

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
КОМИТЕТ НАУКИ
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА ИМЕНИ М.О.АУЭЗОВА



КАСИМОВА ЗУЛЬФИЯ МАЛИКОВНА

**ИНТЕГРАЦИОННЫЕ
ПРОЦЕССЫ В МУЗЫКАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЕ ТЮРКОЯЗЫЧНЫХ
НАРОДОВ
(на материале свадебных песен)**



Алматы
2017

ӘОЖ 821.512.122
КБЖ 84 (5 Қаз)-5
К 80

Рекомендовано к изданию Ученым Советом
Института литературы и искусства им. М.О.Ауэзова МОН РК

Книга подготовлена по результатам НИИП, реализованного в рамках грантового
финансирования (Госрегистрация №0115РК01670)

Редакционная коллегия

Кирабаев С.С. – академик НАН РК; Калижанов У.К. – академик НАН РК; Кузембай С.А. – доктор искусствоведения, член-корр. НАН РК, Ергалиева Р.А. – доктор искусствоведения, профессор; Калиева А.К. – кандидат филологических наук; Ананьева С.В. – кандидат филологических наук, доцент; Мусагулова Г.Ж. – кандидат искусствоведения, доцент; Казтуганова А.Ж. – кандидат искусствоведения.

Рецензенты:

доктор искусствоведения, профессор **Ергалиева Р.А.**
кандидат искусствоведения, доцент **Жумасейтова Г.Т.**

Ответственные редакторы:

доктор искусствоведения, профессор **Кузембаева С.А.**
доктор филологических наук, профессор, академик НАН РК **Каскабасов С.А.**

КАСИМОВА З.М.

Интеграционные процессы в музыкальной культуре тюркоязычных народов (на материале свадебных песен). Монография. – Алматы, «Әдебиет Әлемі» 2017. – 238 с.

К 80

ISBN 978-601-7414-79-5

В монографии комплексно исследуются свадебно-обрядовые песни тюркских народов различной группы. Рассмотрен этнографический обзор свадебного цикла тюркоязычных народов, в такой же хронологии определены музыкально-поэтические жанры, сопровождающие все его ритуалы с выявлением тождественных и специфических, а также проведен музыкально-теоретический анализ, который подвел к мысли о том, что несмотря на идентичность вербального языка, в музыке этносов единой языковой группы аналогичные жанры имеют индивидуальные характеристики, соответствующие национальной специфике. Все это привело к научной и практической достоверности научных положений, сформулированных в монографии. Материалы книги могут быть использованы в научной, педагогической и исполнительской практике, а также в качестве учебного пособия для студентов консерватории, музыкальных факультетов педагогических вузов и музыкальных колледжей.

ӘОЖ 821.512.122
КБЖ 84 (5 Қаз)-5

ISBN 978-601-7414-79-5

© М.О. Әуезов атындағы
Әдебиет және өнер институты, 2017.
© «Әдебиет Әлемі» баспасы, қоркөмдеу, 2017.



ВВЕДЕНИЕ

Интеграционные процессы в современном мире стали принимать серьезные обороты, влияя на вес и значимость как отдельно взятого государства, так даже региона. Известно, что понятие интеграция означает сближение, слияние, объединение частей, образующих единое целое, но при сохранении их идентичности, т.е. государства сближаются, образуют единый союз, сохраняя при этом свою национальную идентичность. А ускоряющиеся темпы интеграционных процессов в мире вызывают процессы глобализации, которая, в свою очередь, означает ускорение интеграции стран и народов в единую мировую систему человечества [1].

