по мнению поэтов, лишь «избранным». Песня понимается как некая тайна («сыр»), где важны не внешние параметры пения и песни, а ее внутренний сокровенный смысл.

Неукоснительно точное артикулирование текста, по мнению Абая и Шакарима, способствуют воспитанию мыслящих исполнителей и слушателей, для которых одинаково важны художественность формы и содержания («Ой көз», «Жаксы эн мен тәтті күй, көңілге түрлі ой салар»).

В поэзии Абай и Шакарим высказывают мысли о слушании музыки. Рассмотрение слушания как трехстадиального процесса выявляет значимость: 1) периода подготовки, 2) собственно слушания, 3) постстадиальную фазу. Слушание мыслилось не только как эстетическое наслаждение, но, прежде всего, как воспитательное воздействие

на человека, поэтому акцентируется внимание на морально-этических качествах слушателя. «Совершенный человек» (толық адам), согласно описанию мыслителей, обладает качествами, необходимыми для полноценного восприятия музыки. К таким Абай и Шакарим относят «ақыл», «қайрат», «жүрек» (разум, волю и сердце), включая эмоциональные (сердце и душу) и рациональные (разум-»ақыл»). Итогом слушания оказывается состояние размягченности тела и кровеносных сосудов, слезы очищения. Это сравнимое с таянием («балқу», «еру») открытое состояние духовно-душевного комфорта и надбытийности («көңіл ашар»). Тем самым, итог художественной коммуникации служил импульсом к огромной внутренней интеллектуальной работе.

Реформаторская деятельность Абая ознаменовала поворот к новой художественно-эстетической модели песни. Особая емкость и полнота смысла, требуемая от письменного текста, в единстве с осознанным поиском интонационной созвучности стиха и напева, повлекли за собой поиск иных художественных средств.

Новаторское творчество Абая родилось из осмысления своего времени. Отвечавшее глубинным, жизненно важным духовным потребностям казахского общества, направленное в будущее, оно породило школу последователей. И среди них наиболее яркая фигура – Шакарим. Связанный с Абаем узами не только кровного, но и духовного родства, он продолжил его традиции в философии, поэзии и музыке. Творчество двух великих деятелей, внесшее радикальные изменения в традиционный музыкальный язык, открыло новые горизонты в развитии казахской песни.

Развитие казахского песенного стиля, музыкальные и стилевые особенности, заложенные ими, получило свое развитие и выражение в XX веке во всех жанрах казахской музыкальной культуры. Категории «өнердің жайы», «әннің жайы», «әннің мәні», обозначенные Абаем и Шакаримом как смысловые основы искусства песни, составляют авторскую эстетическую платформу и дают ключ к пониманию процессов музицирования, слушания, сочинения.

Закономерным поворотом к новому песенному стилю, адекватно отразившем дыхание времени, с его кризисом кочевого уклада, политической и социокультурной нестабильностью, народными волнениями, явилось «есті ән» Абая (*сознательная песня* – в переводе А. Сабыровой), как продукт рационального творчества. Новый стиль вырос на почве родной культуры, в нем осязаема прочная связь с предшествующими, сложившимися к середине XIX века, казахскими музыкальными традициями [68]. Тем самым содержание песен Абая и Шакарима воплотило духовную атмосферу культуры саз, ее этическую

настроенность, пафос высоких обобщений, мудрость философских созерцаний. В результате философия жыр обретает новое дыхание в песнях-жизнеописаниях, песнях-назиданиях, песнях-прощаниях Абая и Шакарима.

2.11 Музыкальная симметриология Б.И. Каракулова

Открытие века – новое научное направление музыкальная симметриология Булата Ишанбаевича Каракулова. За эту научную идею автор был удостоен звания «Международный человек» (1992-1993 гг.) по версии Кембриджского университета (Англия).

Для широкого читателя монография была обнародована и издана в 2019 году. Эта книга о науке будущего. Так ее охарактеризовал в своем отзыве профессор Вс.Вс. Задерацкий Московской Государственной Консерватории. Огромную лепту в подготовке монографии к изданию внес составитель, профессор Казахской Национальной Консерватории Ильяс Кененбаевич Кожобеков. Его вклад наиболее ощутим в разделе От составителя и Заключении книги. В аннотации составитель отмечает, что в первый том книги замечательного ученого – доктора искусствоведения, профессора Булата Ишанбаевича Каракулова (1942-2014) – вошли монография «Теория групп и музыкальные структуры» и избранные статьи. Каждая из этих научных работ – есть прорыв, шаг в неизведанное, и, в каждой из них открываются новые грани симметрии в музыке, а вместе они создают развернутую ее панораму, завораживающую панораму гармонии всего сущего вокруг нас [69, с. 2].

Характеризуя далее музыкальную симметриологию Б.И. Каракулова, И.К. Кожобеков пишет: «Симметрия и соразмерность частей целого почитались как гармония и принцип красоты, как созидаящая сила и смысловая заданность всего существующего еще древнегреческими философами. С тех пор идея о том, что симметрия лежит в основе мироздания, остается неоспоримой. В самых разных областях современной науки обнаружение симметрии оценивается как важный шаг к более глубокому пониманию природы вещей, а исследования симметрии объектов и процессов не раз приводили к открытиям фундаментальных законов» [69, с. 3]. Составителем отмечается, что понятие симметрии в музыкальной науке также было положено в основание музыки еще с античных времен и считалось абсолютным выражением гармонии, истинно музыкальным соотношением. Для Б.И. Каракулова симметрия в музыке стала главной темой научного творчества. Он понимал ее как принцип, действующий с силой

универсального закона и устанавливающий структуру музыкальной материи. Он был убежден в том, что симметрия пронизывает звуковую ткань музыки во всех ее проявлениях и потому, раскрывая симметрии, можно проникнуть в самые глубинные уровни языка. Исходя из этого, главную цель своих исследований он видел в том, чтобы раскрыть музыкальную систему с единой позиции - принципа симметрии.

Также как и его зарубежный коллега профессор Вс.Вс. Задерацкий, И.К. Кожабеков утверждает, что докторскую диссертацию Б.И. Каракулова «Симметрия музыкальной системы» (1998) можно по праву считать первой собственно симметрологической работой в музыковедении, а ее автора – основателем этого раздела теории музыки. Можно без преувеличения сказать, что исследования Б.И. Каракулова – это первый пример успешного переноса в музыкальную науку математической теории групп – принципиально нового метода изучения музыки. В методологическом плане, думается, речь может идти о новой парадигме изучения музыкальной системы, в которой симметрия выступает в качестве основополагающей идеи теоретического изучения музыки, – продолжает составитель далее [69, с. 7].

Авторский текст Б.И. Каракулова предваряется цитатой Ю.А. Урманцева: «Симметрия является одной из наиболее фундаментальных и одной из наиболее общих закономерностей мироздания: живой, неживой природы и общества. Ее математическое выражение – теория групп – была признана одним из самых сильных средств познания первоначально в математике, а позднее в науке и искусстве».

Исключительный интерес представляет Предисловие, в котором излагается междисциплинарный подход автора к разработке приложений теории групп в исследовании музыкальных структур. Как известно из истории кристаллографии, физики, химии, биологии, ботаники, геологии, астрономии введение математического аппарата теории групп на порядок подняло научный уровень этих научных дисциплин. В искусствоведении теория групп уже нашла свое применение в математической орнаменталистике и архитектуре. В музыковедении первые результаты ее приложения были изложены в моей монографии «Симметрия музыкальной системы (О мелодии)». Предлагаемое исследование является результатом развития высказанных в этой монографии и ряде моих статей следующих идей: музыковедение издревле относилось к точной науке (Шумеры, Древняя Индия, Древний Египет, Древний Китай, Древняя Греция, Средневековье); изучение музыкального искусства приравнивалось к изучению законов мироздания; изучение структуры и внутренней энергии мелодии

есть так же изучение таинственной человеческой души, которая, переживая развитие мелодии, совершает идентичные с развитием мелодии преобразования.

Для изучения музыки в Древнем мире и Средневековье применялись самые «передовые» математические и геометрические (Пифагор, аль-Фараби и др.), а также психологические (Аристоксен, Ибн-Сина и др.) методы исследования. Можно даже сказать, что развитие математики и отчасти геометрии во многом было связано именно с теорией музыки, которая в те исторические периоды считалась не гуманитарной, а точной наукой. С появлением в эпоху Возрождения масштабных видов музицирования и сложных музыкальных форм (органная и фортепианная музыка, опера, симфония и др.) интерес к математическим методам исследования музыки заметно падает и постепенно музыковедение превращается в науку гуманитарную.

Но изучение музыки выходит далеко за рамки музыковедения как гуманитарной науки. Еще в древности был известен необычайно широкий диапазон воздействия музыки на природу и живые организмы. В современной науке так же наблюдается резкое повышение интереса к изучению механизмов музыкального воздействия на растения, животных и человека (музыкальное растениеводство, музыкальная ветеринария, музыкальная психология). В последнее время интенсивно исследуется влияние музыки на воду, которая изменяет свою структуру под ее воздействием.

Введение в музыковедение теории групп закономерно приближает нас к одной из важнейших научных проблем современности – созданию искусственного интеллекта. Дело в том, что после известного всему миру шахматного поединка между чемпионом мира Гарри Каспаровым и специально созданным «музыкальным компьютером» многие специалисты пришли к мысли, что новое поколение компьютеров, возможно, будет основано на формализованных законах универсальной музыкальной логики. Поэтому в последние десятилетия ведущие компьютерные фирмы мира выделяют огромные средства на гранты и международные конференции по таким проблемам, как музыка и математика, музыка и геометрия, музыка и алгебра, музыка и формальная логика, музыка и симметрология, биологические основы музыки, музыкальная психология, физиологические механизмы музыкального восприятия, возможности и способы формализации музыкальной логики, музыка и проблема создания искусственного интеллекта и т.д.

К сказанному необходимо добавить, что исследования структурной организации таких объектов (уровней) музыкального языка, как ритм, звукоряд и мелодика, при помощи математических и геомет-

рических методов имеют давнюю историю. Но теоретико-групповой подход к изучению этих традиционных объектов теории музыки как двух новых получил свое применение только со времени публикации указанной монографии автора этих строк [69, с. 21-22].

Итак, «можно сказать, что разработка вопроса строения мелодических структур, осуществляемая на базе универсального междисциплинарного теоретико-группового подхода, дает положительные результаты. Свидетельством этому являются открытия общемузыкального значения», – пишут в Заключение Б.И. Каракулов и И.К. Кожобеков. Публикации уникальной монографии свидетельствует о том, что казахские исследователи являются основоположниками нового философско-научного направления – музыкальной симметриологии в мировом масштабе. Доводом тому тот факт, что предложенная классификация «может найти свое применение в исследованиях мелодической организации как письменных, так и устных музыкальных культур» [69, с. 171]. Тем самым данный вывод убеждает в том, что научное открытие могло состояться и состоялось только в регионе, где жизнеспособны оба – устный и письменный – пласта музыкальной культуры. А потому именно такой подход, при котором предмет изучения составляет мир музыки в широком культурно-историческом контексте, содержит перспективы для дальнейшего развития.

Таким образом, проведенный краткий анализ основных тенденций свидетельствует о том, что казахское музыкатану развивается как оригинальное направление музыкальной науки, шире – социогуманитарного познания.

Вместе с тем, в связи с тем, что избранный путь научного исследования на стадии становления, имеются ряд проблем теоретико-методологического характера. Это, в частности вопрос о легитимизации культуры саз как предмета музыкатану, шире – центрально азиатского, или даже – восточного музыковедения. Актуальная проблема в свете сказанного продолжение изучения и вовлечения в оборот научной и образовательной сферы казахского/ тюркского терминологического аппарата. Как было вкратце освещено в главе 1, многие стороны проблемы изучены исследователями. Тем не менее, остаются немало важных вопросов, требующих ответа. И особенно, повторимся: проблема введения автохтонных терминов культуры саз Великой Степи в образовательное пространство на уровне массового, специального и музыкально-педагогического сфер.

Выводы: о динамической целостности музыкального бытия Великой Степи

Таким образом, в главе 2 дана обобщенная аналитическая характеристика морфологии казахской музыкальной культуры. Показано, что ее строение отражает и выражает общий ход культурно-исторического процесса в Великой Степи. При этом морфология казахской музыкальной культуры предстает как двуединая целостность. Исходный пункт казахской культуры саз составляет общевосточный устный культурный тип. Второй – новообретенный – пласт казахской культуры формируется на базе западной культуры письменного типа. Тем самым, в отечественной музыкальной культуре содержатся как восточный саз, так и западная музыка, творческая интерпретация которых образует неповторимый мир музыки казахов.

Подобное оказалось возможным благодаря последовательному развитию казахской культуры саз с учетом изменений в исторической ситуации. Так, в период независимости была предпринята государственная программа «Мәдени мұра» с целью изучения, систематизации и осмысления исконной национальной культуры. В ее рамках были подготовлены и опубликованы проекты «1000 казахских традиционных песен» и «1000 казахских традиционных кюев» [34, 70].

Осуществление столь масштабной работы оказалось возможным благодаря деятелям устнопрофессионального искусства. В сфере искусства күй это Толеген Момбеков, Магауия Хамзин, Абикен Хасенов, Бахыт Басыгараев, Генерал Аскарров и многие другие. Благородная цель их подвижнической деятельности заключается в том, чтобы донести до современного слушателя күй в его первоизданной чистоте. И им удалось передать будущему дух кюя как живого искусства импровизации. К примеру, в диске 1 «Шығыс Қазақстан күйшілік дәстүрі» – «Восточно-Казахстанская домбровая традиция» все 31 кюев сообщены күйши как народные. Между тем как многие из них – полноценные устнопрофессиональные кюи. Сказанное особенно характерно для кюев, записанных в исполнении Таласбека Асемкулова, Жарқына Шәкәрім, Уали Бекенова и других домбристов. Важно отметить то обстоятельство, что жизнеспособность кюев обеспечивалась устной памятью күйши. К примеру, күй «Салкүрен» приводится в двух вариантах. Первый 21 в исполнении Жарқын Шәкәріма и второй 22 в записи от Уали Бекенова. Оба – прекрасные домбристы, имеющие в своем репертуаре множество народных кюев, а также создающие авторские кюи. Вместе с тем, как и многие күйши поколения «шестидесятников» получили европейское консерваторское

образование. Жарқын Шәкәрім – домбрист, исследователь музыки. Мастерски играет на подзабытом древнем казахском инструменте – трехструнной домбре и широко пропагандирует ее. Цель Шәкәрім – передать потомкам кюй в исходном варианте, а потому эту запись правомерно охарактеризовать как любительское музицирование.

Уали Бекенов (1936-2004) – родился в СУА КНР. Кюи монгольских казахов этого региона расширили и обогатили казахскую культуру саз, и это, в большой мере, является заслугой Уали Бекенова. Он первый исследовал кюи шертпе, выпустил ряд нотно-музыкальных сборников и учебных пособий. Его собственное творчество характеризуется кюями «Боздағым», «Женгем сүйер», «Ерентолғау», «Күй ансаған» и другие [34, с. 72].

Что касается кюя «Салкүрен» в исполнении Уали Бекенова, этот вариант отличается более сложным музыкальным языком и структурой. Иными словами, это уже образец устнопрофессиональной культуры саз. В данном случае уместно провести сравнение со знаменитой песней «Қорлан» Естая Беркімбайұлы, который существует в 2-х вариантах. Наиболее популярен первый – любительский – вариант, который имеется в записи от исполнителей Батырхана Шукенова и Димаша Құдайбергана. А есть и оригинал, записанный от Естая Б.Г. Ерзаковичем, и исполняемый устнопрофессиональными әнші, в числе которых павлодарские мастера Ербол Айтпаев и Амангельды Кожанов.

И тем не менее, судьба культуры саз вызывает глубокую озабоченность у ведущих ученых. Сказанное обусловлено тем, что устнопрофессиональное искусство культуры саз – феномен аульной культуры. Между тем, Ұстаздар – Учителя сөніп барады – уходят из Этого Мира в мир Иной – аруахов. А вместе с ними угасает живое искусство импровизации. А потому «верить, что традиционный профессионализм может и в дальнейшем полнокровно развиваться на аульной почве – заблуждение» [19, с. 387].

«Казалось бы, противоречит этому прогнозу то, что в Казахстане существует государственная система обучения исполнителей на народных инструментах в рамках музыкальных учебных заведений. Но эта система обучения по своей сущности направлена на разрушение творческих начал традиционной культуры, воспитывая музыкантов нотного типа, не владеющих комплексом знаний о традиционной эстетике, теории и истории музыки, импровизацией, составляющих душу любого устного профессионализма в музыке (от традиционных культур Востока до современного джаза). В ней запрограммировано отсутствие композитора, создателя новых произведений. Верить в причастность этой системы обучения развитию традиционной музыкальной культуры – это опаснейшая иллюзия. Она создает на

месте подлинной культуры фантом, который, обладая внешним сходством с истинным искусством, тем не менее почти, никогда им не становится», – пишет с болью А. Мухамбетова [19, с. 387].

«Вместе с тем, не без влияния Международных фестивалей и симпозиумов по традиционной музыке Востока, растет стремление создать в городском обучении систему, способствующую воспитанию музыканта традиционного классического типа. Молодые педагоги консерватории, музыкальных училищ начинают отходить от полного подчинения нотному обучению, вводя разучивание кюев на слух, обучение импровизации, поощрение композиторских устремлений. В консерватории в учебной программе увеличено число кюев, совместно с музыковедами создан курс этносольфеджио на основе народной музыки, развивающий импровизационные навыки. Солисты стремятся на концертах восстановить традиционную форму общения с рассказом легенд. Растет сознание ценности традиционной музыки как неповторимой страницы мировой музыкальной культуры, сохранение которой важно не только для казахов. Ставшие известными на волне перестройки и гласности данные о реальных последствиях Аральской экологической катастрофы, воздействия Семипалатинского полигона и других факторов, обострили понимание того, что судьба традиционной музыки целиком в руках городских музыкантов. Традиции аульного профессионализма, питавшие городскую ветвь, почти исчерпаны, и надеяться на то, что аул, как и прежде, будет поставщиком молодежи, которая, вопреки неадекватной системе обучения, будет вносить в город живые токи вековой культуры, уже не приходится» – продолжает свой целостный культурологический анализ А. Мухамбетова [19, с. 388].

Ею далее отмечается, что в среде молодых музыкантов «стихийно складывается система обмена профессиональными традиционными ценностями, которая действует вопреки нивелирующей системе обучения. Растет стремление к импровизационности, к стилю игры, не сформированному нотным обучением. Поиск новых, неизвестных в городе кюев, систем настройки и навязывания перне домбры, приемов игры, – все это становится среди них делом профессиональной чести и престижа. Учащаются поездки молодых музыкантов к старым аульным мастерам, стиль которых истинными знатоками ценится и до сих пор ценится превыше всего». «Гласность вдохнула новую жизнь в айтыс, который стал теперь самым популярным жанром. Акынские поединки, по остроте и актуальности, не уступающие баталиям журналистов, а порой и превосходящие их, собирают многотысячную аудиторию, которая, благодаря телевидению, становится миллионной. На волне перестройки с открытием сотен казахских школ обществен-

ностью стали подниматься вопросы массового музыкального воспитания. Деградация профессионализма в ауле сопровождалась ростом поколений аульной молодежи, не знающих традиционной классической музыки. Вместе с обсуждением проблем сохранения и развития казахского языка осознается и необходимость принятия особых мер по сохранению национального музыкального языка. Идет обсуждение путей массового музыкального воспитания, приобщающего детей к национальной музыке. Есть опыт введения в общеобразовательных школах уроков айтыса, уроков музыки с коллективным обучением на домбре. Есть единичные случаи открытия школ-студий, в которых народные музыканты обучают детей традиционным устным методам. Пресса отражает растущее недовольство унифицированной программой обучения, единой на весь многонациональный Союз. Звучат предложения создания казахских школ, основанных на национальных культурных ценностях» [19, с. 389].

Эти высказывания ученого свидетельствуют о том, что и в современных условиях культура саз продолжает сохранять и развивать исходные основания, а именно: целостность культурной формы (искусства, образования и науки). И ключевым положением является идея о том, что культура саз должна существовать в живой, духовно-практической ипостаси. А потому «настало время создавать систему социально-экономических мер по спасению традиционной музыкальной культуры. В нее должна входить новая система государственного образования, основанная на импровизационном безнотном обучении и усвоении комплекса теоретических и исторических знаний о казахской музыке и музыкальных культурах Востока. Народным мастерам должна быть открыта возможность преподавать в государственных учреждениях, как и возможность платной концертной деятельности. И самое важное, должна быть создана система массового музыкального воспитания детей, соответствующая национальному музыкальному мышлению и приобщающая к пониманию вековых сокровищ национальной музыки. Если удастся осуществить эти задачи, то можно будет надеяться на полноценное развитие национальной музыкальной традиции. Казахская традиционная музыка, родная сестра живых современных культур раги, макама, дастгяха, должна жить полноценной, направленной в будущее жизнью, как это и происходит в современных восточных обществах. Она должна оставаться духовным спутником еще многих и многих поколений. Ее совершенный язык, богатая система выразительных средств, глубина и тонкость, и, самое главное, гибкость и способность к трансформациям – позволят ей отражать меняющийся опыт живой развивающейся нации» [19, с. 389].

ГЛАВА III. СОЦИОДИНАМИКА КАЗАХСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

3.1 Общее представление о социодинамике культуры

Социодинамика культуры – это изменения, которые происходят в культуре и человеке под воздействием внешних и внутренних факторов. Изменения, то есть развитие – неотъемлемое свойство как общества, так и культуры. Тем самым социодинамика культуры – это процесс и результат деятельности человека, создателя ценностно-смысловой сферы общества.

Деятельность – один из важнейших атрибутов бытия человека, связанный с целенаправленным изменением внешнего мира, самого человека. Именно в деятельности человека создается культура, социодинамика которой имеет культурно-историческое измерение. Как отмечалось в теме «Морфология музыкальной культуры: проблемы методологии», социодинамика культуры содержит три стадии: исходная духовно-практическая целостность, дифференциация на отдельные сферы, интегрированная целостность. Это – общая тенденция культурно-исторического процесса, многообразие которого – результат деятельности человека и общества. Она проходит в своем историко-культурном развитии следующие этапы: архаическая акустическая культура, традиционная акустическая культура, музыкальное искусство, профессиональная музыкальная практика. На всех этапах человеческой истории музыкально-творческая деятельность выступает в качестве чуткого барометра, фиксирующего изменения, происходящие в социодинамике культуры. Неповторимость и специфичность каждого исторического этапа представляют собой «особый климат», «дух эпохи», который сопровождает человека в различных социокультурных общностях.

Таким образом, социодинамика культуры имеет исторический характер. Вместе с тем она характеризуется и географическим измерением, поскольку культура это не только всеобщее (общечеловеческий феномен), но и особенное (национальное) и единичное (присущее отдельному индивиду).

Имея в виду историческое (диахронное) и географическое (синхронное) измерения, охарактеризуем казахскую музыкальную культуру в контексте культурно-исторического процесса.

Становление архаической акустической культуры

Формирование культуры, в том числе и музыкальной сферы, состоялось в архаическую эпоху. На этом этапе музыка, как устный

феномен, опирающийся на слух, получила определение «архаическая акустическая культура» (от акустика – область изучения звуковых явлений). Это первый этап общечеловеческой цивилизации; он характеризуется тем, что ведущее положение занимает устный способ трансляции культуры. Для этого доречевого этапа важным средством общения являлся звуко-интонационный комплекс. В рамках этого процесса шла длительная эволюция от звука-сигнала в повседневной жизни к звуку-языку как семиотической, то есть знаковой системе, хранящей и передающей информацию.

Таким образом, формированию музыки и музыкальной культуры предшествовала первичная звуко-творческая практика человека. Она основана на эмоционально-чувственном восприятии звуков окружающего мира, которая имеет стихийный, спонтанный (еще не осознаваемый) характер. Это субъективный тип музыкально-творческой деятельности, направленный на постижение окружающего мира и самопознание.

Преобладание единичного опыта, сумма которого еще не сложилась в целостность общественного сознания, порождает преимущественно индивидуальные формы деятельности, когда каждый человек является одновременно и «создателем», и «исполнителем», и «слушателем» своего «творения», реализующегося как переживание, прочувствование окружающей реальности и собственного внутреннего мира [71]. Тем самым, архаическая акустическая культура представляет собой сольную синкретическую целостность.

Культурными формами воплощения музыкально-творческой деятельности архаичного человека являются: раннефольклорное интонирование и звуко-инструментальная практика. Первые «результаты» деятельности архаичного предка представляли собой единичное (одноразовое) явление, лишь однажды созданное и воспроизведенное. В то же время процесс продуцирования человеческих звучаний становился необходимым источником накопления опыта музыкально-творческой деятельности.

Таким образом, на этом этапе архаическая акустическая культура представляет собой целостный тип. Реконструированную на основе комплекса научных трудов модель исходной акустической культуры правомерно характеризовать как общечеловеческий феномен. Он складывается в контексте мифологической культуры, где музыка занимала ведущее положение. Особенность архаического классического мифа – понимание мира как единого целого, при котором он воспринимается без деления на одушевленное и неодушевленное.

Следующий этап - дуальная мифология, основанная на двоичной структуре. В этот период древний человек впервые осознает понятие

смерти как конец, завершение жизни и выражает свои «открытия» в похоронных плачах. Они представляют собой весьма специфические образования, которые вряд ли можно характеризовать как явление художественной культуры и искусства. В нем нет мелодии, напева в современном понимании слова, ему присущи неустойчивость, незавершенность. Исполнение похоронного плача вызвано чувствами скорби, утраты, горя и пронизано внемелодическими интонациями, в любом месте плач может оборваться всхлипываниями, рыданиями, выкриками, может прерваться вообще. Таким образом правомерно определять похоронный плач как синкретический феномен архаической акустической эпохи.

Вместе с тем, проблема Жизни и Смерти – «вечная» тема общечеловеческой цивилизации. В связи с этим, с одной стороны, плач формируется в жанр, получивший глубокое развитие как устной, так и письменной типах культуры как музыкальное искусство.

С другой стороны, как антитеза смерти возникает жанр колыбельной песни. Гимн материнской любви – одна из ведущих тем в первобытной культуре и многих видах искусства. Она воспета в мифах всех народов мира в образе Священной Белой Птицы – Акку, Ак каз (Белый Лебедь-Гусь) как праматери человеческого рода. Поразительная интуитивная способность материнского сердца была подмечена уже нашими далекими предками и сохранилась в многочисленных аңызлах тюркских кочевых этносоциумов о Қорқыте. Солидарны мы и с теми искусствоведами, которые считают так называемые палеолитические «венеры» – скульптурные изображения эпохи палеолита – культом матери, ибо понимание женского тела как куклы красоты произошло гораздо позже – в искусстве античного мира.

Любовь матери бескорыстна, безмерна, а потому и язык колыбельной полон тепла, уюта, умиротворенности (мира), спокойствия. Музыкальные признаки – мерный убаюкивающий ритм, спокойный темп, плавное мелодическое движение. Все в этом мире чистых эмоций дышит покоем. А потому колыбельная, напеваемая матерью, оказывает на ребенка суггестивное (внушающее) психологическое воздействие, убаюкивая, успокаивая его.

Таким образом, колыбельная – первый в истории человечества жанр, в котором сформировалось чувство любви, и первую любовь в истории общества была не любовь между мужчиной и женщиной, но Любовь Матери к своему Ребенку. И потому возник первый и, пожалуй, единственный в международной культуре музыкальный язык, который действительно не требует перевода, понятен всем землянам.

Жанровые особенности колыбельной наглядно высвечиваются в сравнении их с лирическими любовными песнями, выросшими также из чувства любви, но уже между мужчиной и женщиной. Индивидуальная любовь между мужчиной и женщиной имеет совершенно иной язык чувств. Он полон сомнений, вздохов, страстей, вибрирующих токов, экспрессивности, экстаза, ожидания, томления...

Этот язык мастерски воплощен, например, в знаменитом стихотворении А.С. Пушкина:

Я Вас любил: любовь еще, быть может.

В душе моей угасла не совсем.

Но пусть она Вас больше не тревожит,

Я не хочу печалить Вас ничем.

Я вас любил безмолвно, безнадежно.

То робостью, то ревностью томим,

Я Вас любил так искренно, так нежно.

Как дай Вам бог любимой быть другим.

Можно указать также многочисленные примеры из музыкального искусства. Так, созвучны лирике А.С. Пушкина произведения таких композиторов-романтиков, как Г. Берлиоз, Р. Шуман, Р. Вагнер, Ф. Шуберт, П.И. Чайковский и многие другие.

Таким образом, на примере колыбельной возможно проследить и реконструировать становление лирического музыкального начала в виде напевной кантилены.

3.2 Социодинамика традиционной акустической культуры (общая характеристика)

Согласно принятому в международном научном сообществе консенсусу, человечество прошло две стадии развития и вступило в третью эру. Первая стадия, включающая архаику, древний и средние века – традиционная (доиндустриальная); вторая – индустриальная цивилизация и третья эра – постиндустриальная стадия.

В научном сообществе первая стадия имеет два определения: традиционная и доиндустриальная. На наш взгляд, понятие «традиционная» наиболее адекватно выражает сущностные основания и качественную природу данной социокультурной реальности (СР) как начала человеческой истории. Это – период детства человечества; эра, в которой первый Адам, чем далее, тем более, выделяется и отдалается от окружающей природной среды, от своего Космического дома. Процесс социоантропогенеза, то есть происхождения общества и человека, имел мерный, неторопливый, образ жизни и стиля мышления. Определение ее как доиндустриальной предложено теоретиками пост-

индустриального общества, трактующими данную стадию с точки зрения социологии, экономики и политологии. Эта позиция без необходимой философско-научной проработки экстраполируется (распространяется) и на сферу культуры. Издержки подобного понимания заключаются в том, что затушевывается культурно-исторический смысл традиционной культуры.

Убедительный аргумент сказанному, судьба архаической акустической устной культуры, в которой были выработаны ключевые, общечеловечески значимые константы духовной сокровищницы. Это – язык – устойчивая система, через которую осуществляется взаимопонимание эпох и поколений. Это – этические принципы, которые несут в себе глобальный, общечеловеческий заряд нравственности. Наконец, это религиозно-мифологическая система, из которой берут начало все сферы духовной деятельности: медицина, педагогика, наука, искусство, литература и другие.

Историческое значение акустической устной культуры заключается в том, что в ней были выработаны ключевые, общечеловечески значимые константы духовной сокровищницы. Эти эталоны культуры, востребованные на уровне всеобщности, оказались исходными для последующего развития человечества.

Последовательно развиваются базисные основания акустической устной традиции в культуре Востока, подразделяющейся на много разных «востоков» (Л.Н. Гумилев). Многообразный мир Востока различается: а) по образу хозяйственно-культурного типа (номадический и оседло-земледельческий); б) по способу трансляции культуры (устная акустическая; сочетание устной и письменной; письменная); в) духовно-религиозным основаниям (буддизм, ислам, тенгрианство и другие).

В результате длительного и последовательного развития здесь получает развитие культура саз, которая, с одной стороны, представляет собой общевосточный целостный феномен. С другой стороны, подразделяется на самобытные музыкально-культурные миры, восхищающие разнообразием содержания и формы, богатством и красочностью звуковой палитры.

Что касается западной традиции, то для нее присущи оседлое земледелие, письменный тип культуры, который становится приоритетной, начиная с греко-римской цивилизации и христианские духовно-религиозные основания. Тем самым здесь формируется и развивается музыкальная культура, достигающая высокого расцвета в новоевропейское время и содействовавшая формированию национальных композиторских школ.

Общее для средневековой культуры – более отчетливо обнаруживающаяся дифференциация, то есть подразделение на виды музыкально-

творческой деятельности. Этот процесс, при котором поначалу состоялось подразделение на деятельность слушателя, воспринимающего музыку и интеллектуально-творческой личности, совмещающей в себе функции создателя музыкально-поэтического текста и исполнителя (певца и аккомпаниатора), а также учителя, длился продолжительное историческое время.

Вместе с тем, в социодинамике оседло-земледельческих и кочевнической культур прослеживаются и различия. В земледельческих цивилизациях, будь то восточные, либо западные типы культур, религиозная составляющая становится самостоятельной духовной реальностью, противопоставленной земной жизни как иной, небесный мир. Тем самым в земледельческих культурах происходит разделение мира на две области – священную (сакральную) и мирскую (небожественную), которые поставлены религиозным сознанием в положение антагонистов. Основанием такой оппозиции является, согласно Дюркгейму, важнейший признак сакрального – его неприкосновенность, отделенность, запретность.

В кочевом мире тюрков Центральной Азии подобный жесткий антагонизм отсутствует. Его особенность заключается в том, что здесь образ жизни и культура, весь Универсум составляют целостность, пронизанную энергией сакрального. Причины сказанного кроются в кочевничестве как образе жизни и культуры, что будет более обстоятельно освещено в следующей теме.

Номадизм как образ жизни и культура

Мир динамики и мир статики ... Так охарактеризовал кочевую (номадическую) и оседло-земледельческую культуры Мурат Ауэзов в исследовании «Энкидиада. К проблеме единства миров и оседлости» [25]. Испокон веков сосуществовали мир оседлых народов и беспокойный мир кочевников, два образа жизни, сформировавшие две самостоятельные культурно-исторические системы: номадическую и оседло-земледельческую.

Главенствующее влияние на формирование того или иного типа культуры оказала хозяйственная основа – кочевое скотоводство либо оседлое земледелие. Ее значение являлось настолько огромным, что, к примеру, в культуре тюркоязычных казахов больше черт с кочевыми монголами, чем с тюркоязычными, но оседлыми узбеками. Следовательно, даже общность языка играл менее значительную роль, чем хозяйственно-культурный тип.

Взаимодействие кочевого мира и оседло-земледельческой цивилизации – давнее и логическое явление целостного развития мировой культурной истории, что хорошо прослеживается на казахском материале.

риале. Территориально широко распространенная культура Казахстана характеризуется причудливым переплетением традиции и цивилизации, органичное сочетание которых образует многообразие единой в своей основе кочевой культурно-исторической системы.

Внутренняя цельность, взаимосвязанность огромного географического пространства нашла отражение в принципе жузов, различавшихся как по социально-экономическим специализациям, так и культурной историей. Ареал Ұлкен жуз (Старшего жуза) локализован в Южном Казахстане и Жетысу, где номадизм издревле сочетался с оседлым земледелием. В средние века этот район являлся одним из крупных центров городской цивилизации, транзитной торговли и орошаемого земледелия. Накануне монгольского нашествия Жетысу и юг Казахстана представляли важные политико-экономические очаги региона.

Для Орта жуз, расположенного в Центральном и Северо-Восточном Казахстане, помимо кочевого скотоводства и оседлого земледелия были присущи развитие металлургии, горного дела, городской цивилизации. В средние века одним из мощных государственных образований здесь являлся Дашт-и-Кыпчак. Именно кыпчакский диалект тюркской языковой группы составил основу современного казахского языка.

Кіші жуз располагается в Западном Казахстане, на границе европейской и азиатской частей света и характеризуется самыми суровыми природно-климатическими условиями: морозная зима, жаркое лето, отсутствие воды, безбрежные степи и пустыни. В этом ареале было распространено круглогодичное кочевание, при котором маршруты перекочевков простирались на многие сотни километров, достигая до тысячи и более в одну сторону. Номадизм сохранялся здесь до начала XX столетия, поскольку именно эта организация наилучшим образом отвечала социально-экономическим интересам населения.

Краткий обзор показывает, что казахская культура представляет собой сложный многосоставной феномен, в многовековом развитии которого причудливо переплетались мир динамики и мир статики. Особую актуальность приобретает в ней номадизм как образ жизни и культура, аккумулировавший в себе мудрость тысячелетий, нравственную чистоту и творческую силу многих этнических общностей центральноазиатского континента (Акишев К.А., Маргулан А.Х., Байпаков К.М., Кадырбаев М.К., Ерзакович Л.Б., Козыбаев М.К...). Он представляет собой классически совершенную систему и содержит такую духовную концентрацию, какую цивилизованным обществам,

поглощенным материальными потребностями, просто невозможно представить (Турсынов Е., Мұхамбетова А., Жиһан Желтоксан – Е. Шаймерденұлы, Ауэзов М.М., Каракулов Б.И., Нурланова К.Ш., Кокумбаева Б. и другие исследователи).

В пользу положения о том, что ареал Великой Степи является наиболее благодатным объектом для выяснения данной задачи, свидетельствует комплекс культурно-исторических причин:

1. Территория Казахстана – ареал, в котором возникла и последовательно развивалась скифо-сакская культурная традиция, являющаяся детищем кочевого общества.

2. Последняя и поныне представляет не реликтовое, но живое явление, ибо преемственность традиций ранних кочевников сохраняется в культурно-исторической системе, менталитете многих тюрко-монгольских народов огромного региона.

3. Развитие отечественного кочевниковедения, результаты которого позволяют представить кочевую культуру как обобщенно-типологическую систему, перспективную для дальнейших поисков в масштабах крупнейших историко-культурных категорий.

Долгое время изучение кочевничества носило фрагментарный характер. Осознание номадизма как самостоятельного культурного феномена происходило постепенно, по мере количественного накопления фактологических данных. Целенаправленное исследование номадизма как образа жизни и культуры корифеями казахстанской науки началось в 60-70 годах XX столетия, основой чему послужили результаты отечественной археологии и особенно – сенсационное событие века – открытие «золотого» человека в кургане Иссык. Сегодня весь мир восхищается этими находками, которые находят всестороннее освещение в исследованиях специалистов различного профиля, художественной литературе, способствуя воссозданию целостной картины казахской культуры.

Блестящее обобщающее издание культурологического характера «Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством», где ставятся и решаются концептуальные проблемы, а именно: этико-эстетические взгляды казахов-кочевников. Проанализированные под своеобразным углом зрения творения материальной и духовной традиции позволяют глубже и полнее уяснить главные тенденции историко-культурной эволюции Степи. «Кочевничество как образ мира» (С. Аязбекова), отразился в степной ментальности, которой присущи гармоническая целостность, последовательная духовная эволюция. По словам А. Нысанбаева, кочевая культура предстает «вмещающим и формирующим духовным началом», отсюда –

стремление сохранить единство Бытия и духовную высоту мировоззренческих идеалов.

К числу фундаментальных категорий следует отнести выявление качественного своеобразия культуры кочевья, в которой духовно-ценностные аспекты значат в жизни людей гораздо больше, чем экономические реалии. «Главным здесь оказывается имеющаяся система духовного производства, она и более устойчива, чем преходящие факторы материального производства», – отмечает Орынбеков М.С. [72, с. 3].

Глубоко освещается авторами уникальность восточной (в том числе и казахской) философии, которая заключается в преобладании нефилософских форм рассуждений, когда философы утопают в традиционных жанрах, строящихся по типу художественных или религиозных. Хрестоматийный пример – философское Слово «Қара сөз» Абая Кунанбаева, известное русскоязычному читателю как «Слова назидания».

Другая специфическая особенность казахского кочевого общества – это пронизанность особыми духовными взаимосвязями, всеобъемлющая идея общения, светом которой одухотворена и окрашена жизнь каждого человека. Эти проблемы разработаны Мухамбетовой А.И., Нурлановой К.Ш., Каракуловым Б.И., Мукановым М.М. [19, 25, 27].

Как известно, своеобразие культуры насельников Сары Арка Великой степи заключается в сосуществовании кочевой традиции и городской оседло-земледельческой цивилизации, взаимодействие которых составляло единую культурно-историческую систему региона. В смутное время монголо-джунгарских нашествий города Великой Степи постигает трагическая участь. Колесо Истории неумолимо стерло их с лица земли, а вместе с ними – библиотеки, содержавшие десятки тысяч книжных фондов. По свидетельству Жиренчина А. М., изучавшего историю казахской книги, основное из древне- и средневекового книжного и рукописного фонда погибло безвозвратно. Единичные экземпляры, уцелевшие чудом, хранятся в библиотеках Парижа и Лондона, Копенгагена и Стамбула, Каира и Тегерана, Ватикана, Берлина и Дрездена... (Жиренчин А.К., Жаркинбеков М.).

Единственной формой концентрированного выражения высших духовных сил казахского народа становится устная культура, представляющая непреходящий опыт кочевья. Базирующаяся на традиционной акустической культуре музыкально-творческая деятельность номадов Великой Степи функционирует как сакрально-мифологическая практика (бақсылық), народная (фольклорная) традиция и устно-профессиональное творчество.

3.3 Социодинамика казахской устной культуры саз

Как уже отмечалось во Введении и главе 1, становление мира музыки состоялось в ходе длительной исторической эволюции, подразделяемой учеными на фонический (от фоно – звук, голос) и мелический (от мелос, мелика – сопровождаемого пением) этапы. Исторически первой формой художественного мироосмысления в сакрально-ритуальной практике является фонический архаический тип. Это неотъемлемый момент существования человека, актуальный, во-первых, как способ его социализации, показатель включенности в коллектив, сопричастности к обществу, посвященности в тайны бытия. Во-вторых, является необходимым условием выживания; но уже не стихийно угаданным, а закрепленным в форме ритуалов, обычаев, традиций, передаваемых из поколения в поколение.

Казахская устная культура саз – феномен новой исторической эпохи, а именно: мелического этапа. У кочевников Великой Степи духовная среда, порожденная ритуально-мифологическим творчеством, определила важнейшие мировоззренческие константы, а именно: понимание Гармонии и Хаоса как естественных проявлений бытия, осознание интуитивно познанных космических и земных законов, целостное, мировосприятие Универсума, бесконечность которого определялась приоритетом сакрального начала.

Со временем доминирующей оказывается фольклорный пласт, значимый как универсальный источник фиксации, сохранения и трансляции жизненного опыта. Художественными элементами фольклора выступают музыкально-поэтическое, хореографическое и драматическое творчество в их совокупной целостности. Познавательная, эстетическая и бытовая функции фольклора обеспечивают его неразрывность и целостность, и это единство воплощено в образно-художественной форме. Поэтому фольклор, входя (в том числе и своими художественными элементами) в систему традиционной духовной культуры, имеет специфические формы творчества, которые со временем включаются в художественную культуру.

Переходной формой от фольклорной традиции к искусству саз как художественному феномену является в казахской кочевнической культуре саз Қара өлең. «Қара» древнетюркск.) – черный, великий, сильный. Он содержит ряд коннотаций, таких как изначальный, главный, простой, великий, сильный, могучий, священный. Тем самым отражает жизнеутверждающую сущность феномена, выражающего в концентрированном виде дух народа.

Өлең – музыкально-поэтическая целостность: стих; песня; өлең шығару – сочинять стихи; өлең құрылысы – построение стиха, стихо-

сложение; өлең өлшемі – стихотворный размер; өлендер жинағы – өленді айтып болу – спеть песню; өленді жатқа айту – прочесть стихи [36, с. 360]. Исходя из вышеприведенного, кара өлең – уникальный феномен культуры саз, объединяющий в себе музыкальное и словесное/ поэтическое начала в единой целостности.

В казахской среде кара өлең существуют в узком и широком значении. В узком смысле кара өлең – жанр песни, содержание которой составляют отражение переживаний и размышлений человека о жизни и судьбе, его мечты и чаяния, высокие человеческие идеалы в лаконичном песенно-поэтическом выражении.

В широком значении кара өлең – национальная форма любительского музицирования. Исполнение *қара өлең* составляло неотъемлемую часть ритуала гостеприимства (*той бастар – начало тоя*). Смысл ритуала заключалась в том, что каждый из присутствующих должен был по кругу продемонстрировать интеллектуальный потенциал и творческие способности. При этом гость был волен исполнять не только собственно, кара өлең, но и күй, который, как уже упоминалось, был тесно связан со словом. Исполнитель предварял исполнение кюя словесным содержанием (аңызом – легендой, либо әңгіме – рассказом о происходивших исторических событиях или личных историях. Также среди гостей могли возникнуть музыкально-поэтические состязания – айтысы, а именно: каим-айтыс – состязание групп девушек и джигитов); қыз бен жігіт айтысы – состязание девушки и джигита; такпактасу, қағысу – словесные перепалки; соревнование на знание географических объектов (гор, местности, рек) – тау, жер, су өлең; өтірік өлең – стихи неправдоподобного содержания; состязания в исполнении жыр – эпоса, состязания ораторов – шешенов (А. Сабырова) [68].

Таким образом, кара өлең вызревал в недрах ритуально-мифологического творчества, аргументом чему ритуал гостеприимства, описанный А.И. Мухамбетовой в коллективной монографии «Казахская традиционная музыка и XX век». С другой стороны, он представляет собой переходную форму от музыкально-поэтического фольклорного пласта к устнопрофессиональной культуре саз. Значимость кара өлең обусловлена тем, что творческий акт каждого из присутствующих оценивался с точки зрения оригинальности, импровизационного мастерства как создателя и исполнителя. При этом, как уже отмечалось, допускалось, более того, поощрялось исполнение любых жанров культуры саз.