В этой связи примечательны слова профессора Ж.У.Ибрашева, который утверждает: «Новое столетие и новое тысячелетие должны стать эпохой интеграции народов, стран, континентов, глобализации экономики и глобализацией во всех сферах жизни человека, для того чтобы избежать войн, революций, проявлений вражды и расизма между народами» [2]. Так, глобализацию следует считать интенсивным процессом, регулирующим развитие современного общества, его экономики, политики, культуры и языка. Но стоит отметить, что отношение к современным процессам глобализации не может быть однозначным, так как они одновременно предполагают изменение мировоззрения, традиций и культур целых народов и стран. Это в свою очередь

приводит к пересмотру, иногда даже отказу от некоторых веками сложившихся духовных ценностей, что может отражаться на ослаблении национальной самобытности. А ее подчинение западным стереотипам поведения может вызывать протесты и сопротивление со стороны традиционных обществ, которые воспринимают родную культуру в качестве модели образа жизни и формы исторической памяти. Можно с уверенностью сказать, что подъём национальных и религиозных движений в мире на сегодняшний день также является своеобразным ответом на всепоглощающее культурное нивелирование, унификацию и глобализацию.

Итак, интеграция по праву становится ключевым словом современной культуры. Интеграция различных сфер жизни характерна для большинства стран мира, что отражается на расширении контактов между людьми, росте взаимовлияния и сближения народов и стран, становлении единого мирового сообщества, формировании универсальных культурных ценностей. Как верно отмечают современные исследователи, на сегодняшний день стало особенно очевидно, что культура любого народа или страны, дабы не отстать от мировых процессов развития, должна находиться в контакте с другими культурами, испытывая их влияние. Сегодня развивать свою культуру независимым путём считается практически невозможным. Это свидетельствует о наступлении новой эры, в которой «на авансцену всемирной истории выходит многомерный диалог культур разных стран и народов, и участие в этом диалоге становится важнейшим условием их развития. Степень освоения ими мировых достижений, способность обогатить мировую культуру своими достижениями становятся основными критериями развития национальной культуры» [1].

Как отмечает Шерязданова К.Г., «В XX веке значение национального государства подверглось переоценке. Более популярной становится модель региона как части мирового сообщества. Международный опыт свидетельствует, что значимость и вес отдельного региона может возрастать по мере углубления в нем интеграционных тенденций» [3]. Таким образом, для Казахстана и ряда родственных народов процесс сближения, взаимоприспособления национальных систем, как важные факторы интеграции, становится одним из наиболее эффективных путей сохранения национальной самобытности в условиях мировой глобализации. Такой ход способствует проявлению национального менталитета благодаря осознанию его генетической общности, древности и глубины кор-

ней. Здесь речь идет о формировании целостного, единого культурного пространства за счет взаимообогащения национальных культур. Именно эти тенденции стали основой зарождения идеи Тюркского мира, в результате которой Казахстаном, Турцией, Кыргызстаном и Азербайджаном образован Совет президентов тюркских стран. Тем более, проблема общности истории, культуры и языка особо отмечается Президентом РК Н.А.Назарбаевым в концепции обозначенной им идеи «Мәңгілік ел», которая является определяющей в духовном развитии страны.

Идея Тюркского мира и исследования в этой области являются значимыми для науки современного Казахстана, поскольку Глава государства Н.А.Назарбаев повсеместно высказывает мнения в поддержку единства тюркского мира. В контексте выдвигаемой идеи примечательны его слова: «Наши славные предки оставили неизгладимый след в мировом искусстве и науке. Поэтому нам предстоит сделать много работы по дальнейшему сближению наших братских народов, имеющих общие корни» [4]. Известно, что именно Президент Казахстана признан аксакалом тюркского мира, неформальным лидером тюркского мира, снят документальный фильм «Назарбаев и тюркский мир», создана культурная организация ТЮРКСОЙ, по инициативе президента Казахстана сформирован Совет глав тюркоязычных государств, в Баку заработала Парламентская ассамблея тюркских государств, в Астане ведет свою деятельность Тюркская академия.

В плане интеграции тюркоязычных народов следует особо выделить деятельность Международной организации тюркской культуры ТЮРКСОЙ (Türk Kültür ve Sanatları Ortak Yönetimi) под активным руководством Генерального секретаря Д.К.Касеинова (с 2008 года). Была она создана на основании договора, подписанного в 1993 году министрами культуры Азербайджана, Казахстана, Киргизии, Узбекистана, Туркмении и Турции, и на сегодняшний день имеет в своем составе 14 стран, 6 из которых – основатели, 8 – наблюдатели. Своей целью ТЮРКСОЙ обозначает укрепление братства и дружбы между тюркскими народами, распространение общей тюркской культуры и сохранение ее для последующих поколений.

Основная работа организации направлена на поддержку культуры, науки и образования тюркских народов. За годы ее существования сформировался традиционный круг мероприятий, проводимых регулярно. Например, ежегодно в обязательном порядке празднуется Наурыз, каждый год проводятся концерты и выставки фотографов,

художников, оперных певцов, поэтов, представителей прессы, театральных трупп, музыкальных и танцевальных коллективов и других представителей искусства тюркского мира. Примечательным событием стала международная постановка оперы «Кёроглу» в Стамбуле в 2010 году. Выдающееся произведение классика азербайджанской музыки Узеира Гаджибекова была исполнена силами 250 деятелей искусств из стран СНГ, России и Турции при поддержке Межгосударственного фонда гуманитарного сотрудничества государств-участников СНГ (МФГС). Вслед за Стамбулом постановки оперы состоялись в Неаполе и Риме. Это был первый совместный проект ТЮРКСОЙ и МФГС, целью которого послужило напоминание жителям разных стран об их общих корнях.

Как отмечает Д.К.Касеинов, «Основной задачей было собрать представителей шести театров тюркоязычных государств и субъектов РФ, объединить их усилия». По его словам, «после этого мощного импульса театры начали очень слаженно работать друг с другом.... Уже идет разговор о том, чтобы казахская опера была поставлена в Азербайджане, кыргызская – в Турции, а турецкая – в Кыргызстане» [5].

«Кёроглы» проходила под эгидой первого стамбульского оперного фестиваля. Труппа была сформирована при содействии Министерства культуры и туризма Турции, оркестр – Министерства культуры и туризма Азербайджана, хор – Министерства культуры Казахстана. Режиссером-постановщиком оперы стал Эфлатун Нейметзаде из Азербайджана, роль Кёроглу исполнил Ахмет Агади из Татарстана, Нигар – Гульзат Даурбаева (Казахстан), партию Эйваза спел Йолдош Исраилов (Кыргызстан), Сойгары – Эмрах Сезен (Турция).

Наряду с этим, Д.К.Касеинов создал оркестр, в котором играют выпускники 10-ти консерваторий тюркского мира. Оркестр выпустил уже второй диск. И именно этот оркестр был первым, кто дал концерт памяти выдающегося дирижера Фуата Мансурова. При содействии ТЮРКСОЙ был подготовлен еще один международный проект – исполнение оперы «Биржан и Сара» М. Тулебаева в Турции. Молодой театр в Самсуне взялся за эту постановку. Поскольку она имела международный статус, то и исполнители представляли разные тюркские страны: партии и Биржана, и Сары исполнялись солистами из Казахстана, Турции, Татарстана.

Во время празднования 20-летия ТЮРКСОЙ в Париже, в штаб-квартире ЮНЕСКО, было отмечено важное событие – 100-летие первой в тюркском мире оперетты «Аршин мал алан» (оперетта У.Гаджибекова), написанной в 1913 году в Санкт-Петербурге. Исполнение состоялось

на базе казахского оркестра народных инструментов с добавлением азербайджанских музыкальных инструментов, а в качестве солистов выступили артисты из четырех стран – Казахстана, Кыргызстана, Азербайджана и Турции. Так, первая постановка состоялась в Париже, вторая – в зале конгрессов в Страсбурге, а открывала ее заместитель генерального секретаря Совета Европы.