Со временем кара өлең начинает существовать вне обряда гостеприимства, что активизировало процесс становления устнопрофессио-

нальной культуры саз. Тем самым, в ходе эволюции кара өлең оказывается фундаментом песенного искусства әнші, салов и сері, профессиональное творчество которых широко использует содержание, тематику, стихотворный размер кара өлең, основывается на их ладово-интонационных и композиционных закономерностях [73].

Вместе с тем воздействие кара өлең не ограничивается только лишь сферой песенной культуры саз. Как было освещено выше, кара өлең оказался тем цементирующим основанием, на базе которого происходило формирование устнопрофессиональной культуры саз как целостного феномена.

Базируясь на общевосточной и, прежде всего, тюркской традиции, казахская культура характеризуется последовательным развитием номадического основания. Кочевничество как Иное, Другое по постмодернистской терминологии бытие обусловило то, что важное значение имеет при кочевом жизнебытии созерцание, содействующее формированию целостного взгляда на мир. Причем созерцание является «не только формой чувственного познания, одновременно оно является формой и интеллектуального познания» [27, с. 147]. Иными словами, содержит в себе оба два основания, раскрывающихся в особой связи мышления и чувственности.

Платформой для «длительной подготовки ума» (Платон) выступает принцип непрерывной и непосредственной связи культуры и ее субъекта, обусловивший развивающий характер устного бытия. Явления культуры каждый раз представляют собой «духовное событие, ибо их созидательную сущность составляет внимающее множество (көпшілік)». Благодаря этому, – делает вывод К.Ш. Нурланова, происходило «качественное насыщение духовного явления изустности, оно становится со-бытием – действием общественного значения».

Следующий сущностный принцип номадического культуры саз – это общение ((іштесу) в аутентичной терминологии, духовно-творческий феномен, озаряющий особым биотическим (жизненным) эфиром атмосферу көпшілік, его полифоническую содержательность. Общение – та скрепа устной культуры, благодаря которой осуществляется со-творчество, «со-бытие разнообразных миров в гармонии с происходящим духовным событием». Иными словами, кочевая культура «имела статус общезначимости, представляя и выражая содержательные константы общества» [27, с. 28].

Особый смысл для бытия устной культуры саз имела открытость, мировоззренческую сердцевину которой составило тенгрианство. В результате живого непосредственного общения сохраняется печать доверчивых, человеческих отношений людей. Казахи это называют

«төбе көкке жеткендей» («словно приподнялся – прикоснулся к сини, выси небес, когда к каждому прилетало вдохновение с небес: от Көк – синий, Синее Небо). Вдохновенное духовное общение каждого с каждым и со всеми вместе обеспечивало одновременное со-бытие духовного многообразия. Благодаря развертке этой идеи раскрывается универсальность культуры саз. И что не менее важно, полнота этих духовных отношений сохраняется на протяжении всего бытия культуры. По этой причине опыт казахов-кочевников «содержит в себе не только прошлое, но и перспективные уровни в будущем, поскольку высоты духа «сращены» с обыденной жизнью человека» [27, с. 148].

Перечисленные признаки получили своеобразное преломление в казахской устнопрофессиональной культуре, обусловив ряд особенностей, присущих именно данному феномену. Это, как уже отмечалось, всеобщность, поскольку тенгрианское бытие как креативный процесс представляет собой живой процесс, созидаемый в присутствии внимающего множества (көпшілік), при котором происходило качественное насыщение духовного события всеобщностью.

Со-общение, творческое созидание с Көк Мәңгі Тәңірі содействовали развитию индивидуального способа познания мира и отражения его в авторском творчестве. В этой атмосфере со-творчества, со-бытия разнообразных миров в гармонии с происходящим духовным событием и происходила интеллектуально-творческая деятельность казахских күйші, жырау и акынов, әнші, сал и сері. Системный характер их деятельности обусловлен тенгрианским календарем мүшел, определившим все стороны казахской культуры. Мүшел содействовал пониманию духовности не только как потустороннего непроявленного бытия. В миропонимании тенгрианцев мир проявленный – земной и мир непроявленный – небесный составляют органичную целостность. Гармония двух уровней бытия выразилась в содержании деятельности казахских профессионалов, предназначенной для той или иной возрастной группы. Так, акыны выражают мир зрелого человека со всем богатством его интеллектуального и социального опыта. Творчество жырау – это вершина духовного опыта народа, в котором представлены жанры, концентрирующие зрелость мировоззрения старцев, мудрость, полет мысли и духа.

Особое место занимает деятельность күйши, вобравшего в себя все сферы жизненного и духовного опыта кочевого общества. Креативность Көк сохранилась в древнетюркской этимологической семантике, согласно которому «куй, фонетически производное от «көк» – высокое состояние, настроение, настрой, подъем». По тому же принципу образовано и слово көкірек – душа (дух). Көку – буквально, исходить небом, забалтываться, нести чушь, словом, импровизировать.

Историческая жизнь кюя оказалась вечной, ибо и сегодня, благодаря своей устной природе, он жив в своей первозданной ипостаси. Кюй как миромоделирующая духовная константа прошла самое и сложное испытание – испытание Временем и Пространством, то есть самой Вечностью. В этой преемственности с исходной первоосновой – сила и вечность духовно-культурного бытия, составляющего гордость и неиссякаемую ценность национального наследия.

Вместе с тем кюй приобретает разные региональные варианты и содержит многозначный смысл. У казахов, киргиз, туркмен это күй, куу для народных инструментов; у алтайцев и хакасов – «кай» – эпическое сказание; у татар и башкир кюй – и песня, и инструментальная пьеса. Кюй в различных исполнительских вариантах (как инструментальное произведение, песня, эпическое сказание) и поныне является классическим достоянием многих народов Великой Степи.

Таким образом, культура саз номадов Великой Степи содержит ряд особенностей:

- понимание саз как земного проявления космической красоты и гармонии, сакрализация музыкального искусства;
- целостность художественного мышления; нерасчлененность, слитность музыкальной практики со всей жизнедеятельностью человека;
- устный способ трансляции и передачи музыкального опыта в процессе общения и сотворчества (К.Ш. Нурланова);
- обязательность владения всеми членами общества в той или иной степени различными видами музицирования как одно из условий социализации личности и социокультурной идентичности;
- восприятие сазгера-күйші, шире «сегіз қырлы, бір сырлы» как со-творцов Көк Мәңгі Тәңірі, отмеченных особым даром озарения.

В то же время каждый из них имеет свое предназначение и статус в родной среде. Содержание музыкально-творческой деятельности әнші, сал и сері составляли темы любви и брака, прочных семейных отношений. Жырау – создатели и исполнители жыр, которые оценивают свою деятельность как высокую миссию, к которой имеют призвание. Отсюда вера в магическое дарование, идущее с древнейших времен, понимание своей роли как проводника системы духовных ценностей народа. Жыршы – исполнитель жыра были советниками ханов, предсказателями будущего, обеспечивавшими связь народа с духами предков. Концентрировали в своей творческой деятельности высший духовный и социальный опыт этноса.

Таким образом, сущность казахской культуры саз составляет гармонизация отношений Человека, Мира и их связей, характеризующихся логикой полифонирования, со-творчества, через внесение в Мир духовного начала.

Краткая характеристика локальных школ казахской культуры саз

К настоящему времени музыковедами определены основные локальные школы казахской культуры саз. Особое внимание уделяется исследователями изучению устнопрофессиональной практики, а именно: кюев, жыр, айтыс и песни (эн). Устнопрофессиональные песни – эн – отличаются совершенством структуры, широким диапазоном, сложной метроритмической организацией. Поэтому их могли исполнять только певцы, прошедшие обучение у мастера. В казахском песенном искусстве сложилось несколько профессиональных школ, отличающихся по стилю, ладоинтонационному строению песен, особенностям их структуры и исполнительства. Это школы Арка (Сары Арка – Центральный, Северный и Восточные области), Жетысу (Южные и Юго-Восточные области) и Батыс (Западно-Казахстанские и Юго-Западные области). Профессиональные песни начинаются обычно в высоком регистре, с призывающих к вниманию зачинов-возгласов, которые в музыкознании получили название «акынская мелодическая формула».

Аркинская песня, сложившаяся на территории восточных, центральных и северных областей Казахстана, отличается широтой дыхания, мелодическим богатством, глубиной содержания и сложной структурой. В регионе Сары Арка жили и творили певцы, пение которых сравнивали с пением соловья (*көмейіне бұлбұл ұялаған, күміс көмей*). Они сформировали здесь развитую песенную традицию салов и сері, создав аркинский стиль пения, и подняв тем самым авторскую казахскую песню на высочайший уровень профессионализма. Такие творцы, как Біржан сал, Ақан сері, Жаяу Мұса, Абай, Әсет, Укілі Ыбрай, Балуан Шолақ, Жарылғапберді, Иманжүсіп, Естай, Мәди составили блестящую плеяду профессионалов Сары Арқа. Продолжателями традиций их исполнительских школ стали Әмре Қашаубаев, Қали Байжанов, Игибай Алибаев, Байғабыл Жылқыбаев и другие.

Инструментальные школы: күйшілік

Культурная общность и единство народа с его древними корнями прослеживается в гармонии музыкальных традиций и школ не только разных регионов страны – запада, востока, Сары Арқа, Қаратау, Жетісу, Присырдарья и Манғыстау, но и казахов Монголии и Китая. Искусство кюев всех времен объединяет общий мотив – страстный порыв, стремление к свободе, независимости. В этом заключается их непреходящая ценность, как свидетельство вековых чаяний и мечты о свободе духа, о независимости, осуществленных, наконец, нынешним поколением.

Кюи исполнялись, в основном, на трех инструментах – домбре, кобызе и сыбызгы (продольная флейта). Наиболее распространенной

и, одновременно, самой развитой, достигшей профессионального уровня областью инструментальной музыки являются домбровые кюи.

В соответствии с географическим положением обширных ареалов Казахстана и их историко-культурным своеобразием в казахской инструментальной музыке сложились разные локальные школы и стили исполнения домбровых кюев: это восточно-казахстанская (шығыс), жетисульская (Жетісу), аркинская (Сары Арқа), каратауская (Қаратау), сырдарьинская (Сыр өңірі), западно-казахстанская (Батыс), мангыстауская (Маңғыстау). В целом в домбровой музыке по исполнительско-стилевым и музыкально-структурным параметрам кюи подразделяются на 2 традиции – шертпе и төкпе.

Территория восточно-казахстанской домбровой традиции охватывает весьма обширное пространство, так как к ней относятся не только области Казахстана (Семей, Шыңғыстау, Шубартау, Аягөз, Тарбағатай), но и прилегающие территории КНР (Синьцзян) и Монголии (Баян-Олгий). Истоки этой традиции, основу которой составляют древние аңыз-күйлер (кюи-легенды), лежат очень глубоко.

Одна из самых загадочных, овеянных легендами в историческом сознании казахов личность – кюйши Кетбуга, современник Чингизхана, мужественный полководец и мудрый бий. Ценным историческим памятником той далекой эпохи является дошедший до нас күй «Кетбұқаның күйі».

Выдающиеся представители восточно-казахстанской домбровой школы – кюйши Байжігіт и Тәттімбет, основатели стиля шертпе. Живший во времена хана Аблая, Байжигит всю свою жизнь прожил под знаком борьбы казахов с джунгарами – одного из самых трудных и сложных периодов в истории Казахстана. Творчество Тәттімбета есть результат зрелости и совершенства в 19-м веке инструментального мышления в кюях шертпе.

Вокально-инструментальные школы: әншілік, жыраулық, ақындық

Казахские вокально-инструментальные школы подразделяются на әншілік – песенное искусство, жыраулық – эпос и ақындық – искусство акынов. Соответственно, три основных жанра – ән, жыр и айтыс. Закономерно то, что әншілік и ақындық тесно взаимодействуют между собой. Примером чему факты, когда Біржан сал, а, Естая и других деятелей устнопрофессиональной культуры и искусства в народе называли и әнші, сал, и ақын.

Для деятельности *салов* и *сері* характерно единство социально-художественных функций и музыкально-стилевых принципов: а) синкретизм, воплощающий принцип универсальной всеобщности (К. Нурланова): единство, органичная взаимосвязь и диалектическое соотношение традиционного и новаторского в каждом индивидуальном

авторском стиле, и в культуре в целом; б) музыкально-поэтическое творчество в форме вокально-инструментального, сольного, публичного исполнительства; в) высокоразвитый институт осознанного авторства, отразивший многообразие созданных ими индивидуально-стилевых систем; г) стилевое единство песенно-поэтической системы, музыкального языка и формообразования; д) создание произведений высокого художественного уровня, как отражение доминантной направленности на эстетизацию творчества; е) включение домбры в коммуникативную структуру исполнения устно-профессиональных песен; ж) культивирование высоких критериев профессиональной деятельности, создание профессионального певческого интонирования и мастерское владение инструментом.

Музыкально-творческая деятельность *салов и сері* обеспечила формирование особой певческой школы, отличающейся совершенством исполнительского и вокального мастерства и индивидуально-стилевыми закономерностями песен.

Для тематики и образной системы песен *салов и сері* свойственна разработанная система условно-поэтических формул (с применением *астар* – намек, *емеурін* – подтекст, *теңеу*, *ауыстыру* – метафора, *айқындаулар* – эпитеты, *тұспалдап түсіндірулер* – символы, *егіздеулер* – параллелизмы).

Жанр *гашықтық әндер* - любовные песни раскрывают духовную сущность любви. Восторженно воспевая образ любимой, они ярко обрисовывают: а) детали женского портрета, как эталон совершенства сравниваемые с предметами и явлениями жизни; б) любовные заигрывания, выраженные сдержанно в форме легкой заинтересованности, либо намеком (определяющими словами являются *іңкәрлік*, *ынтызарлық* – страстное желание); в) глубокие любовные чувства и отношения, соотносимые в духе поведенческого стереотипа *салов и сері* с захватывающими сценами охоты (парные поэтические символы и параллелизмы, построенные на контрастах); г) любовные переживания – излюбленная тема *гашықтық әндер* – *аңсау*, *сағыныш* – разлука и грусть, невозможность соединения с любимой, тоска по ней, мечты о встречах, на фоне идиллического воспевания природы родного края.

Лирико-философские песни – это субъективные размышления о жизни. Разновидности песен *мұң-шер әндер* – необрядовых плачей (Б. Кокумбаева): а) *жұбату* – утешения невесте, выражение сочувствия певца к судьбе девушки, напрямую соотносятся с мелодикой и поэтическими клише плачей невест – *сыңсу*, *қоштасу*, *зар* (Ақан сері «*Ақтоқтының аужары*» и «*Ақтоқтының зары*»); б) *жиырма бес* – прощание с молодостью (25 лет – вступление в *мүшел* зрелости) и *ақырғы қоштасу әндер* – песни прощания с жизнью. Они связаны с

возрастной циклизацией и являются духовной и интонационно-мелодической трансформацией обрядовых *жоқтау* (Салғара «*Жиырма бес*», Ақан сері «*Майда қоңыр*» и «*Әудем жер*», Әсет «*Ақырғы сөз*», Жаяу Мұса «*Сапар*») и акыньских *толғау* – философских размышлений и *өсиет* – предсмертных напутствий (Үкілі Ыбрай «*Қалдырған*», Біржан сал «*Теміртас*»); в) песни на тему *Дүние* – о бренности человеческой жизни, продолжают традиции лирических *қара өлең* субъективно-личностного характера (Біржан сал «*Дүние*», Балуан Шолақ «*Дүние*» и другие) [73, с. 148].

Таким образом, музыкально-творческое наследие деятелей устно-профессиональной культуры саз характеризуется глубиной содержания, сочетанием пластичности с импровизационно-речитативной гибкостью, и с огромной эпико-эмоциональной силой.

С обретением независимости научной интеллигенцией страны были интерпретированы многие страницы культурной истории Ұлы Дала Елі. Новейшие данные отечественной гуманитаристики содействуют более глубокому и глубинному пониманию сущности интеллектуально-творческой деятельности наших предков, направивших свои усилия на культивирование идеи о вечности Бытия в нематериальном (музыкально-поэтическом) наследии. Тем самым открываются перспективы «прочтения», интерпретации культурного наследия Естая Беркимбаева и Жаяу Мусы, Жарылгапберды и Иманжусупа, Майры и их последователей как духовной опоры «арқа сүйеу» Туған жер.

Считаем правомерным добавить в качестве гипотезы для обсуждения следующее положение. Как обосновано исследователями, творчество вышеперечисленных, а также многих других деятелей устной культуры имеет целостный характер. Наши предки характеризовали их как «сегіз қырлы, бір сырлы» – «Восемь граней – одна целостная суть»; «восьмигранный» в вольном смысловом переводе с казахского. Между тем, по отношению к изучению их культурного наследия все еще сохраняется дифференцированный подход с позиции специально-научного знания (музыковедения, литературоведения). В новом тысячелетии появилось ряд трудов, в которых обоснованы положения о музыкальной эстетике и философии Абая и Шакарима. На наш взгляд, в контексте государственной программы «Рухани Жаңғыру» правомерно характеризовать их как духовных деятелей. Уверены: взгляд в подобном ракурсе содержит перспективы для актуализации идей, востребованных в новом Казахстане.

Таким образом, независимой Республике Казахстан «есть что предъявить миру». Это наша священная и достойная страна и культурное наследие, предопределяющие Жол (Путь) человечества в будущее. В духовное будущее Мәңгілік ел [74, с. 148].

3.4 Социодинамика казахской музыкальной культуры. Трансформационные процессы в сфере казахской музыкальной культуры

Рубеж 19-го и 20-го столетий ознаменовался кардинальными изменениями в Великой Степи. Эти трансформации обнаруживаются и в изменении культуры, поскольку соответствующие духовным потребностям общества ценности актуализируются и обновляются в культурных сферах. Тем самым культура возникает, развивается, изменяется в обществе и вне этого она невозможна, непостижима.

Яркий пример сказанному музыкальная культура советского Казахстана, целенаправленная переориентация которой совпала с самым тяжелым периодом казахской истории. Как известно, первой половине XX-го столетия от голода и различных болезней погибла половина населения. Вышеназванные процессы вызвали деформацию традиционной социокультурной структуры. На смену многовековой культуре саз в спешном порядке формируется новый музыкальный пласт, а именно: композиторская школа европейской традиции. Уже с середины 30-х годов XX века, были внедрены новые формы музицирования /оркестр народных инструментов, хор/ и жанры /опера/, которые преподносились как вершина казахской музыкальной культуры.

В этих условиях казахская культура саз чем далее, тем более вытесняется новой музыкальной сферой. Статус музыкального искусства приобретает композиторская/ нотированная практика европейской ориентации. Между тем как казахская культура саз низводится до уровня музыкального фольклора, то есть коллективного творчества масс и оказывается на периферии культурной жизни. Примером сказанному тот факт, что казахская культура саз изучается как предмет музыкальной фольклористики. Тогда как предмет музыкальной науки составляет новообретенная письменная/ композиторская культура. Эта тенденция является определяющей в республиках советского пространства вплоть до периода шестидесятничества. Она характеризуется расширением предмета исследования и дифференцируется со временем на такие разделы, как проблемы композиторского творчества, исполнительства, педагогики и образования.

Наряду с этой официальной тенденцией культурной политики Центра набирают силу инициативные шаги музыкально-общественной интеллигенции. Результатом предпринимаемых действий оказываются профессиональные контакты с учеными других республик Союза. Совместными усилиями организовываются и проводятся международные конференции и симпозиумы в Самарканде, Москве, Алма-Аты и других городах Союза, на которых все активнее ставятся и решаются

проблемы национальной музыкальной культуры как самодостаточного и самоценного феномена.

Среди многих международных фестивалей и конференций, проведенных в странах СНГ, существенно выделяется Первый Международный симпозиум «Музыка тюркских народов» (Алматы, 2009 г.). Проведению симпозиума предшествовала большая подготовительная работа, которую возглавили бывший ректор Консерватории, заслуженный деятель РК Д. Касеинов и доктор искусствоведения, профессор Б. Каракулов. Симпозиум был посвящен актуальным вопросам истории, теории и эстетики музыки тюркоязычных народов. Представилась реальная возможность обобщить уже имеющийся научный и практический опыт в изучении тюркских музыкальных культур, обозначить новый круг проблем, приобретающих сегодня особую актуальность, определить основные цели и перспективы в развитии данной области знания.

Прошедший симпозиум оказался важным и в установлении и налаживании научных, культурных и дружеских контактов с учеными разных стран мира, проявляющих особый интерес к музыке тюркоязычных народов. В его работе выразили желание участвовать 100 исследователей.

Становление и развитие новообретенного – композиторского – пласта в казахской музыкальной культуре XX века

1920-80-е годы образуют в казахской музыкальной культуре целостный период, соответствующий советскому социально-историческому этапу и типологическим особенностям европейского искусства. Уникальность его состояла в несравнимости со всем предшествующим развитием: он не являлся непосредственным продолжением национальных традиций. В содержании и формах функционирования культуры произошли небывалые ранее новшества, подобные тектоническим сдвигам, изменяющим характер жизнедеятельности человека. Политико-экономический формационный «скачок» обусловил направленность на формирование культурных очагов оседлого образа жизни. Дух степной цивилизации и устная культура саз подверглись сильнейшему надлому. Образовавшаяся «трещина» в преемственном развитии многовековой казахской культуры саз образно характеризует масштабы изменений.

Подобно формированию новых земных пространств (вершин, равнин, впадин) на месте раздвигающихся границ обрывов, казахская культура XX века была образована на пересечении и скрещивании восточного и западного. Новые формы культуры, профессиональное искусство новоевропейской традиции, приобщение к которым происходило в советский период в определенном смысле насильственно,

оказались противопоставленными предшествовавшей аутентичной культуре [35, сс. 37-38].

Музыкально-творческие виды в этот период образуют 2 группы. 1) Казахская культура саз. 2) новые – европейские – виды творчества.

В 1-ю группу входят фольклорное и устнопрофессиональное творчество әнші, сал, сері, күйші, жырау и ақынов, имеющее длительную историю развития. Дух импровизации, единство сочинения и исполнения, принцип соучастия в восприятии, звуковой, не нотный, способ передачи – все эти ключевые основания продолжали сохранять свое значение, несмотря на жесткое давление условий новой культуры.