Как верно отмечает глава организации, «ТЮРКСОЙ существует и работает не сама для себя, не только для своих народов. Она общими усилиями пропагандирует культуру тюркского мира в Европе и Америке. Замыкаться в себе глупо. Показательный пример: ораторию известного турецкого композитора Аднана Сайгуна (1907-1991) объединенный оркестр тюркского мира вместе с американским хором исполнил в Линкольн-центре в Нью-Йорке, а потом в Вашингтоне. Был большой успех. Поэтому мы продолжили эти выступления – ... в Эскишешире, а потом в Стамбуле и Анкаре мы выступали с приехавшим к нам американским хором. Концерты тоже прошли с успехом, причем американский хор пел на турецком языке» [6]. Также дело обстоит и с празднованием Наурызга: начинается оно в Стамбуле, Анкаре, а потом – выезд в какую-нибудь страну. В 2010-м году это был Париж, в 2011 – в зале Генеральной ассамблеи ООН в Вашингтоне, затем и в Лондоне, в Вестминстерском концертном зале. Поскольку это народный праздник, на концертах представляют танцы, музыку, пение, в том числе горловое.

Немаловажным на этом пути являются проводимые в Казахстане международные фестивали, научные конференции, посвященные проблемам сохранения духовного наследия тюркоязычных народов. Одним из таких справедливо можно считать ежегодный фестиваль «Астана-Арқау». Это Международный фестиваль тюркской традиционной музыки, основанный в 2008 году в Астане. За этот период в фестивале приняли участие более 800 участников со всех тюркоязычных стран и регионов. Фестиваль «Астана-Арқау» является визитной карточкой Астаны, и на сегодняшний день – самое респектабельное в мире мероприятие традиционной тюркской музыки. Фестиваль ставит своей целью раскрытие многообразия и поиск мотивов сближения в национальной культуре современных тюрков. Этот принцип является основополагающим в программе фестиваля каждый год. Организаторами фестиваля запланирован выпуск многодискового CD альбома «Тюркская музыка в Астане» на основе проведенных концертов в течение 10 лет.

Не менее интересным, чем «Астана–Арқау», можно считать Фестиваль

традиционной музыки тюркских народов, организованный ТЮРКСОЙ, который состоялся 20 июля 2015 года в концертном зале Казахского Национального Университета искусств в Астане. Шедевры тюркского духовного наследия, сохранив свою уникальность и самобытность, получили новое масштабное звучание в контексте 43-й Всемирной конференции Международного Совета по традиционной музыке (ICTM), прошедшего в 2015 г. в г.Астане.

Следует отдельно сказать и про деятельность Международного Совета по традиционной музыке (International Council for Traditional Music, ICTM), одной из крупнейших неправительственных организаций, имеющих своих представителей в более чем 100 странах мира. Ежегодной традицией стало проведение научного симпозиума исследовательской группой «Музыка тюркского мира» при ICTM. Стоит отметить, что 2 заседания группы проходило в Казахстане: 4-ый в Астане (2015), 5-ый в Алматы (2016), где приняли участие ученые из разных стран, не только тюркоязычных, но и европейских (Италии, Германии, Нидерландов, Великобритании, Китая и др.).

Таким образом, интеграция на микроуровне, в отличие от макроуровня общемировых процессов, наблюдается в деятельности тюркоязычных стран, направленной на сохранение и пропаганду идентичности, общности языка, культуры, миропонимания, философских воззрений и исторического единства. Однако следует отметить, что еще в древней культуре тюрков были зачатки интеграции, которые не утрачены по сей день. Поэтому можно с уверенностью сказать, что интеграционный процесс в культуре тюркских этносов – не новое явление, а возрождение исторически сложившегося объединения языков, диалектов, сохраняя этноязыковую самобытность. Это проявляется также на особенностях композиционного строения жанров традиционного музыкального искусства, особенно в более архаичных его формах.