2-я группа – опыт освоения европейской музыки: композиторское, исполнительское, массовое виды музыкально-творческой деятельности. Новообретенный пласт формировался в русле привнесенной европейской музыкальной культуры: точные формы передачи и хранения (нотная письменность), средства исполнения (европейские инструменты), жанры, концертно-театральная жизнь. Они однотипны по культурным истокам и генетическим традициям и, не имея исторических аналогов в национальной культуре, находились в своеобразной «оппозиции» к казахским видам (У. Джумакова). На смену деятелю-импровизатору, сочиняющему и исполняющему, пришел композитор письменной традиции с разделением функций сочинения и исполнения.

Казахская музыкальная культура в период независимости

Время рождается на глазах, о чем свидетельствует наша беспокойная современная действительность, – выстраданный, выпестованный многими и многими поколениями насельников Великой Степи период независимости. Его обретение стало исключительным событием для Казахстана, где проживали и проживают вместе с казахским народом представители сотни других народов и народностей: на земном шаре зажглась звезда независимого казахского национального государства, Республики Казахстан.

Бывшая одной из национальных окраин некогда могучей державы Казахская советская социалистическая республика разорвала пуповину, жестко привязывавшую ее к Центру, из которого осуществлялось руководство всеми сторонами жизни фактически полуколониальной страны. Все нити политического управления находились в Москве, все судьбоносные экономические, социокультурные, научно-технические и иные решения принимались там, исходя из нужд и интересов огромной коммунистической империи, претендовавшей на мировое лидерство, а потому склонное к гонке вооружений. Непомеренные расходы на развитие военно-промышленного комплекса в конце

концов расшатали экономические устои СССР, а это, в свою очередь, способствовало обнаружению идейно-политических изъянов всего государственного строя, и империя распалась. На ее руинах возникло множество суверенных национальных государств, образовавших затем Союз независимых государств (СНГ).

Независимость это не просто некое предзаданное состояние, это живой исторический процесс, великое достояние, за которое со времени создания самостоятельного казахского ханства боролось не одно поколение ханов, биев и батыров, возглавлявших казахский народ. Возникнув в середине XV в., независимое казахское ханство быстро обрело мощь в степях Дешт-и-Кипчака, и в постоянных сражениях с моголами, ойратами, узбекскими правителями, с русскими колонизаторами отстаивало и укрепляло свою государственность, свои земли, свою свободу. До конца XVIII века Казахская Орда в течение более трехсот лет вела постоянную борьбу за сохранность своей независимости. С усилением русской колонизации она обрела характер сопротивления, освободительной борьбы (Исатай-Махамбет, Кенесары и др.). С окончательной потерей независимости к середине XIX столетия она превратилась в мечту, которая лелеялась в интеллектуально-творческой деятельности акынов, күйші, әнші и просветителей. Однако и в условиях установившегося российского правления вспыхивали выступления против шовинистического гнета, против проявлений колонизаторской политики, одним из последних событий которой является, как известно, декабрьское (1986 г.) восстание казахской молодежи и студентов.

Идея независимости содержит в качестве своего внутреннего основания духовно-нравственные ценности, которые в разные исторические периоды выражались различным образом в творчестве акынов и жырау, әнші и күйші, степных ораторов шешенов. Наряду с этим – аутентичным – пластом композиторы Казахстана XX века обогатили мировую музыку самобытным, национально-характерным искусством. Источником творческой мысли и новых энергий для современных казахских композиторов служит культура саз. Так, в основу многих оперных сцен легли народные мелодии. В результате синтеза принципов европейской симфонии и казахской профессиональной инструментальной музыки возник новый жанр – күй для оркестра.

Преломление казахских инструментальных традиций, сложившихся в течение столетий, обусловило колоритные оркестровые краски и тембры, виртуозные приемы фортепианной и вокальной филигранной техники.

Обращение к древней казахской мифологии, тенгрианскому мировоззрению и истории обновило художественно-эмоциональную сферу музыки от образов сакральных животных-тотемов (Бозінген /Белая верблюдица/, *фантазия* Музыка Б. Аманжол. Исполняет Б. Аманжол (фортепиано) до философских размышлений и высокой трагедийности (Ария Ажар из оперы «Абай» Музыка А. Жубанова, Л. Хамиди).

Казахская музыкальная культура: живые связи и современный культурный процесс

Особая страница культурной жизни не только в советском Казахстане, но и в других республиках Союза – это феномен «шестидесятников». Пафос этого времени присущ музыкально-творческой деятельности многих корифеев, среди которых особое место занимает величайший музыкант, композитор и дирижер, основатель фольклорно-этнографического оркестра «Отрар сазы» Н. Тлендиев. Сохранению и интенсивному развитию аутентичных форм культуры саз казахов в новых исторических условиях в той или иной степени содействовали многие деятели, а именно: этноорганолог Б.Ш. Сарыбаев, күйші, руководитель музыкально-этнографического ансамбля «Мұрагер» А. Райымбергенов, Шәмші Қалдаяқов, «Досмұқасан» и другие. Тем самым казахская культура саз оказалась восприимчивой к новым веяниям и в лице своих лучших представителей обеспечила живую связь с национальным достоянием.

О результатах возрождения форм и жанров духовного наследия сохранения «живых сил» и преемственности можно судить по тому факту, что казахская музыкальная культура в изменившихся социокультурных условиях все более расширяет свою аудиторию, обретая слушателей во многих уголках земного шара.

Для казахстанского общества она актуальна в двух аспектах:

– в аспекте формирования казахстанского патриотизма и гражданственности;

– в аспекте национально-государственной идентичности, сохранения и эвристического развития «самости» культурного образа Республики Казахстан.

Казахская музыкальная культура как аудиовизуальный феномен

В современном мире, отличающемся обилием потока информации, большее значение обретает «экранная культура», создаваемая на основе аудиовидеотехники, компьютера и других инновационных средств связи. Тем самым, смена коммуникационных технологий (Мак-Люэн) приводит к коренным изменениям в культуре.

Ученые, позитивно оценивающие «экранную» культуру, указывают на такие ее преимущества как: а) мобильность, позволяющую быстро и легко пересекать любые национальные или государственные границы; б) компактность систем хранения и быстроту скорости переноса информации на любые расстояния. При этом отмечается негативный аспект технологической коммуникации, а именно: однородность всемирного культурно-информационного пространства (Б. Ерасов). В этих неоднозначных условиях особую ценность приобретают черты несходства, содержащие особый смысл в содержании и форме культуры.

Указанные плюсы и минусы «экранной» культуры были учтены в государственной стратегической программе «Мәдени мұра». В ней был взят курс на возрождение, исследование и популяризацию культурного наследия с целью формирования массового сознания и идентичности. В контексте программы казахская национальная культура рассматривается как один из ключевых институтов общественного сознания, системы духовных ценностей, формирующих идентичность нации.

Важным разделом программы «Мәдени мұра» стала задача сохранения историко-культурного наследия саз. Выпущено уникальное на сегодняшний день и практически полное собрание сочинений казахской культуры саз – эн и күй на CD дисках. Интерес к своим истокам позволил найти и запечатать эн и күй в исполнении профессиональных исполнителей, бережно сохраняющих закономерности культуры саз.

Идеи, озвученные и реализованные в программе «Мәдени мұра» нашли логическое продолжение в «Рухани жаңғыру» и «Ұлы Даланың жеті қыры», в частности, в проекте «Дала фольклоры мен музыкасының мың жылы» – «Тысяча лет степного фольклора и музыки». В рамках культурной политики проводятся регулярные айтысы областного, республиканского и международного уровней. Благодаря телевидению, их могут слушать тысячи и миллионы слушателей. Те, кто слушал новогодний айтыс «Алтын домбра», сами были свидетелями того, с каким вниманием и восторгом принимала публика захватывающие состязания акынов, с упоением и вдохновением изумлявших своих почитателей блестящим даром импровизации. Иными словами, казахская культура саз оказалась жизнеспособной и в органичном взаимодействии с новообретенным пластом западной традиции образует уникальный мир казахской музыки.

Выводы по главе 3

Краткий анализ социодинамики казахской музыкальной культуры показывает, что в родной среде культура саз остается доминирующим явлением, определяющим сущность культуры как целостности. Подобное оказалось возможным потому, что общество было и оставалось более однородным, по сравнению с оседло-земледельческими цивилизациями, в которых в силу определенных социально-экономических и политических условий произошло классовое расслоение общества, сказавшееся и в сфере культуры. Так, в европейских странах параллельно сосуществуют два социальных слоя: народные массы и элитарное общество, каждое из которых имеет свои культурные предпочтения. Для широких масс таковой является фольклор, народная традиционная культура. В элитарном обществе происходит сознательное игнорирование данного культурного пласта, социокультурной ценностью для этого слоя оказывается композиторская музыка.

Что касается казахского общества, здесь приоритетна культура саз. Особенно возросла ее ценность в период независимости Республики Казахстана, существенное содействие чему оказала государственная программа «Мәдени мұра». Огромная роль в сохранении и развитии культуры саз принадлежит устнопрофессиональным деятелям. К глубокому сожалению, жұлдыздар сәніп барады – уходят из этого мира в мир Иной великие күйші и әнші, ақыны и жыршы. Но в памяти народа, благодарных учеников остаются их күйі, ән і айтысы, которые записываются на ноты и аудиодиски. И эти бесценные жемчужины продолжают свою жизнь в новых социокультурных условиях как өсиет – завещание новому поколению. Это, к примеру күй Еспая «Бұлды құс» о соловье, созданная по мотивам одноименной казахской сказки. В ней рассказывается о бедном юноше, который как ни старался, жил все хуже и хуже. Наконец, он оставил родной аул, домашний очаг и вышел в путь в поисках счастья. По дороге он увидел попавшего в капкан сурка. По природе добрый, милосердный, бедный юноша приоткрыл капкан и выпустил сурка на волю. Сурок заговорил человеческим голосом: «Юноша, ты сделал доброе дело... Сейчас мы спустимся с тобой под землю и пойдем к моему отцу. Желая отблагодарить тебя за мое спасение, он разложит перед тобой все свои богатства, чтобы ты взял себе все, что пожелаешь. Но ты ничего не бери, а проси ценную птицу. Если он спросит, откуда ты знаешь об этой птице, отвечай: «Знаю и все тут! Я прошу, повелитель, подарить мне эту птицу!». Юноша поступил так, как сказал сурок. И вернулся на землю с птицей соловьем. Что удивительно, эта ценная

птица клюет пшено, пшеницу, просо, а испражняется чистым золотом. Благодаря этому, юноша избавился от многочисленных долгов, сделал счастливым и богатым не только себя, но и весь народ [29].

В Антологии дисков «1000 казахских кюев» имеется запись «Бұлды құс» в исполнении интеллектуального кюйши и исследователя, автора монографии об Еспае Айтжана Токтагана. Кюй покоряет глубиной содержания и благородством, чистотой интонирования и технической изысканностью. Это неспешное размышление о смысле жизни, воссоздающееся через звуковой образ птицы как символа верха, духовности. Бұл-бұл – образ мировой культуры и искусства, источник творчества, вдохновения. Великий кюйши дает аманат – завет нам и будущему поколению Мәңгілік Ел. Суть аманата – сохранить тюркский дух, кюй как Послание Всевышнего – Тәңірдің құбірі (шепот Тенгри).

Глубинный смысл аманата рельефно высвечивается в сюжете телефильма «Күй – ғұмыр» («Кюй – Жизнь»). Действие происходит в 20-е годы XX столетия, в разгар гражданской войны. Красноармейцы приходят в дом известного домбриста и расстреливают его как националиста за приверженность родной музыке и языку. При этом домбру выкидывают в рядом протекающую речку. После их ухода старший сын вытаскивает инструмент и приносит домой.

Безутешная вдова кюйши заставляет сыновей рыть яму, наливает на кошму жир и заворачивает в нее домбру. Затем на глазах сыновей совершает ритуал захоронения инструмента. Тут же на месте, где закопана домбра, а вместе с ней и кюй, мать берет клятву со своих малолетних сыновей, что ни они сами, ни их дети и внуки никогда в жизни не возьмут этот музыкальный инструмент в руки. Сыновья дают обещание и стараются следовать слову, данному матери. Но вот у старшего сына, ставшего уже дедушкой, рождается внук, который не может отказаться от игры на домбре. Он обучается у Абдулхамита Раимбергенова по устной системе «Ұстаз – Шәкірт». Услышав его выступление на концерте, аксакал решает наконец рассказать драматическую историю своего детства и нарушить клятву. Тем самым, благодаря новому поколению, точнее, преемственности поколений, кюй обретает новую жизнь, новое дыхание в изменившихся социокультурных условиях. И верим, что в независимой Республике Казахстан никакие силы не смогут помешать звучать шепоту Көк Мәңгі Тәңірі.

ГЛАВА IV. КАЗАХСКАЯ МУЗЫКА В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ ИЗМЕРЕНИИ

4.1 Периодизация основных этапов казахской музыки. Становление мира музыки Великой Степи

В истории казахской музыкальной культуры 7 основных периодов: 1-й - Древний период казахской культуры саз; 2-й - Казахская культура саз периода средневековья; 3-й - Культура саз периода Казахского ханства; 4-й - Казахская культура саз в 19-первой половине 20-го века; 5-й - Казахская музыкальная культура в постномадический период; 6-й - Феномен «шестидесятников» в казахской музыкальной культуре; 7-й - Казахская музыкальная культура периода независимости.

Самый значимый и вместе с тем малоизученный – первый период казахской культуры, а именно: происхождение мира музыки Великой Степи. Его культурно-историческая реконструкция осуществляется на основе комплекса научных данных. Он включает музыковедческие исследования, согласно которым становление музыки состоялось в ходе длительной исторической эволюции. Исходным является фонический (от фоно – звук, голос) этап [3]. Постепенно формируется мелическая стадия, которая содержит преемственную связь с предшествующей фонической стадией.

Эти общие тенденции истории музыки подтверждаются и уточняются региональными данными. Для понимания казахской музыкальной культуры значимы исследования самых различных отраслей гуманитарного познания: истории Казахстана, культурологии, мифологии, искусствоведения, фольклористики, тюркологии, кочевниковедения, тенгриановедения и других научных сфер.

Сказанное обусловлено закономерностями самой казахской музыкальной культуры как целостного феномена. Прежде всего, для изучения казахской музыкальной культуры важны научные изыскания в области истории Казахстана, включая археологические изыскания и письменные источники.

Значимы труды ученых, в которых выявляются богатство и глубина содержания терминологии культуры саз. Как уже было вкратце освещено в главе 1, на основе казахских, шире – тюркских терминов оказалось возможным реконструировать исторические закономерности мира музыки Великой Степи.

Немногочисленный, но ценный материал представлен музыковедами, которыми, во-первых, записаны от аксакалов и нотированы музыкальные образцы – сарыны баксы, архаичные аңыз-кюи (мифоло-

гические кюи). Во-вторых, даны аналитические этюды об этих древнейших образцах фонической и мелической стадий.

Опираясь на комплекс приведенных научных данных, представим обобщенную характеристику первого этапа. Он определяется учеными как мифорелигиозная или мифопоэтическая культура. Основные составляющие мифорелигиозной культуры – вербальный (устный) текст, первобытные формы религии, виды искусства. Важную часть мифотворчества составляли священные рассказы племени о своем происхождении, окружающем мире. Ведущее положение занимали в нем древнейшие религиозные представления, отражавшие миропонимание архаичных племен.

Неотъемлемую часть этого грандиозного ритуального действия составляло искусство, все виды которого (наскальная живопись, резьба, скульптурные изображения, орнамент, пляски, игры) являлись магическим способом воздействия на Природу. В самых сокровенных разделах обрядового действия звучала музыка, которая тоже, как и музыкальные инструменты, считалась священной. Следовательно, облик мифа складывался из нераздельного существования труда и религии, искусства и зачатков научного знания.

Обратимся для примера к мифам казахского народа. Древнеказахский аңыз (миф) принадлежит к числу тех явлений, восприятие и изучение которых возвращает нас к первоистокам человеческой культуры. Об этом говорят жизнеспособность аңызов, сильное эмоциональное воздействие, конструктивная простота, ясность и лаконичность, соотносимые с великой простотой вечных жизненных констант.

В памяти народа запечатлелся священный рассказ о происхождении музыки: «Сначала не было ничего. Потом возник только один звук. Из этого звука родился весь мир» [40, с. 9]. Идея о том, что вначале был один звук - үн – свидетельствует о космогоническом мышлении насельников Великой Степи (С. Аязбекова). Творческая интерпертация үн осуществляется бақсы – шаманами, ақынами и күйші, жырау, сал и сері. Все они восходят к культу предков, подтверждением чему аутентичные константы в значениях духи предков, покровители: аруактар – казахская; арбактар – киргизская; арвах, ата-бабалар рухлары, ата-баба аруағы – казахская, киргизская, азербайджанская, татарская и другие. Константа аруақ содержит два слова: ар – избранный, лучший, высшая красота и ақ – белый в значении духовная чистота. В казахском языке немало слов, содержащих инициацию «ар», которая дополняет и углубляет смысловое содержание термина «аруақ». Это ар – честь; арқа; арқасы бар; арман – мечта, чаяние; армысын – приветствие (здоров ли; здравствуй); аруақ – дух предков,

святых; аруактай – словно дух предков, словно святой; аруактану – признавать дух; аруакты – святой; аруакты табыну – культ духов предков. В якутском языке сохранившем много древних слов, аар означает лучший, чистый, священный, божественный [75].

Аруактылык составил основу одного из первых монотеистических верований в Единого Бога – Тенгри – Көк Мәңгі Тәңірілік. Эта религия знала закон Перевоплощений, и, погребая своего уважаемого соплеменника, степняки возливали на его могилу напиток из кобыльего молока – кумыс и просили душу покойного быть для племени защитой и опорой. Существовало понятие «кайтыс болу» – быть возвращенным. Это означало, что умерший в физическом мире вернулся в параллельные миры, называемые «аруактар дүниеси» – мир духов предков [43, с. 17]. Это сознательный акт – трансцендирование, при котором человек преодолевает умирание через духовное усилие, направленное на магическое (ритуальное) противостояние смерти.

«Предков помнили по именам, а имена храбрейших богатырей прошлого звучали в качестве боевого клича рода. Если же собиралась многоплеменная орда, её общим боевым кличем был возглас «Аруах!», звучавший над ордой Батыя. Таким образом, по представлению тенгриан аруахи оказывали эффективную духовную поддержку.

Автор XI века Махмуд Кашгари так описывает «сражение аруахов»: «Суть этого вот в чем: когда два тюркских рода вступают в войну друг с другом, перед началом сражения духи каждого из родов, прибывшие вместе с людьми своих родов, вступают друг с другом в схватку. Тот род, духи которого одержат победу, станет на следующий день победителем в сражении. Тот род, духи которого потерпели поражение, как считают, будет побежден. Воины родов, духи которых вступили в битву, боятся того, что в них могут попасть стрелы, пущенные духами, и прячутся в шатрах. Этот обычай распространен среди тюрков».

Победоносные рода, «благословленные духами» в результате таких магических столкновений, возглавляли массовые многородовые союзы. Возникла «иерархия духов», материализованная как система взаимного подчинения родов на основе «духовного старшинства» одних над другими. Тем самым складывается тенгрианская модель политического менеджмента, суть которой сводилась к равновесию между личной свободой воинов и воендисциплинарным характером беспрекословного подчинения младших старшим. Ведущее положение в ней занимала привилегированная каста посвященных – духовных воинов. Это был ограниченный круг тайных союзов, обладающих специальными способностями и знаниями в области ритуально-

магического и военного искусства. Их отличали высокий социальный статус, отвага и бесстрашие в ратном деле, послужившие причиной глубочайшего уважения, почитания и, в какой-то мере обожествления. Это обнаруживается, к примеру в том, что им отводили «почетное место выше старейшин – ақсақалов, биев, султанов».

К ним относились сал-сері – степные маги Любви и Войны, преданные служители аруахов и самого Неба. Что-то вроде воинов-монахов, целиком и полностью отдавших свою жизнь «верхнему миру», миру духов. Бақсы – всевидящие лекари и исцеляющие бойцы. Ақыны благословлявшие от имени Духа все важнейшие события в жизни кочевника – рождение детей, свадьбы, похороны, обряды посвящения и собрания воинов Жырау – певцы степного Единства и другие. Каждый из них выполнял свою роль в рамках все более увеличивающегося масштаба влияния Духа – от первичных коллективов – через родовые союзы – к национальному единству».

Глубоко и художественно образно раскрывается культ предков – аруақтарға табыну в фильме Аруақ. Идея драмы принадлежит исполнителю главной роли, мэтру казахстанского кинематографа Асанали Ашимову. В ней ставится и решается проблема преемственности поколений, которая едва не оборвалась из-за геноцида народа (сцена, в которой мальчик едва не погиб в овраге). Новое поколение выжило и возрождается благодаря духу предков, мастерски воссозданном в образе живого аруаха – аруақты адам – главного героя Ағатая [75].

В компакт-дисках «Қазақтың 1000 күйі» (1000 казахских кюев) приводятся записи древних сыбызговых, кобызовых и домбровых кюев, расположенные в географическом и культурно-историческом измерениях. Каждый ареал (Шығыс, Жетісу, Арқа/ Сары Арқа, Қаратау, Сыр өңірі, Батыс Қазақстан, Маңғыстау) начинаются с древнейших образцов и завершаются кюями авторов XX столетия.

В архаичных аңыз-кюях переданы удивительные картины: полет лебедей аққу, жалобный голос ревушей верблюдицы, тяжелый топот табуна куланов. К наиболее ранним образцам относятся аңыз-кюи с названиями птиц и животных, кюи о хромоногих существах, кюи-плачи об утонувших детях и детенышах зверей, кюи о несчастной охоте. Семантика кюев «Аққу», «Желмая» – Верблюды связана с тотемными представлениями, впоследствии трансформированными в культ обожествляемых животных и культ предков, в котором птицы и животные стали выступать как носители душ умерших.

Религиозные представления о хромоногих героях – девушках, куланах, медведях сайгаках – генетически восходят к погребальным культам с верой в загробную жизнь и к культу предков – аруахов.

Хромые выступали как представители мира мертвых и были посредниками двух миров – этого земного и подземного мира ушедших. В кюях-плачах сохранились отголоски древних миропредставлений, где река была сакральной границей между земным и потусторонним мирами. В кюях об охотниках рассказывается о нарушении охотничьего табу.

Время стерло миропредставления наших далеких предков. В нашем восприятии аңыз-кюи для сыбызгы, қобыза и домбры – это лишь дивные сказочные истории. Но именно в них сохранились голоса безмолвно ушедших тысячелетий [21, сс. 81-82].

И, как уже отмечалось в предыдущей главе благодаря тому, что это не безжизненные нотные записи, а звуковое творчество в живой ипостаси, кюи предстают перед слушателями в своей исходной импровизационной сущности. И в этом заслуга тех немногих устнопрофессиональных деятелей – күйші и әнші, которые вносят существенную лепту в сохранение и возрождение высокой культуры саз.

К глубокому сожалению, обнародована малая толика из бесценного духовного достояния. Выразительный пример сказанному содержится в казахском аңыз-кюе Қызыл қан: «Каждую весну во время перелета, птицы, сбиваясь с пути, погибали от жажды. Тогда Қызыл қан (Красная кровь) – повелитель гусей – обратился к Тенгри с просьбой проложить небесный путь. Тенгри открыл небесную дорогу, которая указывала птицам их путь. С тех пор на небе виден Құс жолы – Путь птиц» (казахское название Млечного пути)». Этот редчайший образец аңыз-кюя, исполняемого на сыбызгы, записан А. Раимбергеновым от Муйимсата Онгарова. По словам сыбызгиста, «начало кюя имитирует голоса погибающих от жажды гусей» [21, с. 63]. Но в компакт-дисках «Қазақтың 1000 күйі», либо других записях этого и многих других кюев и песен нет. Будут ли когда-нибудь они доступны для интеллектуального слушателя – большой вопрос.

4.2 Второй период – Казахская культура саз периода средневековья

VI-VIII века нашей эры можно назвать культурой тюркских каганатов. Эта эпоха характеризуется становлением государств, духовный стержень которых на евразийском континенте составляло тенгрианство, тенгрианский тип культуры. Важную роль для осуществления международных торговых связей и диалога культур играл Великий шелковый путь – система караванных дорог, пересекавших Евразию от Средиземноморья до Китая. Один из наиболее протяжен-

ных участков Шелкового пути проходил через территорию Средней Азии и Казахстана.

Средневековый период культуры саз – общетюркское достояние Великой Степи, о чем свидетельствуют общность терминов саз, баксы, ұстаз, күй, жыр (йыр), толғау (разновидность жыра назидательно – дидактического и героико-патриотического характера), жар-жар (свадебная обрядовая песня – диалог); уста (устаз, устод) – учитель, мастер, маком (макам, мугам) и многих других определений, наличие общего музыкального инструментария и жанров.

Так, слово «баксы» включает в себя множество смыслов, сопряженных как с человеком (высматривать болезнь) и космосом (вечность), так и выражающих их неразрывную связь (вечное существование человека в мире). Важная социальная миссия баксы столь высока, что вплоть до XIX века кобыз казахского духовного деятеля продолжает оставаться священным, ритуальным инструментом, коим имели право пользоваться только баксы и жырау, а специфический (густой, насыщенный) тембр, то есть колорит, по сей день сохранен в старинном виде – кыл-кобызе.

Созданный жителями кочевого мира музыкальный инструмент кыл-кобыз сохранился у ряда народов Центральной Азии, Сибири, Поволжья, Закавказья, Среднего и Ближнего Востока, Восточной Европы. Совместными исследованиями современного международного научного сообщества выявлено, что кобыз – самый древний в мире смычковый струнный инструмент. На основании изучения данных ряда смежных наук доказано азиатское происхождение смычковых инструментов (Центральная и Средняя Азия) с последующим распространением в Европе и эволюцией до современных струнных инструментов. Переняв инструмент, восточные и западные народы «меняли его форму и назначение соответственно своим представлениям о музыке, художественно-эстетическим традициям и имеющимся природным материалам». Но на той земле, где он родился, кыл-кобыз сохранил свои древние, священные черты. «Неумирающее тенгрианство, с живой верой в Коркута, в божественное происхождение музыки и инструмента, сакральная роль в жизни народа охраняли кобыз не только от прикосновений простых людей, но и от изменений». Именно в этом, в сохранении первоначальных черт и строения первоначально струнных смычковых инструментов, и заключается статус кыл-кобыза, являющегося «своего рода Адамом, от которого пошли по Азии, Европе и Африке все гиджаки, фидели, годулки, эрху, байху, гарзе, ковыжи, скрипки, альты, виолончели и другие, порой неузнаваемо изменившиеся потомки» [19, сс. 518-519].

По преданию, создателем кыл-кобыза является *күй атасы* Қоркыт. Как утверждает легенда, Коркут самым первым на Земле сыграл *күй* (от древнетюркского *Көк* – синий, Синее Небо) смычком на инструменте. Особенность кюя как духовного феномена заключается в том, что он «состоит из ритмов, движений, колебаний, дыхания Вселенной – как своей природной сущности и затем, конечно, конкретной жизненной событийности, вызвавшей его к жизни» (К.Ш. Нурланова). Историческая жизнь кюя оказалась вечной, ибо и сегодня, благодаря своей устной природе, он жив в своей первозданной ипостаси как сакрально-медитационная музыка. Масштаб кюя, его миниатюрная форма (звучит 2-3 минуты), помогает услышать космические вибрации. Кюй как миромоделирующая духовная константа прошла самое сложное испытание – испытание Временем и Пространством, то есть самой Вечностью.

Вместе с тем следует отметить, что кюй есть гибкое явление, жизнеспособность которого обеспечивается возможностью адаптации к изменчивости социокультурных условий и механизмам трансформации. Яркий пример сказанному – период Великотюркского каганата, когда цикл кюев выполнял роль символа государственности. «Каждый день перед ханом исполнялся один кюй. А всего их было 366 – по количеству дней в году. 9 самых значительных (драгоценных) кюев исполнялись в *Ұлыстың ұлы күні* – Великий день Земли и Народа – Наурыз».

Приведенные сведения свидетельствуют о том, что в тюркскую эпоху кюйши занимал важное положение в обществе, поскольку отражал и выражал судьбоносные чаяния того времени. Этому в немалой степени содействовали устный способ трансляции и атмосфера непосредственного контакта, доверчивых, человеческих отношений людей, служившие делу мира и являвшиеся в этом ракурсе не только символом государственности Великотюркского каганата, но и символом Вечности Духовного Бытия [76].

4.3 Третий период - Культура саз периода Казахского ханства

Еще в XIV веке великий глашатай кочевой цивилизации Асан Кайгы в своем духовном учении «*Жер Уюк*» оставил бессмертные идеи о консолидации трех жузов, выражая свои взгляды афористическим образным языком: «*Қарындасты жамандап, туысты қайдан табасын*», где слово «*қарындас*» (сестра) используется в широком контексте, как синонимичное *бауырласу* – сродниться, брататься. Глубинный смысл слова «*қарындас*» синонимичен слову *бауырсақ*, который выступал в

качестве ритуального хлеба; некогда им клялись, братаясь, породненные племена.

Судьбоносность учения Асана Кайгы ясно осознавали Толе би, Казыбек би, Айтеке би, которым суждено было продолжить дело великого мыслителя, защищая Жер Уюк от внешних врагов. Обобщая, отметим: нашими предками выдвигались и отстаивались миролюбие не только в региональных (узкогосударственных) границах.

Свидетельством миротворческих намерений наших предков являются международные универсалии «жуз», «жер уюк», востребованные на уровне всеединства. Поскольку, несмотря на различные коллизии, степняки всегда стремились к добрососедским отношениям со всеми народами и государствами. Последовательно претворяются в жизнь мирные инициативы и сегодня, в современном казахстанском обществе. И, выразим надежду, что независимый Казахстан всегда будет сохранять позиции территории мира и согласия.

Как уже отмечалось, история Великой Степи средних веков протекала в условиях Ұлы түрк қағанаты. В XIV-XV веках роды и племена, населявшие территорию Казахстана, прошли все этапы становления и укрепления сложения общности языка и культуры. Алтын Орду, которая была самым могущественным государством в Евразии, сменяют несколько ханств: Ак орда и Могулистан, Ногайская Орда, Сибирское ханство и ханство Абулхаира. Со временем этнополитическая общность трех казахских жузов группируется вокруг ханов Жаныбека и Керейя, что способствовало созданию Казахского ханства.

Здесь следует отметить то обстоятельство, что в процессе современных научных исследований «впервые представлена новая концепция истории государственности Казахстана. Суть ее заключается в том, что началом казахской государственности является Ак-Орда, у истоков которой стояли Джучи-хан и его старший брат – Орда. А Казахское ханство, образованное Жанибеком и Гиреем в 1465 году, было прямым продолжением и преемником Ак-Орды в ее новом качестве». Основы данной концепции впервые были определены Пищулиной К.А. в монографии «Юго-Восточный Казахстан во 2-й половине XIV - начале XV вв.» (1997). «Именно Ак-Орда, государство Чингизидов Орда-Ежена, Урус-хана и их потомков имеет непосредственное отношение к Казахскому ханству» [77, с. 134].

Его создание способствовало объединению и кочевников, и оседлого населения в одну общественно-политическую целостность. Арел казахского ханства составляли три жуза. Международное слово «жуз» имеет многозначный смысл и переводится как *лицо, сто,*

сустав, звено, поколение. Значение его как сустава, звена, колена сохраняется в финском, эстонском языках. На языке коми означает *народ, публика, люди*; в таджикском – *выпуск, часть, доля*. Расширенная ономиничность слова хранит в себе космологическое понимание новой десятки – человека [78, с. 73].

Сохранился ряд афоризмов, связанных с сакральной цифрой «три», которые, видимо, некогда являлись мифопоэтическими формулами: *үш куат, үш жамандык, үш жақын, үш ғайып*. К примеру, *үш куат*: *ақыл, жүрек, тіл*. (Три самых высоких достоинства человека – это разум, душа (сердце), язык (речь). *Куат* – буквально: сила, энергия, мощь).

Таким образом, этимология архаизма «жуз», этногенетический состав племен и народов Степи, кочевничество как универсальный хозяйственно-культурный тип, через который прошли многие народы мира, свидетельствует об общих историко-культурных истоках Казахского ханства.

Следует отметить, что подразделение на жузы, племена и роды содействовали высокому развитию как казахской, так и тюркской культуры, в том числе и музыкальной традиции. Это возможно проследить на примере *кюя* и деятельности *кюйши*, функции которых оказались исторически изменчивыми и имели различный характер у тех или иных народов. Тем не менее, «кай» алтайцев и хакасов, «кюй» татар и башкир, «күй», «куу» казахов, киргизов и туркмен по сей день любимы и почитаемы в народной среде. И, несмотря на коллизии современной реальности, *кюй* и сегодня сохраняет свою сакрально-медитационную природу и звукоидеал как любовь ко всему Сущему.

Наряду с *кюями* в этот судьбоносный для казахов период актуализируется *жыр*, который наилучшим образом выражал общенародные идеи единения. Решению такой задачи была подчинена разносторонняя деятельность *жырау*, эпические *толгау* – философские размышления которых «по связи с запросами своего времени, с интересами формирующейся этнической целостности по силе воздействия, гражданской одухотворенности» стали «общественно-историческим явлением» [27, сс. 50-51].

«Дела, свершаемые на пути становления и развития единой целостности, требуют самоотдачи и совместных усилий. Шалкииз полон осознанием своей мощи и одухотворяет всех на этом пути, говоря:

Жау көрген күн жүрегінің басы едім, көз үстінде қас едім.

В тот день, когда врага обнаружишь ты, я сердце твое (подстрочный перевод К.Ш. Нурлановой).

Творчество *жырау*, характеризующееся ярким личностно-целестремленным началом, одухотворено пафосом гражданственности.

Оно направлено на создание и защиту этого единства, и на его дальнейшее развитие. В этом историческое значение личности жырау и их творчества в казахском обществе от Кет-Буга жырау (XIV в.) до Бухара-жырау (XVIII в.). Они были вдохновителями и утешителями в годину бедствий, говорили и действовали во имя общего интереса и будущего народности. Имея в виду эти качества, можно полагать, что жырау были творцами народа и одновременно теми, кто создал и воспел его историю.

Героический пафос и высокая гражданственность эпоса существенно характеризуют культуру этой эпохи, в то же время такая эпическая выраженность является общекультурным свойством духовности. Выражая общеисторическую, общечеловеческую тенденцию развития, она нашла «свой особенный вид» в эпических толгау.

При всей разности характеров, натур, судеб эпиков-жырау объединяла в некое единство их устремленность к идеалу. Это выражалось в общем для них всех самоощущении своей исключительности, своих возможностей совершить то, что, казалось, не всегда под силу человеку.

Видимо, такое самоощущение возникало как необходимость в условиях формирования, становления этнической целостности: движение его, нарастание, сопровождавшееся синхронным восхождением формирующейся целостности и ее духа, находило выражение в полноте эпическом творчестве жырау. В любых обстоятельствах и ситуациях жырау не выпускали из виду главного дела своего времени. Они говорили так:

Ақтамберді:

Бірлігіңнен айрылма, Бірлікте бар қасиет

Не расставайтесь с единством, в нем сейчас все.

(Подстрочный перевод К.Ш. Н.)

Жырау объясняли, что единство легко не придет, ему нужно учиться, его следует принять сердцем, а не только осознавать, как необходимость.

«Идея служения питала концентрированную напряженность их устремлений возвысить человека над ситуацией, чтобы он увидел в жизненных обстоятельствах то, что было и общим, и главным для всех и каждого. Эпическое творчество жырау в XV-XVIII вв. при всем многообразии и особенностях длительного исторического развития отличает всепроникающая объединительная тенденция. Можно сказать: то, что так значительно было воспето, что так «свободно было высказано – высказано до конца», как «завершенное единство идеи и ее внешнего облика», является духовной субстанцией периода формирования этнической целостности, выражением тенденции обществен-

ного развития. И потому так велико значение жырау в духовной культуре Казахского ханства.

Жыр включает систему жанров (терме, толгау, арнау, хат) и характеризует высокое этическое напряжение, конкретизирующее всю систему нравственных ценностей этноса. Тем самым он представляет драматически насыщенную, экспрессивную, ораторскую по своей природе речь. Она обращена к обществу, народу и согрета заботой о его настоящем и будущем в периоды труднейших обстоятельств. В своем творчестве они выразили всеобщность, нашедшую органическое осуществление в их духовном опыте как глубоко пережитые, прочувствованные истины.

Не случайно А. Сейдимбек дает этому времени определение «казахский Ренессанс» и характеризует как «духовный подъем и обновление согласно старой традиции». «Эти годы отметили жизнь народа Казахстана особым знаком личного достоинства, утвердили самобытный характер его духовной культуры. Великие представители казахского Ренессанса пополнили духовную сокровищницу народа, занявшую подобающее ей место в мировой копилке культурных ценностей» [79].

Здесь следует подчеркнуть, что период, озвученный великим ученым «казахский Ренессанс», определяется в музыкальной науке как устнопрофессиональная музыка. Это период, когда культура саз достигла наивысшего развития как художественный феномен. Особенность устнопрофессиональной музыкальной практики мира заключается в индивидуализированном способе познания мира и отражения его в авторском творчестве. Об этом свидетельствует отсутствие в культуре коллективных форм исполнения, таких как оркестр, хор, групповые танцевальные жанры. По словам С. Аязбековой, «это свойство казахской культуры, будучи одним из наиболее характерных и знаковых выражений мироотношенческих связей, представляет достаточно яркий и уникальный случай в мировой культуре. Удивительность этого свойства тем более исключительна, так как само кочевое общество – это общество коллективное, совместное. Так устроен быт и способы жизнедеятельности. А вот сознание в этом обществе – индивидуализированное, философски самобытное» [20].

4.4 Особенности четвертого периода в музыкальной жизни Казахстана (19-й - первая половина 20-го века)

Четвертый период является логическим продолжением казахской культуры саз Казахского Ханства. Для нее как целостного феномена присущи тесное взаимодействие слова и музыки, устный способ

трансляции, всеобщность, целостность, импровизационность. Культурно-историческое значение данного пласта заключается, во-первых, в том, что сохранены исходные универсальные основания музыки как сакральной ритуально-обрядовой практики. Во-вторых, последовательная эволюция культуры саз содействовала формированию такого самодостаточного и самоценного феномена, как устнопрофессиональная музыкальная практика.

К настоящему времени исследователями освещены локальные школы эншілік, күйшілік, жыраулық и ақындық. Выявлено, что культура саз Западного Казахстана содержит свои закономерности, отличные от других локальных школ. Здесь получили большое развитие кюи төкпе, отражающие яркие, драматические события. В них раскрываются мощь стихий природы, характеризуются волевые, сильные характеры. Отличительная черта кюев төкпе – динамическая форма-схема, которая организует импровизационное развитие кюев в обязательной последовательности: бас буын, ортангы буын, сага. Определяющей стиль являются и штрихи – игра всей кистью правой руки, отличаются огромным разнообразием [21].

Каждая авторская школа внутри западного-казахстанского ареала имеет свои особенности. К примеру, самые крупные – это күйші Құрманғазы, Дина Нұрпеисова, Дәулеткерей, Қазанғап и другие деятели, творчество которых представляет собой отдельную школу. Аналогичным образом, в Сары Арқа – Центральном Казахстане – широкой известностью и популярностью пользовались школы эншілік и сал-серілік, представленные именами Биржан-сала, Ақан-сері, Жаяу-Мұсы, Майры и многих других. Здесь, а также Восточном и Южном Казахстане развивалась домбровая школа шертпе күй, основоположником которого является Тәттімбет. Кюи шертпе характеризуют песенный склад, утонченная камерность, мягкое щипковое звукоизвлечение пальцами. Содержанием кюев шертпе стали тонкие психологические зарисовки, глубокие человеческие эмоции, изящные женские образы [21].

Вместе с тем смена веков отличается в Степи особенной остротой и динамизмом социально-культурных перемен. С одной стороны, присущ расцвет индивидуального профессионального творчества энші, сал-сері, күйші и ақынов. С другой стороны, для казахской музыки XX век – это «наиболее активная и самая противоречивая эпоха взаимодействия, трансформировавшая степное сознание и преобразовавшая национальную культуру». Так, композиторы используют в своих хоровых произведениях традиционные жанры жоктау, толгау, жар-жар, айтыс, по-новому выявляя их содержание. Активно осваивается жанр a capella, оригинальные хоры.

Наиболее масштабный из хоровых жанров а саррелла – хоровая поэма – отвечает таким граням степного фольклора, в которых воплощено эпическое начало, философская направленность, созерцательность. Кроме того, этот жанр даёт возможность более гибкого воплощения всех нюансов авторского замысла. Наряду с использованием техники классического хорового письма композиторы Казахстана трансформировали традиционные формы различных обрядовых и бытовых народных песен, особенно терме [52].

Таким образом, творчество композиторов Казахстана «представляет собой только одну из форм вхождения музыкального искусства в общий мировой процесс» [35, с. 188]. Тем самым проблема своеобразия и развития национального искусства определяется соотношением композиторского творчества и культуры саз. А именно: отражения диалектики традиционного и нового, национального и европейского, «своего» и «чужого».

4.5 Пятый период – Казахская культура саз в постномадический период

Определение «постномадический период» относится к советскому времени, когда нашим предкам-кочевникам пришлось переходить на оседло-земледельческий образ жизни. Смена хозяйственно-культурного типа привела к кардинальной смене национальной психологии, сознания, менталитета. Приведем только один пример. Многие малочисленные этносы вынуждены были в этот период сменить свои исконные имена на русские имена и фамилии. Казахи, хотя вроде бы и остались при своих, однако русская транскрипция настолько исказила смысл, что привела к утрате присущей им высокой сакральности. Возьмем, к примеру, фамилию первого академика советского Востока, нашего великого земляка К.И. Сатпаева. В аутентичном произношении Сэтбай – благополучный бай. Сэт – счастье, благоприятное влияние звезд, Сэтбай – счастливый мальчик. Слово сэтті широко используется в казахском языке в значении благоприятный: сэтті күндер – благоприятные дни.

Вернемся к личности академика. Если подходить к нему в метафизическом (глубинно философском) смысле, судьба действительно благоволила к нему. Имеется в виду, не обычная человеческая судьба, а в философском значении, как судьбоносность в хюбнеровском понимании. Ибо, несмотря на сложности, которые выпали не только на его судьбу, но и на долю других членов семьи, по большому счету, он обессмертил свое имя, имя своей семьи, рода и народа. В этом высоком

значении, он действительно Сәтті бай. В русской же транскрипции Сатпаев смысл образуется то ли *сатпа* (не продавай), то ли *сату* (продавай). Данный единичный факт возможно признать в качестве всеобщего, наглядно иллюстрирующего процесс деформации менталитета народов СССР.

Каждый век уходит в ретроспективу времен со своим особым знаком, и это обеспечивает ему уникальность, незаменимое место в истории. Если проецировать сказанное на казахскую духовность советского периода, то, как вкратце освещалось выше, XIX век вошел в историю народа как расцвет индивидуального профессионального творчества күйші, ақынов, жырау, әнші, сал-сері. XX век отмечен формированием новых духовных ориентиров общественного сознания, которые произвели в буквальном смысле переворот ценностей. Этот кардинальный мировоззренческий сдвиг для многих национальных культур, в том числе для казахской, не являлся непосредственным продолжением аутентичных традиций, поскольку был привнесен извне.

Духовное осмысление новообретенного пласта как проблема развития национального бытия была выдвинута казахской интеллигенцией еще на стыке XIX-XX веков. Антиномичность, то есть противоречие казахской духовности в масштабе ее общей судьбы состояла в неразрывности созидания и разрушения, утверждения и отрицания: новая система культуры ломала традиционное сознание. В этой неоднозначной ситуации деятельность казахских сазгеров (күйші, ақынов, жырау, әнші, сал-сері) несла в себе предельно смелое, открытое принятие национальным бытием «вызова времени». Эта область деятельности создавала «мосты» непересекаемых «берегов». А его творческие результаты соответственно вбирали и органично развивали прямо противоположные значения.

Пример тому – творческая деятельность нашего известного земляка Естая Беркімбаұлы, имя которого осталось в благодарной памяти народа как акына, певца (әнші, сал-сері) и композитора. Тем самым, определяется значимость его личности как деятеля, творившего на рубеже двух культурно-исторических эпох. С одной стороны, Естай принадлежит к плеяде деятелей устнопрофессиональной традиции, а именно: акындық и сал-серілік. В этом статусе наш прославленный земляк – один из последних представителей аркинской песенной традиции (Арқа әншілік дәстүрі) салов и сері, оригинальное наследие которого бережно воспроизвели в аутентичном (подлинном) виде Байгабыл Жылкыбаев, Жусупбек Елебеков и другие известные мастера певческого искусства.