Из сказанного выше следует, что в эпоху динамичной глобализации, охватывающей современный мир, насущной выдвигается проблема сохранения уникальной самобытной культуры каждого народа. В этом аспекте академик С.А.Каскабасов верно указывает, что любое государство может функционировать как суверенное лишь сохранив свой народ, землю и национальную культуру [7, с.3]. В этой связи доминирующим следует выделить фольклорное творчество, составляющее особую область духовной и материальной культуры, как один из видов творческого коллективного мышления, в котором отражается жизнедеятельность,

быт, миропонимание, воззрения, нравы и обычаи этносов. Они представлены в поэзии, музыке, танце, драматических представлениях, изобразительном и прикладном искусстве. Как отмечает профессор С.А.Кузембай, фольклор, зародившийся в глубокой древности, является исторической основой национальных художественных традиций, на которой базируется вся мировая художественная культура [8]. В процессе формирования отдельных этнических общностей наряду с особыми формами материального производства, получили устойчивое распространение идеологические ориентиры при упрочении быта и бытовых ситуаций в виде обычаев, обрядов, праздников и т.п. Так, обряды являются неотъемлемой частью народной культуры. Веками сложившиеся обычаи и обряды выступали как один из этнических признаков, воспринимаемых самим народом как специфические. Как указывает Г.И.Власова, праздничная культура «представляет своеобразный комплекс, вобравший в себя различные по «историческим корням» и семантике элементы фольклорных и этнических традиций, фольклоризма и новообразований» [9, с.3].

Обряд – мобильное и динамичное явление, чувствительное к различным формациям и трансформациям социальной, философской, религиозной, политической, экономической и исторической типизации того или иного народа. Соответственно, он как продукт наиболее архаичных представлений человека о жизни и ее ценностях, существует издревле и функционирует по сей день. Обрядовые церемониалы имеют и множество других назначений, которые отмечает профессор Г.Абдигалиева: «Все обрядовые традиции культуры в казахском обществе выполняли социализирующую, интегрирующую, регулирующую, коммуникативную, аксиологическую функции, раскрывающие ее сущность и социокультурное значение...». Тем более они несут морально-этическую нагрузку, отвечая общественным требованиям, как кодекс отношений. И, вместе с тем, они оказывают эстетическое и эмоциональное влияние, «вызывая тем самым сопереживание, сочувствие, закрепляя их в сознании людей» [10, с.69].

И в этой связи можно смело утверждать, что данное высказывание относится не только к казахским обрядам, но ко всем народам мира. К примеру, свадебный церемониал совершается всеми людьми на земле независимо от их верований, идеологических воззрений, этнической принадлежности и т.д. Конечно, у всех они соответствуют своим определенным нормам и обычаям, связанным с их мировоззрением и взглядами, однако это не умаляет степени важности данного явления в жизни того или другого человека, этноса, группы народов.

Данная доминантная в жизнедеятельности, как отдельного индивидуума, так и общества в целом сфера жизни всегда привлекала внимание ученых разных областей, и отмечается поныне. Немаловажную роль играют исследования в области искусствоведения, так как искусство – это беспрецедентный показатель национальной индивидуальности любого этноса. И как верно отмечает профессор Б.Каракулов, целостность музыкальной культуры тюркских этносов обусловлено тем, что единое в ней наблюдается еще с древних времен (гуннский, древнетюркский и огузо-кыпчакский периоды). И он характеризуется единым образом жизни (кочевничество) и видом хозяйствования (скотоводчество), когда они занимали в преобладающем большинстве территорию Центральной Азии [11, с.228]. Именно эти объективные причины, по мнению ученого, объясняют важность вопросов музыкальной тюркологии.

И, прежде чем перейти к проблеме истоков художественного мышления родственной по языку группы народов, необходимо выявить идентификации и специфичность на уровне интонации и мелоса посредством сравнительного анализа музыки, а именно обрядовой музыки тюркоязычных народов, населяющих различные региональные территории, тем более, если учитывать многокомпонентность генофонда данных народов. Приоритетной на данном этапе является проблема обозначения фактов сходства, общих элементов музыки тюркских этносов, создавая, таким образом, банк данных, что и будет способствовать переходу к следующему этапу осмысления, чтобы появилась возможность изучения генезиса музыкального стиля в каждой из культур.