С другой стороны, творческая деятельность Естая органично вписалась в постномадический период советского Казахстана. Он при-

нимал участие в работе первого областного слёта акынов и писателей (1939), вел активную общественную деятельность в качестве члена Союза композиторов Казахстана (1939). В годы Великой Отечественной войны Естай вдохновлял своим искусством людей на трудовые подвиги. Советской жизни посвящены «Туды күнім» – «Возродился мой день», «Өмір» – «Жизнь» и другие его песни.

В данном аспекте творческий путь нашего знаменитого земляка характеризуется сходством с культурным наследием и деятельностью таких известных казахских мастеров, как акын Жамбыл Жабаев, кюйши Дина Нурпеисова, әнші Жаяу Муса и другие, которые также смогли, сохранив внутреннее ядро национального «Я», адаптироваться к происходящей социокультурной трансформации общества.

Формирование личности Естай состоялось в родной среде, туған жер Сары Арқа. Сары – желтый, образное название Солнца, которое для всех древних народов являлось глубоко почитаемым божеством. Арқа – буквально: спина». У казахов есть удивительное по смыслу и значению выражение «арқа сүйеу», «арқасы бар». В обыденном значении оно означает «иметь поддержку, опору». Другой смысл «вечная опора и поддержка человека и сейчас и всегда – это Жарык Дуние – Мир-Свет (означает одновременно и Жизнь, и Мироздание, чувство-вание-понимание неотторжимости Жизни и Мира: вот это и есть вечная «арқа сүйеу», данная каждому человеку на уровне глубокого внутреннего чувствования знания). Оно живет в человеке всегда и не приходится сомневаться ни в мощи, ни в вечности этой опоры».

Исторически сложилось так, что в орта жүз, на территории восточных, центральных и северных областей Казахстана генофонд нации получил наиболее глубокое воплощение в песенной школе (Арқа әншілік дәстүрі), сущность которой выражена в пословице «Ақылың болса, ән тыңда» («Коль умен, вслушайся в песню»). В этом лаконичном фразеологизме раскрывается природа мудрой красоты устнопрофессиональной культуры наших предков, заключающаяся в том, что она выполняла высокую социально-формирующую, а не развлекательную (для времяпрепровождения) функцию. Так, акыны (поэты-импровизаторы и певцы), будучи создателями и исполнителями широкого песенного репертуара, осуществляли в кочевом этносоциуме миссию сохранения и трансляции духовной сокровищницы народа. Главными их функциями было участие в айтысах и проведение семейно-бытовых обрядов по освященным традицией ритуалам. Гражданская миссия акынов заключалась в том, что «они не просто сохраняли, но непосредственно передавали ее из живой памяти в память всех слушающих. Лирико-песенная деятельность салов, сері и

әнші, воспевавшая любовь и ее прекрасные проявления, была направлена на утверждение статуса семьи как основы гармоничности и стабильности общества. Они осуществляли в то же время воспитательную функцию, прививая молодежи основы степного этикета, в рамках которого на первый план выдвигались душевная и духовная красота любви, сущность ее гармонии и вечности [74].

4.6 Шестой период – Феномен «шестидесятников» в казахской культуре

Как уже отмечалось в главе 1, шестидесятники – духовная элита советского периода для которых присущи национальное сознание и моральная оппозиция к тоталитарному государственному режиму.

Своеобразным неформальным центром движения шестидесятников в Казахстане можно считать творческую группу единомышленников, авторов на шумевшей в свое время и являющиеся сейчас библиографической редкостью коллективной монографии «Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством». Это – первый фундаментальный труд по новому философско-научному направлению – кочевниковедению.

Статьи Сабетказы Акатаева и Мурата Ауэзова, Эльвиры Шакеновой и Едыге Турсунова, Мирлана Каратаева и Асии Мухамбетовой, Булата Каракулова, Канат Нурлановой и Алана Медоева объединяла общая задача «осмысления и реконструкции духовного универсума кочевого общества». Новым в монографии было то, казахская культура была репрезентирована как высокая ценность. Однако в 70-х годах XX века сборник «был изъят из продажи по цензурным соображениям, сводившимся к обвинениям в отсутствии классового подхода и идеализации прошлого» [25, с. 3].

Особое место в движении шестидесятников в Казахстане занимает Рахманкул Бердибай, организовавший и занимавший более 35-ти лет должность ректора Алматинского городского народного университета казахской литературы и искусства на общественных началах. Следует подчеркнуть, что инициативные начинания в доме-музее М.О. Ауэзова велись ученым параллельно с интенсивной научной деятельностью. Именно в этот период были написаны и изданы фундаментальные труды ученого осуществлено руководство и написаны основные главы к крупным академическим исследованиям «Қазақ тарихи жырларының мәселелері», «Фольклор шындығы», «Қазақ фольклористикасының тарихы» и другие.

В этот же период Рахманкул Бердибаем были проведены более 500 лекций, где вниманию слушателей впервые были представлены

многие «закрытые» темы по национальной истории и культуре. Важное место занимали в этих циклах темы, связанные с фольклорным наследием. Примечательно то, что духовное наследие интерпретировалось маститым ученым не только и не столько как исторический памятник прошлого, сколько в контексте реалий современности. Судьба культуры, музыки и языка, проблема сохранения культурного наследия, эти и многие другие проблемы свидетельствуют о гражданской позиции ученого, отдававшего все свои силы и знание народу [80].

60-е годы – время важнейших изменений в массовом сознании казахов. В предыдущие десятилетия основные приоритеты нации были связаны со стремлением к европейской культуре, образованию детей на русском языке, оптимистичным принятием новых форм культуры и искусства. Однако со временем пришло осознание того, что овладение формами европейской культуры сопровождается невосполнимой утратой ценностей родной среды.

На этой волне общественных умонастроений приобрела широчайший общественный резонанс деятельность замечательного ученого-инструментоведа Булата Шамгалиевича Сарыбаева (1927-1983). Сведения его многочисленных публикаций, как в научных, так и в популярных изданиях, быстро становились фактами общественного сознания. Наряду с этим Б.Ш. Сарыбаев создает ансамбль исполнителей на древних инструментах. Ансамбль постоянно пополнялся новыми разновидностями, и слушатели воочию видели и слышали результаты продвигающихся научных изысканий.

Новый ансамбль вызывал большой интерес и симпатии слушателей тембровым богатством инструментов, красочным звучанием музыки, но более всего он радовал как живое доказательство неисчерпаемых богатств культуры саз. Тем самым разносторонняя деятельность Б. Сарыбаева подготовила почву для возникновения нового явления. При содействии ученого стали создаваться ансамбли древних инструментов в областных филармониях.

Закономерным итогом этой тенденции стало открытие в 1981 году второго в Казахстане оркестра народных инструментов «Отрар сазы». Он, как и оркестр им. Курмангазы, опирался на европейский принцип оркестровых групп. Но в него были введены многие возрожденные Б. Сарыбаевым инструменты – сыбызгы (тростниковая флейта), саз-сырнай (глиняная флейта), керней (рог), шертер (3-х струнный щипковый хордофон), жетыген (семиструнная ящичная арфа), шанкобыз (язычковый идиофон), кыл-кобыз (хордофон с двумя струнами из конского волоса), трехструнные домбры, дауылпаз (мембранный идиофон), конырау (колокольчик), асатаяк (самозвучающий идиофон).

Это изменило общий колорит звучания оркестра, приблизив его к любимому в народе мягкому, матовому звучанию.

Если оркестр им. Курмангазы в свое время был символом прогресса, динамичных изменений культуры на пути европеизации, то оркестр «Отрар сазы» утверждал древность культуры, ее глубину и самобытность. Это проявилось в его названии и репертуаре, основу которого составили не входившие в репертуар оркестра им. Курмангазы эн и кюи Южного и Восточного Казахстана, которые сохранили более архаичные пласты культуры.

Облик оркестра сформировал талантливейший композитор и домбрист Нургиса Тлендиев. Обладатель редкого в музыкальной культуре дара общительности, позволяющего писать массовую музыку высочайшего художественного уровня, он создал переложения культуры саз для оркестра и написал много собственной. Все они стали своеобразными музыкальными «хитами», и репертуар оркестра копировался многочисленными самодеятельными ансамблями (что в свое время было и с оркестром им. Курмангазы).

Н. Тлендиев создал и новый тип концерта. Его оркестровые композиции более камерны по звучанию, что соответствует эстетике общения культуры саз. Во время концерта Нургиса Тлендиев общается с аудиторией, рассказывая истории создания своих произведений, делаясь своими мыслями, активно привлекает слушателей к соучастию, приглашает кого-нибудь выступить с исполнением или призывает слушателей подпевать. Все это создает особую атмосферу сердечного общения, близкую музицированию саз, и более привлекательную для слушателей, чем помпезно-официозные мероприятия, в которые со временем превратились концерты оркестра им. Курмангазы [19].

Таким образом, шестидесятниками внесен весомый вклад в дело сохранения и развития культуры саз в новых социокультурных условиях. Тем самым, предшествующими поколениями, в том числе и шестидесятниками были созданы предпосылки для преемственности саз с композиторской практикой.

4.7 Седьмой период – Казахская музыкальная культура периода независимости

Скоро исполнится 30 лет, как мы живем в новой социокультурной реальности – независимой Республике Казахстан. Да, независимость стала реальностью, но еще не действительностью, убедительным примером чему является неутраченная дискуссия вокруг проблемы языка. Следует подчеркнуть, что неподдельный интерес к нему приобрел в период независимости подлинно народный характер и охватил

все слои общества. Неизмеримо возросли интенсивные изыскания по изучению языка как феномена устной культуры, которые проводят многие сферы социально-гуманитарной науки: фольклористика и филология, литературоведение, история, тюркология, эпосоведение и айтысоведение, музыковедение, культурология и философия. Заслуга отечественных исследователей состоит в том, что ими был преодолен литературоцентристский подход к исследованию культуры и разработана методология анализа собственно аутентичного пласта как принципиально иного, чем в письменных обществах, историко-культурного типа. Тем самым, впервые ставится и решается задача специального изучения устной духовной культуры как самостоятельной системы. Благодаря кропотливой деятельности многих поколений ученых специально научного знания, айтыс и шежіре, жыр, күй и ән получили научный статус высокой культуры, обоснованы положения об этих феноменах как о жанрах устнопрофессиональной духовной традиции.

Вместе с тем культура саз как «мәдениетіміздің рухы» – дух нашей культуры – еще не стал ни отечественным, а тем более, международным достоянием, значимым в современном мире. Назрела настоятельная необходимость в изучении и освещении казахской музыкальной культуры как двуединого культурно-исторического феномена. А именно: автохтонной устной культуры саз и казахской музыкальной культуры.

Полемически заостренно озвучена эта проблема в интервью с доктором искусствоведения Г. Омаровой. Задаваясь вопросом «Культурная деградация Казахстана: есть ли свет в конце тоннеля?», – ученый выражает уверенность в том, что культура Казахстана может стать конкурентоспособной в современном мире. На взгляд ученого, «способность конкурировать в этой сфере означает способность сохраниться, не раствориться в других культурах, не ассимилироваться (уподобиться другим). Она зиждется не на том, что ты репродуцируешь или копируешь чужое (что мы делаем весьма успешно), а на том, что ты создаешь свой культурный имидж (образ). Ведь у всех есть представление о национальных и духовных традициях Китая, Японии, Индии, Ирана и других восточных стран. А каковы они применительно к Казахстану?» – Вот о чем надо думать и над чем работать продолжает Г. Омарова. Наше богатое культурное достояние (у казахов оно связано в первую очередь с культурой кочевников) и есть тот стержень, который может стать основой истинного духовного возрождения нации. Причем речь идет не только о казахах. Ведь большинство этносов, проживающих в Казахстане, – это народы Евразии, которых объединяют общие корни.

Пока же, в ситуации отсутствия внятной государственной культурной политики и в условиях, когда на первый план вышел культ потребления, даже истинному творцу приходится зачастую опускаться до уровня массовой культуры, поскольку «кто платит, тот и заказывает музыку». И в этой ситуации уже сама духовность становится, по существу, уделом элитариев, что, на мой взгляд, чревато культурной ассимиляцией». – завершает свои размышления Г. Омарова [81].

Исходя из проведенного краткого анализа в контексте темы монографии считаем уместным дать ответ на вызовы Времени. Своеобразие культуры Великой Степи в единстве слова – сөз и музыки – саз, союз которых есть важнейшее условие истинного творчества, творчества в истине. В контексте темы монографии это означает, что глубокое знание и понимание смысловой сути языка содействует восприятию мира казахской музыки. И наоборот, постижение глубины содержания саз расширяет осмысление богатства и неисчерпаемости языка. Именно это тот путь, то живительное начало, следуя которому только и возможно сохранение национальной идентичности.

«Это – путь, которому необходимо следовать, сохраняя в чистоте его глубинный смысл, истинностную суть. Это – путь творчества, творческого созидания новой жизни, новой культуры, путь вхождения в изменяющийся мир, тот ориентир, который задает общее направление культурно-исторического прогресса, двигаясь по которому, во-первых, можно сохранить себя, свое я, свою культурную идентичность, а, во-вторых, быть в то же время на уровне современных тенденций развития, усваивая и созидая их по меркам истины бытия».

«Расцветающий экономически, технико-технологически, одним словом, цивилизационно развитый Казахстан, обогащенный нефтедолларами, обитаемый всевозможными бизнесменами – миллиардерами и триллиардерами, лишенными всякого интереса к казахскому языку, к казахской культуре в целом, к истории и традициям казахского народа, такой Казахстан построить вполне возможно, но тогда исчезнут казахи как нация, как единый культуротворящий народ. Такого сценария будущего в нынешних реалиях исключать не приходится», – завершает философский анализ М. Сабит [45].

Наряду с теоретическими суждениями видных ученых в стране проводится определенная работа и в практическом аспекте. Сказанное возможно проследить на примере переосмысления статуса домбры в культурно-историческом измерении. В родной среде этот двухструнный щипковый музыкальный инструмент являлся главным источником ценностно значимой информации. Обобщая опыт жизни народа, его нравственные, философские воззрения, исторические и политические

реалии домбра служила важнейшей связью в формировании единства народа.

Однако сегодня домбра сильно отличается от любимого у казахов в прошлом музыкального инструмента. Раньше это был сольный инструмент, на котором исполняли кюи, под ее чарующие звуки пели песни әнші, сал-сері, исполняли жыр и состязались в айтысах ақыны. В своем сольном и импровизационном, то есть истинном виде домбра, пройдя жестокий 20 век, дожила до третьего тысячелетия. Однако, чем далее, тем более место родной, любимой, ценимой обществом культурной ценности, обладающей великой силой воздействия, занимает модернизированный музыкальный инструмент.

Начало коренному изменению статуса домбры было положено в советское время, когда музыкальная культура и образование всех республик было решено перевести на европейскую систему. «В стремлении уподобить эти культуры европейскому эталону были подорваны основы устности, которые, как в джазе, являются условием их полноценного функционирования» [82, 476-б.]. Домбре стали обучать по нотам, организовывались домбровые ансамбли и оркестры. В настоящее время домбра звучит в сопровождении синтезатора и классических жанрах совместно, например, с симфоническим оркестром.

Изменения затронули и сферу музыкального образования. В детских музыкальных школах, музыкальных колледжах и консерватории учат кюи по нотам. Уроки музыки в общеобразовательных школах проводят с фортепиано, баяном и электронными средствами обучения. Можно ли характеризовать все это как положительные изменения? Действительно ли мы, как писали в советское время в прессе, совершили огромный культурный скачок в своем развитии?

Долгое время казахов убеждали в том, что только советская власть создала условия для его культурного и интеллектуального расцвета. Даже и сейчас еще в интернет нередки публикации подобного рода. Между тем если подходить с научной точки зрения, однозначного ответа на этот вопрос нет. В зависимости от своего мировоззрения каждый исследователь будет обосновывать свою позицию. Приведу для пример основные положения статьи искусствоведов Г. Омаровой и А. Мұхамбетовой «Нужна ли нам домбра с синтезатором?». В ней авторы излагают свою точку зрения как традиционалисты, то есть ученые, отстаивающие высокий статус культуры саз, и соответственно домбры в том числе. Как говорят казахи, «невозможно быть уверенным в будущем, не осознав прошлое», – пишут искусствоведы. А потому должны и обязаны подумать о перспективах духовной жизни нашего народа [82, 472-б.]. Тем самым всемирно известные ученые

выражают серьезную обеспокоенность тем, что мы теряем свою самобытность, уникальность и растворяемся в современном музыкальном мире, подобном мозаичному калейдоскопу.

Полемически заостренный характер имеет статья К. Ворониной, опубликованная в медийном пространстве. «Народные инструменты и современные музыкальные жанры – гремучая смесь, обращающее на себя внимание. Как правильно подать, какой смысл и тайны несут фольклорные инструменты и как они помогают раскрыть композицию», – начинает автор. «Народные инструменты в своих произведениях используют музыканты во всем мире – как правило, они дарят произведениям не только национальный колорит, но и особое настроение. Казахские – не исключение. Они прекрасно сочетаются и классикой, и с эстрадой, и с экстремальными жанрами, вроде трэш-металла.

Необходимо вспомнить об этно-рокерах Ulytau: скрипка, гитара, домбра – три инструмента, а какая мощь! Хорошо себя чувствует казахская домбра в поп-хитах, гармонируя с битами.

Казахстанская метал-команда ZaRRaZa использует в своих экспериментах древние музыкальные инструменты и горловое пение. Участник группы композитор Сырым Набикулов считает, что инструмент раскрывает историю народа. Кроме того, народные инструменты дошли до нас в первозданном виде, а значит, несут в себе вековую историю. Поэтому совместить новое звучание, новые музыкальные направления с древними истоками – это очень хорошая, интересная идея, – делает вывод композитор [83].

Написано убедительно. По-своему прав Сырым Набикулов. Тем не менее, метал-команда – феномен современной западной массовой культуры, принципиально отличающийся от этико-эстетических закономерностей домбры и домбровой музыки кочевого мира.

Краткий анализ показывает, что мир человека и мир музыки – очень разнообразные по своей сущности феномены. Наверное, этим и интересны общество и культура: многообразием. Поэтому в современной культуре домбра имеет такие различные сферы применения. Вместе с тем, проблема сохранения «самости», имиджа национального государства актуальны особенности и закономерности культуры саз, а следовательно, и домбры, шире, других музыкальных инструментов в своих исходных основаниях.

Определенные шаги в данном направлении предпринимаются на государственном уровне. Так, в 2018 году Первым Президентом Казахстана Н.А. Назарбаевым учрежден праздник национальный День домбры. В 2019 году Президент Касым-Жомарт Токаев предложил ввести уроки домбры в казахстанских школах [84].

Казалось бы, радоваться надо тому, что в независимой РК происходят такие позитивные изменения в сфере музыкальной культуры, искусства и образования. Но не все так просто, как кажется. Возникает вопрос, вернее ряд вопросов о том, как нужно проводить уроки домбры в казахстанских школах. 1. По какой системе обучения: по устной методике, получившей высокое развитие в казахской кочевой культуре? Или по европейской системе на основе нотной грамоты? 2. Серьезная проблема – программа, репертуар, методика обучения. 3. Шире – сфера распространения домбры в современных условиях. Ведь уроки домбры – не самоцель, хотя и этот момент важен. Это средство формирования общественного сознания будущего поколения.

А потому здесь ответ на вызовы Времени может быть только один. Модернизация домбры, всех сфер культурного бытия – закономерный процесс. Мы не можем его запретить, либо изменить. Остается одна ниша, которая должна быть защищена на правительственном уровне. Это уроки музыки в школе, которые целесообразно вести на основе векового опыта казахского народа. Более того, на наш взгляд, и для сферы специального образования: музыкальных школ, колледжей, высших творческих учебных заведений страны. Домбра и домбровый саз, включающий күй, жыр, ән, айтыс, должен развиваться дальше по своим законам, иначе он перестанет быть на этой земле. И ответственность за его развитие несем, прежде всего, мы сами, современные казахи. Не умаляя значения письменности и, в частности, нотной системы, отметим тот факт, что большинство выпускников учебных заведений могут исполнять только нотный текст, но не умеют импровизировать. Между тем «импровизационная музыка подобна струе живой родниковой воды, а исполненный по нотам, без импровизации күй являет собой застывший слепок живой стихии» [82, с. 474].

Возрождению импровизационной культуры саз существенно могут содействовать и теоретические наработки ученых. Атмосферу «импровизации, игры, душевного общения со слушателем умел создавать на своих концертах Нұрғиса Тлендиев. И надо воздать должное его смелости, ведь он создавал свои концерты-импровизации в эпоху тотального контроля за искусством», – пишет А. Мухамбетова. «Такую атмосферу умеет создавать Абдулхамит Раимбергенов в своих телевизионных передачах. Живое общение музыканта, с его интригующими рассказами и гипнотизирующей игрой на домбре, господствовало на его недавно прошедшем в Доме ученых концерте, посвященном творчеству гениального күйши Қазанғапа», – продолжает музыковед [82, с. 478].

Продолжая тему, добавим, что Абдулхамит вместе с единомышленниками мастерски используют стихию национального музицирования и в сфере образования. И когда дети обучаются на домбре, вместе с музыкой в их души глубоко входит родная история, степной фольклор, судьбы великих музыкантов и богатство родного языка.

В завершение добавим, что наработанный А.Раимбергеновым и его единомышленниками опыт игры на домбре проходит апробацию в казахских общеобразовательных школах с 1 по 6 классы по предмету «Музыка» по всем регионам республики. Исследование также апробируется в элективном курсе в Казахской национальной консерватории им. Курмангазы «Казангап куйлерінін орындау ерекшеліктері» со студентами факультета «Народных инструментов» с 2016 года по настоящее время. Обучение ведется на слух по традиционной безнотной методике. Авторами созданы учебники, методические пособия и фонохрестоматии по авторской программе Мұрагер [85].

Таким образом, как пишет в статье «Семь граней Великой Степи» Лидер нации Н.А. Назарбаев: «у народа, который помнит, ценит, гордится своей историей, великое будущее». Казахстану есть чем гордиться и что предьявить миру. А потому важно направить усилия на возрождение «қоңыр үнді қара домбыра» – высокой культурной ценности наших предков представляющего бесценное достояние общечеловеческой цивилизации.

Таким образом, в главе 4 предложена авторская периодизация казахской музыки, подразделяющаяся на 7 основных периодов. На материале новейших научных данных освещается последовательная эволюция неисчерпаемого мира музыки Великой Степи от фонической стадии к мелической, формирование и развитие культуры саз и ее взаимодействие с казахской композиторской практикой.

Завершая краткий обзор основных этапов казахской музыки, отметим, что характерным для музыкального мира Великой Степи является гармония прошлого – настоящего – будущего. Современная музыкальная культура Казахстана – это полифония разновременного потока звуковых пластов, восходящей к устной монодической традиции древности. Здесь, с одной стороны, получает высокое развитие сольная монодическая культура саз кочевого мира. С другой стороны, развиваются новообретенные музыкальные пласты. А именно: европейская композиторская практика. Тем самым можно делать вывод о том, что истинная традиция живет в развитии, естественным образом преобразовываясь в соответствии с реалиями культурной практики, модернизируясь и адаптируясь к изменяющимся условиям жизни.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ. О НАЦИОНАЛЬНОМ СТИЛЕ В МУЗЫКЕ ВЕЛИКОЙ СТЕПИ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Завершая монографию, считаем правомерным ставить вопрос о проблеме определения национального стиля в музыке Великой Степи. Постановка подобной задачи обусловлена закономерностями культурного феномена, принципиально отличного от композиторской практики европейского типа.

1. Национальный стиль – эстетическая категория, отражающая определенный способ восприятия и интерпретации отношения «Человек – Мир» той или иной социокультурной средой, что проявляется в конкретном соотношении содержания и формы, результата и процесса творческой деятельности. Он формируется на основе мирозерцания человека и общества как выражение внутренней духовной сущности, как тот внутренний взгляд на мир, при помощи которого человек созерцает тайну бытия. Мирозерцание находит деятельное воплощение через практическое освоение «всего сущего». В результате такого освоения внешнего мира сквозь призму диалектики социокультурного и личностного начал формируется феномен национального стиля.

Таким образом, национальный стиль – устоявшаяся форма художественного самоопределения интеллектуально-творческой среды региона, заключающая в себе живой и эмоциональный отголосок созидания той или иной земли. Иными словами, в конкретных актах человеческой деятельности сохраняется и развивается в той или иной мере связь той или иной нации с определенным ландшафтом.

Национальный стиль казахской музыки – региональный феномен Великой Степи, подразделяющийся на ряд локальных направлений. Общим признаком для него является наличие устного профессионализма. Как уже отмечалось в главе 1, стилетворчество разворачивается наиболее полно в искусстве кюя (от древнетюркского көк – синий). Казахский кюй – музыкально-творческая импровизация, функционирующая как живое искусство во взаимодействии сочинения и исполнения в устной форме трансляции. Тем самым он содержит принципиально иные основания, чем композиторская практика европейского типа.

Следует подчеркнуть, что принципиально иные основания восходят к универсальным истокам музыкальной истории, что возможно отметить на примере импровизации. Музыкальная импровизация (итал. *improvvisazione*, от лат. *improvisus* – неожиданный, внезапный) – исторически наиболее древний тип музицирования, при котором

процесс сочинения музыки происходит непосредственно во время её исполнения». Она «господствует в фольклоре, музыке неевропейских культур»; «получила широкое распространение также на раннем этапе европейской профессиональной музыки. Современные композиторы продолжают использовать импровизацию в своих сочинениях» [86].

Импровизация – ведущий признак национального стиля казахской музыки, для которой свойственны индивидуализированный способ познания мира и отражения его в авторском творчестве. На современном этапе казахский кюй предстает как уникальный феномен – элитарное искусство импровизации в единстве сочинения и исполнения. Это живое развивающееся искусство, для которого присуще обилие исполнительских штрихов, придающих неповторимость стилям авторских кюев, отличающихся большим разнообразием.

Таким образом, определение термина «национальный стиль» характеризуется как идейная социокультурная доминанта интеллектуально-творческой элиты региона. В казахской музыке это стили шертпе и төкпе, составившие базу устной музыкальной профессиональной практики (УМПП) как принципиально Иного, Другого, чем композиторская практика европейского типа. Инаковость содержится в отсутствии сопоставления в контексте фольклор – композиторское творчество, которое является «визитной» карточкой письменной композиторской практики (ПКП). Между тем как казахские кюи, шире – казахская устнопрофессиональная музыка (КУМ) состоялась в недрах степного фольклора и взаимосвязана с ним многими неразрывными узлами.

2. Интегрирующая функция стилевой общности прослеживается в мировоззренческих основаниях духовного учения Көк Мәңгі Тәңірілік. Истоки ее простираются в глубины культурной истории, что доказывается исследованиями современных тенгриановедов, которыми предлагаются альтернативные точки зрения относительно определения его природы и сущности. А именно: миф, монотеистическая религия, открытое мировоззрение, тенгрианский календарь культуры мүшел, первая монотеистическая вера от Творца, тенгрианский тип культуры [22, 75, 87].

Исторически сложилось так, что в глубине веков, «в череде земных будней Көк Мәңгі Тәңірі трансформировалось в Тенгри, заодно утратив тот сакральный дух, который пронизывал полный статус Великого Бога Степи». Что касается константы Көк, то ее звучание и написание приобретает различные варианты. У кыргызов это Көкө-Теңир, азербайджан – Гек/ Гёк Тенгри, казахов – Көк Мәңгі Тәңірі; тюрков РФ – Кек тенгри; монголов – Хухэ Мун-хэ Тэнгри и другие [87].

«Күй-Тәңір күбірі» – проговоренная Всевышним словно только «про себя для себя», но прозвучавшая во вне музыка небес. Он сопутствует человеку на протяжении всей его жизни, составляя неотъемлемую часть жизненного пространства. Иными словами, искусство кюя, восходящее к тенгрианскому духовному учению, является «нитью» (А. Крёбер) культуры Великой Степи, последовательным, самосоглашающимся способом созерцательного и деятельностного аспектов бытия в исполнительских стилях шертпе и төкпе, свойственных для музыки тюрко-монгольского мира Великой Степи. Тем самым правомерно характеризовать музыку тенгрианского суперэтноса [19] как «большой стиль» (О. Шпенглер), а национальные пласты – как ответвления «большого стиля» Великой Степи. [88, 306].

3. Мир тенгрианской культуры есть одухотворенный универсум, неизменной константой которого является «гармония времен, гармония миров» (А. Мухамбетова). Как известно, гармония – междисциплинарное определение философско-научного исследования, которая имеет теоретическое и историческое измерения. Исследователями также отмечается различие интерпретации гармонии у народов Востока и Запада и еще шире – у разных народов.

Для темы настоящей монографии представляет актуальность понимание гармонии в духовно-практическом бытии Великой Степи, зафиксированном в многозначном термине саз в значениях глина; мелодия; гармония и другие [36, с. 393]. Главное в саз – это мягкий, ласкающий слух звукоидеал, культивирующий психологический и эмоциональный комфорт, духовно-душевное равновесие. Подобное совпадение неслучайно: как известно, глина пластична, легко поддается обработке. Эти природные свойства саз распространяются нашими далекими предками на музыку, которая призвана воздействовать на внутренний мир человека, формируя подобно глине, его душу.

4. Гармоничное мировосприятие распространяется тенгрианами на все стороны жизни и культуры. Как известно, с VIII в. н.э. на территорию будущего Казахстана стал проникать Ислам. Благодаря терпимости тенгрианства к другим религиям, ислам в его суфийской форме к XVII-XVIII векам завоевал прочное место в казахском обществе. Суфизм принес новую систему взглядов на мир и внес изменения в содержание культуры саз. Новый взгляд на мир породил новые темы и образы, а именно: размышления о страданиях жизни, с которыми должен примириться человек. Содержательно-смысловая и образно-эмоциональная сфера кюев оказывается созвучной исламу, согласно которому «страдания человека – это его удел в бренном мире. Их преодоление требует от человека смирения и стойкости, не оставляя человеку надежды на изменение внешнего мира, Ислам видит путь

человека в постижении и принятии законов веры и внутреннем духовном совершенствовании. Терпение (сабр) – главная добродетель».

Тем самым «личностный характер суфийской этики принес в домбровое искусство неведомую ему ранее психологическую глубину. В кюях суфийского направления открывались новые грани взаимодействия слова и музыки, связанные с претворением глубинных особенностей казахского речевого поведения, восходящих к древней системе табуирования. Речь идет об иносказательности, столь характерной для казахов. Иносказательность, двойной смысл (астар соз) сообщения были естественной формой выражения символизма мышления. Если видимое в этом мире является проявлением невидимого, то сказанное может быть выражением несказанного. Ислам с его склонностью к символизму и абстракции способствовал дальнейшему развитию у казахов иносказательной речи, а также массовой способности символической трактовки любых текстов. Аллегорическое толкование явлений жизни, двойной смысл речевых сообщений – широко распространены в повседневной речи и нормативны в художественной. О явлении не говорится прямо, его надо угадать сквозь плетение намеков и метафорических описаний. И в такой системе общения музыка стала идеальным носителем невысказанного скрытого смысла» [19, с. 184].

Красноречивый пример – история создания кюя Казангапа «Домалатпай»: «Однажды Казангап вызвал на состязание девушку-домбристку. Она, смеясь, сказала: «Я запущу волчок, и если ты хороший домбрист, сыграй такой кюй, чтобы он совпал с движением крутящегося волчка. Многие пытались выполнить мое желание, но все они проиграли». Девушка пустила волчок на землю, а Казангап сыграл новый кюй «Домалатпай».

Слова девушки и ее задание – типичная речь со скрытым смыслом. В ней содержался вопрос: «Сможешь ли ты создать кюй о круговращении жизни, ее бесконечной печали?» Кюй Казангапа – это размышление о смысле бытия, содержащий ответ на завуалированное вопрошание девушки.

Кюй Еспая «Екпіндеде ел іздеген» – «В сумерках не вижу народа» сопровождается легенда о том, что «Еспай сочинил его, когда однажды во время перекочевки отстал от своих сородичей и не мог их разыскать». Трагический смысл названия. «Сумерки» раскрывает глубину содержания, в котором мысли о старости кюйши созвучны переживаниям о беспросветности судьбы народа. «Кюй о страданиях старого человека, одинокого среди людей, теряющих истинные моральные ценности и потому перестающих быть народом. Старик не видит народа в скопище окружающих людей – таково горестное содержание

кня. Свобода, с которой любое явление жизни подвергается аллегорическому толкованию в духе исламской этики, удивительна» [19, с. 185].

5. Гармония как ведущее основание жизнебытия и культуры сохраняется на всех этапах истории Казахстана. Это обнаруживается и в деятельности шестидесятников, время творческого поиска и подъема которых совпало с активными преобразованиями в культуре Казахстана. В этот период сосуществовали различные модели развития. Первая, приоритетная для того времени, связана с активным преобразованием культуры. «Согласно идеологическим ориентирам первой половины XX века, казахская традиционная культура нуждалась в скорейшем преобразовании. Освоение новых коллективных форм музицирования, переход к многоголосному складу, ориентир на каноны европейской классической музыки, открытие учреждений искусство (театров, музыкального техникума, специализированных школ и т.д.) – все это легло в основу ценностных установок этого периода. Вторая, объединяет тех личностей, которые миссией своей жизни и творчества избрали сохранение и развитие культуры саз и считали, что казахские эн и күй не нуждаются «в модернизации и улучшении, и что перед ними стоит задача передать ее в первоизданном виде будущим поколениям» [89, с. 63]. Третья модель личности – музыканты, которые «избрали соединение двух траекторий: с одной стороны, они были открыты всем нововведениям и воспринимали все «революционные» изменения в культуре, с другой, пытались сохранять традицию, ничего не изменяя в ней» [89, с. 63-64].

6. И, наконец, напомним открытие века в казахском музыкатану (глава 2). Говоря так, мы имеем в виду музыкальную симметриологию Б.И. Каракулова, в которой воссоздается развернутая звучащая гармония всего сущего вокруг нас. «Симметрия и соразмерность частей целого почитались как гармония и принцип красоты, как созидательная сила и смысловая заданность всего существующего», пишет И. Кожабеков об эквивалентности понятий симметрия и гармония.

Таким образом национальная музыкальная культура не замыкается и не ограничивается устным наследием прошлого. Культура Казахстана – это открытая книга, в которую вписываются все новые страницы музыкального мира. Формируется композиторская практика, обогащающая мировую музыку самобытным, национально-характерным искусством. В результате национальный стиль музыки характеризуется гармоничным сочетанием устной музыкальной культуры и композиторской практики, составляющих законную гордость казахстанцев.

В контексте сказанного актуально суждение О. Шпенглера о том, что «в общей исторической картине культуры может существовать

только один стиль, а именно стиль этой культуры». Именно это и есть, согласно О. Шпенглеру, история «больших стилей». В то время как обозначения «романский стиль», «готика», «барокко», «рококо», «ампир» являются не самостоятельными стилями, а отдельными фазами стиля западноевропейской культуры христианского мира [88, 307-308]. Если применить метод экстраполяции – перенесения выводов ученого на наш материал, то ответвлениями стилевого стержня Великой Степи являются национальные стили тюрко-монгольских народов тенгрианского мира. Тем самым, содержатся перспективы для интерпретации стиля устнопрофессиональной музыки тюрко-монгольского мира в контексте глобальной, цивилизационной (центрально-азиатской) и региональной (национальной) идентичности.

* * *

Что есть будущее? – экономическое благосостояние? Быть как развитые страны постиндустриальной цивилизацией, информационным обществом? – не только. Это, прежде всего прошлое нашей страны и наших предков со всеми его радостями, с его светом, мерцающим во тьме наших сегодняшних дней. И именно оно – прошлое – есть наше настоящее и будущее, на духовном основании которого возможно созидать и глобальную, и цивилизационную (центально азиатскую), и региональную (национальную, национально-государственную) идентичность. А это не только государственный язык и сакральная география/места. Но и культура саз как целостность, являющаяся уникальным, незаменимым и незаменимым генофондом наших предков, которое обязаны передать поколению независимого Казахстана, шире – тюркского мира.

Как неоднократно подчеркивалось в монографии, значимость культуры саз определяется тем, что в ней сохранено и концептуализировано то общее, что впоследствии составило сущность многих этнических культур. Это устный культурный пласт, составлявший универсальный феномен человечества как целостная духовная культура.

В новых исторических условиях культура саз продолжает гармонично сосуществовать с новообретенным пластом. Примером сказанному, музыкальное образование как транслятор культуры саз, которое оказалось жизнеспособным не только как региональный социокультурный институт локальных инструментальных, эпических и песенных школ. В казахской среде образование существовало и в неявном виде, свидетельством чему традиция бата как форма легитимации статуса подающих надежды личностей. Исторические примеры подобного

рода – Курмангазы дал бата и подарил свою домбру Дине Нурпеисовой; в свою очередь ученица великого кюйши оказалась не только достойной домбристкой, но и проницательным Учителем, блестяще продолжившим культурную традицию «Ұстаз-шәкірт». Мудрая Дина открыла дорогу в духовное будущее таким славным деятелям, как Н. Тлендиев и Б. Сарыбаев, гениальность которых проявилась не только в домбровом искусстве, но и в новых сферах музыкальной культуры.

На современном этапе, творчески освоив культурно-духовный опыт Другого, Иного, а именно: западную музыкальную культуру, Великая Степь перешла к осознанию себя, своих корней. Восприятие иных музыкальных миров способствовало более глубокому и глубинному постижению казахской культуры и искусства саз. Тем самым открываются перспективы для освещения казахской музыкальной культуры как самоценного и самодостаточного феномена. С другой стороны, как развивающейся культуры, в которую вписываются все новые страницы. А значит у нас есть будущее. Духовное будущее в Мәңгілік Ел.

Резюмируя вышеизложенное, можно отметить, что в своем первоначальном смысле тенгрианство как вера от Творца есть путь к духовной эволюции. Во-вторых, оно есть многоликое образование, что определяется ее генетическими основаниями в открытом духовном пространстве. Благодаря которому, в-третьих, альтернативные миры предстают звеньями единого целого, развивающегося согласно закону универсальной эволюции.

И последнее. Считаем уместным обратить внимание на то, что лучший способ понимать музыку – это слушать ее. И, подобно чтению серьезной книги, слушание музыки тоже есть интеллектуальная деятельность, требующая концентрации внимания, сосредоточения эмоционально-чувственной и мыслительной сфер. Сказанное особенно актуально для культуры саз. Вместе с тем возможности для соприкосновения с неисчерпаемым звуко-творческим миром Великой Степи имеются. В интернет размещено очень много записей кюев и эн, айтыс и жыров. В частности, имеются образцы компакт-дисков «Қазақтың дәстүрлі 1000 күйі», в диске 40 которого имеются записи кобызовых сарын, ов и «Қазақтың дәстүрлі 1000 әні».

Постижение культуры саз требует знакомства с литературой. Примером тому, труды А.И. Мухамбетовой, посвященные сарынам шаманских камланий (бақсылық), которые донесли до нашего времени древнейший слой, стиль кобызовых кюев. Найденные шаманами способы оформления музыкальной мысли легли в основу кобызовых

кюев. У казахов, как у большинства народов, будущий баксы овладевал своей профессией в течение длительного времени, обучаясь у старых, опытных шаманов. Иногда он сначала выступал как помощник старого шамана при камлании. Этим достигалась преемственность и прочность ритуальной традиции: передавались одни и те же приемы камлания, одни и те же верования», которые и сохранились до XX века.

«Выжить кобызу, пройти сквозь века истории, дойти до нашего времени и рассказать о своей эпохе, возможно было лишь аккумулятив в своей музыке огромный заряд духовной энергии народа, важные свойства его мироощущения. Условия кочевого быта, в которых пролегал путь казахских племен, вынуждали их брать с собой в будущее лишь жизненно необходимое из своих материальных и духовных богатств. Время, которое стирало следы прошлого у оседлых народов, было особенно жестоко к кочевникам. Прикинувшись остановившейся вечностью, спутав прошлое и будущее в бесконечной череде повторяющихся событий, оно обкрадывало тем более верно, что материальные предметы кочевья уничтожал сам кочевой быт. Но духовные ценности, создаваемые в столь трудной и длительной борьбе с суровой природой, бесконечным временем и подавляющим пространством, оказывались действенными на века». Баксылық «навсегда оставило на кобызовой музыке отпечаток строгости, простоты, серьезности и истинного величия, свойственный культурам, рожденным народами на ранних этапах цивилизации. Во времена, когда они были пасынками природы, и искусство, еще не отделившееся от культа и обряда, было могучим средством, помогавшим выжить человеческому роду».

Культура саз вобрала все то серьезное, что отличает отношения людей со смертью и жизнью, с прошлым и будущим. Эта серьезность не покидает музыку для кобыза и тогда, когда из рук баксы он попадает в руки жырау – сказителя древних легенд. И самостоятельные кюи для кобыза, исполняющиеся вне обрядов, не изменяют тому серьезному эмоциональному строю, который был порожден долгим культовым применением инструмента. «Ясно, что неполные два десятка кюев, сохранившиеся до нашего времени, – это крохотный осколок того громадного музыкального зеркала, в котором отражался мир древних кочевников. Требуется долгое вслушивание и внимательное изучение этой музыки, чтобы за паутиной времени услышать истинные образцы этого искусства. Мы заранее признаем свое бессилие перед задачей полной реставрации первоначального слушательского облика музыки для кобыза. Самое поверхностное сравнение нашего непосредственного музыкального впечатления с описаниями магического воздействия кобыза на современников, обнаруживает столь

глубокую разницу в восприятии, что могло бы полностью заглушить желание проникнуть в этот замкнутый мир звукопредставлений. Но сам факт нашей эмоциональной реакции на это искусство, пусть столь отличной от реакции современников, а также глубокая уверенность в том, что форма этих кюев являет собой застывший кристалл определенного жизненного содержания, внутрь которого можно проникнуть, пользуясь инструментом логического анализа, побуждает нас к попытке понять эту музыку. Эмоциональный облик музыки для кобыза складывается под активным воздействием специфического тембра инструмента. Тембр этот обусловлен флажолетно-ногтевым способом звукоизвлечения, одним из древнейших способов игры на смычковых. Пальцы левой руки прижимаются ногтями к высокоподнятым над грифом струнам. Ногтевое касание обеспечивает легкость получения флажолетов и наличие всхлипывающих флажолетных обертонов, которые сообщают звучанию кобыза сходство с трепетными интонациями человеческого голоса. Служа посредником между миром людей и миром духов, постоянно сталкивая вечность и текущее мгновение, уравнивая их самой возможностью общения, музыка эта создала свой особый мир, в котором течение времени почти неощутимо. Кочевой уклад с его «застойным развитием», со слабым накоплением перемен ощущал себя скорее как нечто вечное, незыблемое, чем движущееся вперед» [19, сс. 194-196].

Приглашаем вас, уважаемые читатели, в неисчерпаемый мир музыки Великой Степи. Охарактеризованная здесь казахская музыка – это только часть регионального духовно-культурного пласта евразийского континента. А потому впереди вас ждут не менее увлекательные путешествия в мир музыки многих тюрко-монгольских, славянских и финно-угорских народов Великой Степи. В добрый путь.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кокумбаева Б.Д. Онтология культуры: монография. – Павлодар: ПГПИ, 2005. – 268 с.
2. Цитата Кнеплера приводится по: Алексеев Э. Раннефольклорное интонирование. – М.: Советский композитор, 1986.
3. Васильченко Е. История и теория музыки: звук/музыка в системе культуры. М., РУДН, 2007 <https://mylektsii.ru/5-22549.html>
4. Мелика// Материал из Википедии – свободной энциклопедии <https://ru.wikipedia.org/wiki/>
5. Музыка// Материал из Википедии – свободной энциклопедии [Электронный ресурс]. URL: <http://www.newacropol.ru/Alexandria/myth/muzes/>
6. Михайлов Дж. Размышления об универсальной терминологии в музыке: существует ли она? Если нет, то возможно ли ее создание? Если возможно, то есть ли в этом необходимость? // Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки. Сборник научных трудов. – М., 1990. – с. 2-21.
7. Искусство стран Востока. – М.: Просвещение, 1986. – 303 с.
8. Нурсултан Назарбаев: Семь граней Великой степи 21.11.2018 <http://ru.egemen.kz/article/4370-nursultan-nazarbaev-sem-graney-velikoy-stepi> Sputnik Қазақстан мемлекет басшысы Нұрсұлтан Назарбаевтың 21 қарашада шыққан «Ұлы даланың жеті қыры» атты мақаласын жариялайды <https://sputniknews.kz/society/20181121/8168714/nazarbaev-v-zhana-maqala-tolyq-matin.html> «Рухани жаңғырудың» жалғасы: Назарбаевтың «Ұлы даланың жеті қыры» мақаласы; Статъя Главы государства «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания» – АКОРДА 12 апреля 2017 http://www.akorda.kz/ru/events/akorda_news/press_conferences/statuya-glavy-gosudarstva-vzglyad-v-budushchee-modernizaciya-obshchestvennogo-soznaniya
9. Мухамбетова А.И. Изучение традиционной казахской музыки в XIX - начала XX веках// Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 544 с. – с. 289-302.
10. Вамбери А. Путешествие по Средней Азии / отв. ред. Ж.О. Артыкбаев – Астана: Алтын кітап, 2007 – 315 с.; Карутц Р. Среди киргизов и туркменов на Мангышлаке / пер. Е. Петри – СПб.: изд. А.Ф. Девриена, 1910 – 188 с.; Хорнбостель Э.М. фон и Закс К. Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1 – М., 1987. – с. 229-261; Хорнбостель Э.М. фон Заметки о киргизских (казахских) музыкальных

инструментах и мелодиях / пер.с нем., ред.и комм. А. Самаркина – Уральск: РИО ЗКГУ, 2003. – 42 с.

11. Затаевич А.В. 1000 песен и кюев казахского народа. 3-е переиздание – Алматы: Дайк-Пресс, 2004 – 496 с.; Затаевич А.В. 500 песен и кюев казахского народа. 3-е переиздание – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 378 с.

12. Казахская ССР: 4-томная краткая энциклопедия. Язык, фольклор, литература, искусство, архитектура. Т.4. – Алма-Ата: Гл. ред. Казах. сов. энциклопедии. 1991. – 688 с.: статья Казахский фольклор.

13. Мухамбетова А.И. Казахский кюй – философия на двух струнах // Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 544 с. – сс. 180-186.

14. Кокумбаева Б. Феномен «шестидесятников» в Казахстане (к 70-летию доктора искусствоведения, профессора Болат Ишанбаевича Каракулова)// Қазіргі заман музыкатануының мәселелері. Профессор Б.И. Қаракұловтың 70 жылдығына арналған Халықаралық Дөңгелек үстел материалдары. 2012 жылдың 4-ші мамыры. Алматы, Қазақстан. – Вопросы современного музыкознания. Материалы Международного Круглого стола, посвященного 70-летию профессора Б.И. Каракулова – Алматы: LEM, 2012. – 244 с. – С. 26-34.

15. Жубанов А. Струны столетий. Очерки о жизни и творческой деятельности казахских народных композиторов – Алма-Ата: Казгосиздат худож.ли-ры, 1958. – 395 с.; Жубанов А. Соловьи столетий. Очерки о народных композиторах и певцах – Алма-Ата: Жазушы, 1967. – 408 с.

16. Ерзакович Б. Музыкальное творчество Абая// Этнографический сборник. Вступительная статья. – Алма-Ата, 1954; Дернова В. Песни Абая и русская культура // Музыкальное наследие Абая. – Алма-Ата, 1954; Дернова В. Музыкальное наследие Абая // Музыкальная культура Казахстана. – Алма-Ата, 1955; Чумбалова Г. Песни Абая // Жизнь и творчество Абая. – Алма-Ата, 1954.

17. Елеманова С.А. Профессионализм устной традиции в песенной культуре казахов. Автореферат канд. дисс. – Л., 1984.

18. Турсунов Е.Д. Возникновение баксы, акынов, сэри и жырау. – Астана: ИКФ «Фолиант», 1999. – 252 с.

19. Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 544 с.

20. Аязбекова С.Ш. Картина мира этноса: Коркут-ата и философия музыки казахов. – Алматы: Компьютерно-издат. центр Института философии и политологии МО НРК, 1999. – 285 с.

21. Күй қайнары/ А.Райымбергенов, С. Аманова. – Алматы: Өнер, 1990. – 288 б. Голоса народных муз. А. Райымбергенов, С. Аманова – Алматы: Өнер, 1990. – 288 с. (каз., рус.).

22. Кокумбаева Б.Д. Культурология тенгрианского искусства (учебное пособие – Павлодар: Научно-издательский центр ПГПИ, 2012. – 156 с. <http://кітапхана.қаз/catalog/130814/130814-001.htm>: Кокумбаева Б.Д., Жанайхан Е. Базовые определения этнической традиции казахов // Культурное наследие Сибири [Текст]: сборник научных трудов/ под ред. Т.М. Степанской. – Вып. 15. – Барнаул: Из-во Алт.ун-та, 2014. – 205 с. – С. 77-86.

23. Омарова Г.Н. «Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили» - автореферат дис... докт. д-ра иск. – Ташкент, – 2012. – 46 с.; Омарова Г.Н. Кобызовая традиция. Вопросы изучения казахской традиционной музыки: Монография. – Алматы, 2009 – 520 с. (рус., каз.).

24. Кожаметова Ж. Музыка казахского айтыса. – Караганда: Гласир, 2012. – 212 с.

25. Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством. – Алматы: Гылым, 1993. – 264 с.

26. Каракулов Б.И. Локальные особенности ладовой организации казахского песенного мелоса – автореферат канд. диссертации.

27. Нурланова К.Ш. Эстетика художественной культуры казахского народа. – Алма-Ата: Наука, 1987. – 176 с.; Нурланова К.Н. Человек и мир: казахская национальная идея. – Алматы: Қаржы – қаражат, 1994. – 48 с.; Нурланова К.Ш. Земля – духовная опора народа – Алматы, 2000. – 20 с.; Нурланова К.Ш. Кочевничество: путь прогресса // Материалы Международной научно-теоретической конференции «История и теория казахской философии в контексте развития мировой философской мысли» посвященной памяти доктора философских наук, профессора Сегизбаева Ораза Амангалиевича – 22 января 2010 года – сс. 39-43; Нурланова К.Ш. Синее небо – тайно-явленная явленность // Тенгрианство и эпическое наследие народов Евразии: истоки и современность. Материалы III Между-народной научно-практической конференции. – Абакан: Хакасское книжное издатель-ство, 2011. – 142 с. – с. 97-102 и другие труды.

28. Қара өлең. Ел аузынан жинап, құраст., алғы сөзін жазған Оразақын Асқар. – Алматы: Жазушы, 1989. – 320 бет.

29. Тарақты А. Күй шежіре. – Алматы КРАМДС – ЯССАУИ, 1992. – 488 б.; Сейдімбек А. Қазақтың күй өнері. Монография – Астана, 2002. – 832 б.

30. Мухамбетова А. Тенгрианский календарь как основа кочевой цивилизации (на казахском материале) // Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 544 с. – сс. 11-52.

31. Мухамбетова А. Календарь и особенности времени в казахской культуре) // Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 544 с. – сс. 53-68.
32. Омарова Г.Н. Тенгрианство и музыка кочевых народов Центральной Азии// Тенгрианство и эпическое наследие народов Евразии: истоки и современность: сборник статей VI-й Межд. науч.-практ. конф. (14-16 июня 2017 г., Астана, Казахстан) 1-е изд., стер. – Астана: ТОО Мастер По, 2017. – 495 с. – сс. 284-289.
33. Утегалиева С.И. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). – М.: Композитор, 2013. – 528 с.
34. «Қазақтың дәстүрлі 1000 күйі». Компакт-дискілер (каз., ор., ағ.). – Астана, 2011.
35. Джумакова У. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. – Астана. Фолиант, 2003. – 232 с.
36. Бектаев К. Большой казахско-русский, русско-казахский словарь. – Алматы, 2007. – 697 с.
37. Сагеева Г. Традиционная терминология татарской муз культуры: семантическая реконструкция. Дис.канд.иск. – Казань, 2007. – 268 с.
38. Ерзакович Б. Казахский муз фольклор – Алма-Ата, 1982.
39. Сыченко Г.Б. Ритмическая типология песенной поэзии алтайцев // Муз этнография Северной Азии. – Новосибирск, 1988. – вып. 10.
40. Есенұлы Айтжан. Күй – послание Всевышнего. – Алматы: Көкіл, 1997. – 196 ., пер. Т. Асемкулова.
41. Золотарев А. Родовой строй и первобытная мифология. – М., 1964.
42. Аманов Б. Тартыс – инструментальные состязания // Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 544 с. – сс. 153-168.
43. Желтоксан Ж. (Едихан Шаймерденұлы Сәбит). Ақ Сарбаз. – Алматы: Көкіл, 2016. – 440 с. <http://xn--80aaa1brkt0a3m.xn--80ao21a/catalog/140616/140616-001.htm>
44. Акатаев С.Н. Мировоззренческий синкретизм казахов (Истоки народной мысли). – Алматы, вып. 2, 1994.
45. Сабит М. Язык как социокультурная ценность и духовное основание культурной интеграции // Казахстан и мировое пространство: культурная интеграция. научно-практическое издание. – Алматы: адал бизнес принт, 2014. – 416 с.
46. Зенкин С. Небожественное сакральное: теория и художественная практика. – М., 2012. – электронная книга.

47. Введение в культурологию: Учеб. пособие для вузов / Руководитель автор. колл. и отв. ред. Е.В. Попов. – М.: ВЛАДОС, 1995. – 336 с.
48. Родословное тюрков. Сочинение Абуль-Гази, Хивинского хана. Перевод и предисловие Г.С. Саблукова. – Казань, 1906.
49. Нуржанов Б.Г. Культурология: курс лекций. – Алматы: Университет «Кайнар», 1994. – 128 с.
50. Зайцев П.Л. Новая религиозность постсекуляризма: от слова к цифре // Материалы международной научно-практической конференции «Этноконфессиональная идентификация и приоритеты современной молодежи в странах постсоветского пространства». – Павлодар: ПГУ им. С. Торайгырова, 2014. – 395 с.
51. Маклюэн, Маршалл/ Материал из Википедии – свободной энциклопедии <https://ru.wikipedia.org/wiki>
52. Байжанова С.Ш., Кокумбаева Б.Д. Хор в культурноисторическом измерении (на казахском материале)// Республикалық «ДАМУ» педагогикалық-психологиялық дамыту орталығымен бірлестікте «АЛГОРИТМ» ғылыми-әдістемелік орталығының «Жаңа әлем дамуындағы инновациялық технологиялардың рөлі» атты III дәстүрлі Халықаралық ғылыми – тәжірибелік конференциясының материалдары. I бөлім. – Алматы, 2019. – 292 бет. – Материалы Научно-методический центр «АЛГОРИТМ» совместно с Республиканским центром педагогического и психологического развития «ДАМУ» традиционной III Международной научнопрактической конференции «Роль инновационных технологий в новом мире» в цели поддержки статьи «Взгляд в будущее: духовное возрождение». I часть. – Алматы, 2019. – 292 стр. – сс. 17-21.
53. Шелер М. Формы знания и образования // Избранные произведения. – М., 1994.
54. Мациевский И. Традиционный музыкальный профессионализм между векторами интеграции // Айт-журнал. – 2007. – №4. – сс. 10-13.
55. Глоссарий. Краткий терминологический словарь тенграведения. Материалы VI-й Международной научно-практической конференции (14-16 июня 2017 г., Астана, Казахстан) под ред. Л.В. Федоровой – 1-е изд. – Астана: ТОО «Мастер По», 2017. – 140 с.
56. Акатай С. Великий Коркыт и его учение// «Қорқыт Ата» энциклопедиялық жинақ:/ Бас редактор Ә. Нысанбаев – Алматы: Қазақ энциклопедиясы Бас редакциясы, 1999. – 800 б. – қазақша, орысша. – сс. 686-688.
57. Каирбекова А. О роли духовного наследия востока в современном образовании // Философия Казахстана в пространстве мировой философской мысли: история, современность, перспективы. 25 лет

независимости Казахстана в философско-политологическом измерении. Материалы Международного форума философов и политологов, II Казахстанского философского Конгресса (Алматы, 29-30 сентября 2016 г.). – Алматы, 2016. – 416 с. – сс. 341-344.

58. Нысанбаев А., Сейтахметова Н. Философия возвращения: опыт казахстанской философии // (Вопросы философии. №7, 21.08.2013 г.).

59. Грин Р. Мастер игры / Р. Грин [пер. с англ. Е.Я. Мигуновой]. – М.: РИПОЛ классик, 2014. – 528 с.

60. Раимбергенов А.И. Традиционная домбровая школа кюйши Казангапа. / Наука и жизнь Казахстана. – 2018. – №2/1 (56). – с. 251-259.

61. Прус Б. Фараон. Роман // пер. с польского Е. Триповского. – Алма-Ата: Жазушы, 1988.

62. Музыкальный словарь Римана НАУКА О МУЗЫКЕ <http://art.niv.ru/doc/dictionary/riemann-musiklexikon/articles/81/nauka-o-muzyke.htm>

63. Этномузыкология https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture

64. Аманов Б. Композиционная терминология домбровых кюев// Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 544 с. – сс. 217-218.

65. Материалы международной конференции «Проблемы современного музыкознания и этноорганологии», посвященной 90-летию основателя этноорганологии в Казахстане Болат Шамгалиевича Сарыбаева. – Астана, КазНУИ, 2017. – 164 с.

66. Брянов В.А. Музыкальная эстетика аль-Фараби // Социальные, этические и эстетические взгляды аль-Фараби / Бурабаев М.С., Курмангалиева Г.К., Сагадеев А.В., Брянов В.А. – Алма-Ата: Наука, 1984. – С. 158-171.

67. Даукеева С.Д. Философия музыки Абу Насра Мухаммада аль-Фараби – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002 – 352 с.

68. Сабырова А. Абай и Шакарим: музыкальная эстетика и песенный стиль // Автореф. ... канд. искусствоведения. Спец. 17.00.02 – Алматы, 1999. – 26 с.; Сабырова А. Абай и Шакарим: философия музыки и песенный стиль. – Алматы: ИП «Волкова Е.В.», 2014. – 445 с.

69. Каракулов Б.И. Музыкальная симметриология / Под ред. И.К. Кожобекова – Алматы: СаГа, 2019. – 288 с.

70. «Қазақтың дәстүрлі 1000 әні». Компакт-дискілер (каз., ор., ағ.) – Астана, 2012.

71. Гулякина Н.Е. (Смирнова) Социально-философский анализ музыкального творчества в казахской культуре – Автореферат канд. дис. – Алматы, 2010.

72. Орынбеков М.С. Духовные основы консолидации казахов. – Алматы: ИД «Аркаим», 2001. – 252 с.

73. Байбек А.К. Песенный стиль Арки в контексте этносольфеджио (вузовский курс): Автореферат диссертации кандидата искусствоведения РК. – Алматы, 2009.

74. Кокумбаева Б.Д., Жанайхан Е., Шайза Т. Культурное наследие Естая Беркимбаева в контексте модернизации общественного сознания // «Ұлы Дала мұрасы: тарих, тұлға, тағылым» атты «Ұлы Дала елі» этнофестивалі аясында халықаралық ғылыми-практикалық конференцияның материалдары /жауапты редактор А. Нухулы = «Ұлы Дала мұрасы: тарих, тұлға, тағылым»: материалы международной научно-практической конференции в рамках этнофестиваля «Ұлы Дала Елі» / отв. ред. А. Нухулы. – Павлодар: 2018: ПГПК, 2018. – 699 с. – қазақша, орысша, ағылшынша. – 555-560 бб.

75. Кокумбаева Б. Культ предков у казахов: Аруахи, Коркыт Ата, Төре/ журнал CONCORDE, 2020, N 1: Франция – сс. 70-89. <https://cyberleninka.ru/journal/n/concorde?i=1051634>

76. Кокумбаева Б.Д., Курмангалиева М.С. Трансформация типов тенгрианской культуры в контексте социокультурной динамики (на казахском материале)// #10 (26), 2017 część 2 Wschodnioeuropejskie Czasopismo Naukowe (Warszawa, Polska) Czasopismo jest zarejestrowane i publikowane w Polsce. W czasopiśmie publikowane są artykuły ze wszystkich dziedzin naukowych. Czasopismo publikowane jest w języku polskim, angielskim, niemieckim i rosyjskim. – сс. 4-12. http://eesa-journal.com/wp-content/uploads/EESA_-_D0%B0%D0%BB_2_%D1%87%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%8C-15.pdf

77. Социально-гуманитарные науки Казахстана в годы независимости (1991 – 2011 гг.). – Алматы: КазНПУ им. Абая, 2011. – 216 с.

78. Каракозова Ж.К., Хасанов М.Ш. Космос казахской культуры. // Евразия. Литературно-художественный журнал. – 2001. – №2. – с. 91-138.

79. Сейдимбек А. Мир казахов. Этнокультурологическое переосмысление: Учебное пособие. Пер. с каз. – Алматы: Рауан, 2001. – 576 с.

80. Кокумбаева Б.Д. Узы духовной преемственности (о научной династии тюркологов Р. Бердибай и А. Бердибай) // «Түркітанушы Р. Бердібай 90 жаста». VII Халықаралық Түркология конгресі материалдарының жинағы. – Түркістан, 2017 – 178 б. – сс. 11-16.

81. Омарова Г. Культурная деградация Казахстана: есть ли свет в конце тоннеля? // <https://camonitor.kz/33697-kulturnaya-degradaciya-kazahstana-est-li-svet-v-konce-tonnelya.html> 27-09-2019.

82. Омарова Г., Мухамбетова А. Нужна ли нам домбра с синтезатором? // Омарова Г. Кобызовая традиция. Вопросы изучения казахской традиционной музыки: Монография. – Алматы, 2009. – 520 с. – сс. 472-479.

83. До мурашек: как казахские народные инструменты меняют современную музыку ЭКСКЛЮЗИВ 26.09.2019 https://ru.sputniknews.kz/exclusive/20190926/11627525/kazakhskie-narodnye-instrumenty-sovremennaya-uzyka.html?utm_source=news.mail.ru&utm_medium=informer&utm_campaign=rian_partners

84. Токаев предложил ввести уроки домбры в школах <https://news.mail.ru/politics/37893388/?frommail=1> 07.07.2019, источник: Nur.kz

85. Қоқымбаева Б. Тәуелсіз Қазақстан Республикасының ұлттық білім жүйесіндегі «Мурагер» бағдарламасының алатын орны: мақалалар (қазақша, орысша). – Павлодар, 2012. – 34 б.; Райымбергенов А., Райымбергенова С., Байбосынова У. Жалпы білім беретін казак орта мектебінің музыка пәніне арналған «Мурагер» бағдарламасы. 1-9 сыныптар. – Алматы: Умай баспасы, 2003. – 248 б.

86. Импровизация – статья из Большой советской энциклопедии// Импровизация (музыка) <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1505827>

87. Кокумбаева Б., Курмангалиева М. Трансформация типов тенгрианской культуры в контексте социокультурной динамики (на казахском материале)// #10 (26), 2017 część 2 Wschodnioeuropejskie Czasopismo Naukowe (Warszawa, Polska) Czasopismo jest zarejestrowane i publikowane w Polsce. W czasopiśmie publikowane są artykuły ze wszystkich dziedzin naukowych. Czasopismo publikowane jest w języku polskim, angielskim, niemieckim i rosyjskim. – сс. 4-12. http://eesajournal.com/wp-content/uploads/EESA__-%D0%B0%D0%BB_2_%D1%87%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%8C-15.pdf

88. Шпенглер О. Закат Европы. Ростов н/Д, 1998.

89. Малдыбаева Р.С. Музыкальный инструмент в творческой деятельности кюйши // Материалы международной конференции «Проблемы современного музыкознания и этноорганологии», посвященной 90-летию основателя этноорганологии в Казахстане Болат Шамгалиевича Сарыбаева – Астана, КазНУИ, 2017. – 164 с. – сс. 63-69.

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительное слово	3
Введение	6
ГЛАВА I. МУЗЫКА ВЕЛИКОЙ СТЕПИ (на казахском материале)	
1.1 О казахской музыке: мир мнений. Краткий обзор источниковедческой базы первого периода	12
1.2 Основные направления и тенденции второго периода	16
1.3 Характеристика основных направлений и тенденций третьего периода	21
1.4 Основные понятия казахской музыки	26
1.5 Саз как ключевое понятие мира музыки Великой Степи	32
Выводы по главе 1	36
ГЛАВА II. МОРФОЛОГИЯ КАЗАХСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ	
2.1 Морфология музыкальной культуры: проблемы методологии. Морфо- логия (строение) музыкальной культуры (общее представление)	38
2.2 Музыкальное искусство как духовная практика Общее представление о духовной (религиозной) культуре. Музыкальное искусство в контексте средневековой культуры Востока и Запада	45
2.3 Тенгрианство как духовное основание музыкальной культуры и искусства саз тюркского мира	48
2.4 Музыкальное искусство как художественный феномен	51
2.5 Музыкальное образование как устный феномен	55
2.6 Устное музыкальное образование в тюркской и казахской культуре	57
2.7 Актуализация устного образования как культурного феномена в независимой Республике Казахстан	62
2.8 Музыкальная наука как устный феномен. Музыкознание как научная дисциплина: общая характеристика	66
2.9 Казахское музыкатану (общее представление)	69
2.10 Музыкальная эстетика аль-Фараби, Абая Кунанбаева и Шакарима Кудайбердиева	73
2.11 Музыкальная симметриология Б.И. Каракулова	78
Выводы: О динамической целостности музыкального бытия Великой Степи	82
ГЛАВА III. СОЦИОДИНАМИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ	
3.1 Общее представление о социодинамике культуры. Становление архаической акустической культуры	86
3.2 Социодинамика традиционной акустической культуры (общая характеристика)	89
3.3 Социодинамика казахской устной культуры саз	95

3.4 Социодинамика казахской музыкальной культуры. Трансформационные процессы в сфере казахской музыкальной культуры	104
Выводы по главе 3	110

ГЛАВА IV. КАЗАХСКАЯ МУЗЫКА В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ ИЗМЕРЕНИИ

4.1 Периодизация основных этапов казахской музыки. Становление мира музыки Великой Степи.....	112
4.2 Второй период – Казахская культура саз периода средневековья	116
4.3 Третий период – Культура саз периода Казахского ханства	118
4.4 Особенности четвертого периода в музыкальной жизни Казахстана (19-й - первая половина 20-го века).....	122
4.5 Пятый период – Казахская культура саз в постномадический период..	124
4.6 Шестой период: Феномен «шестидесятников» в казахской культуре...	127
4.7 Седьмой период – Казахская музыкальная культура периода независимости	129
Заключение Национальный стиль в музыке Великой Степи: к постановке проблемы	136
Список использованной литературы	145
Содержание	153

Б.Д. Кокумбаева

НЕИСЧЕРПАЕМЫЙ МИР МУЗЫКИ ВЕЛИКОЙ СТЕПИ

Монография

Подписано в печать 01.10.2020 г.

Гарнитура Times New Roman.

Формат 84×100 1/32.

Офсетная печать. Бумага офсетная.

Усл. печ. листов 9,1. Тираж 100 экз.

Заказ №1311

Редакционно-издательский отдел
Павлодарского педагогического университета
140002, г. Павлодар, ул. Мира, 60
www.ppu.kz