Сравнительно-типологическое изучение песенного фольклора различных народов единой языковой группы имеет значительное место во всем мире, так как именно здесь (в песенном фольклоре) обнаруживаются автохтонные черты музыкального языка того или иного этноса. Особенно это касается древнейших пластов культуры, к которым относится и обрядовый фольклор. Так, относительно славянских народов И.Земцовский указывает, что национальная принадлежность белорусских и украинских песен, в которых выявляется много общего с русскими, на сегодняшний день определяется только за счет того, что они записаны на территории того или иного государства. Но эти образцы по существу старше отдельной народности, и в них отражаются черты, типичные для древнеславянской песенности [12, с.12]. У потомков древних тюрков, которые на современном этапе составляют родственные между

собой этносы, наблюдаются общезнаковые черты, сохранившиеся в результате исторической общности, а также национально-окрашенные, индивидуальные, как результат эволюции и взаимодействия инокультур.

Для раскрытия многофункционального значения обрядов необходимо учитывать аспекты исторические, филологические, этнографические, философские и др. Такая разносторонность свидетельствует об универсальности данного явления, которое в определенное время на соответствующем уровне передает миропознания человека, его общественный и социальный статус, прогресс или регресс той или иной исторической формации.

Свадебно-обрядовый фольклор вызывал интерес многих ученых разных времен по значимости в жизни народа, по древности происхождения, музыкально-поэтическому складу, строению и т.д. С присоединением Казахстана к России русскими и зарубежными путешественниками и этнографами стали проводиться наблюдения и изучение в области материальных и духовных ценностей казахского народа. Они оставили первые сведения, касающиеся бытового и жизненного уклада, культуры, обычаев, религиозных воззрений, языка и т.д. исследуемой группы народов, также впервые ими были предприняты попытки записать, классифицировать и систематизировать их фольклорные и литературные памятники.

Так, во 2-ой половине XVIII в. о казахском свадебном обряде наблюдали и писали известные этнографы Н.Рычков и И.Г.Георги. Первыми собирателями образцов казахского фольклорного поэтического творчества были ученые-ориенталисты дореволюционного периода. Одновременно они изучали бытовую, и культурную жизнь и других тюркоязычных народов – узбеков, кыргызов, татар, туркмен, каракалпаков, башкир и др. Рассмотрению обычаев, сопровождающих их юридических актов и экономических условий при проведении свадебного торжества, конкретные данные о калыме, его размерах, различных видах *кәде*¹, о принятых в обществе взаимоотношениях,

¹Подарки, которые жених делает родственникам невесты на протяжении всего свадебного цикла, для того, чтобы получить разрешение на определенные действия, у казахов называется *кәде*. Например, большое количество *кәде* ему приходится давать во время обряда *ұрын бару/келу*, когда ради сближения с невестой жених проходит множество этапов преград, а для их преодоления он всем принимающим участие в этом обряде дает *кәде*. Известны следующие его виды: ат байлар, ентік ақысы, сүт ақысы, жыртыс, босаға аттар, көпшік қыстырар, отау тігер, түндік жабар, кемпір өлді, ит ырылдатар, шаш сипатар, қол ұстатар, төсек салар, шымылдык байғазысы, арка жатар, қыз көтерер, көрпе кимылдатар, сәукеле байғазысы и др.

морально-нравственных нормах описаны в трудах А.И.Левшина [13], Н.И.Гродекова [14], А.А.Диваева [15], А.Янушкевича [16], Р.А.Пфеннига [17], М.В.Готовицкого [18], Ы.Алтынсарина [19], Ш.Уалиханова [20, 21, 22] и др. Первые сборы как поэтических, так и нотных образцов были проведены В.В.Радловым [23], Г.Потаниным [24, 25], С.Г.Рыбаковым [26], А.Эйхгорном [27]. Отмечая записи и заметки этнографов, фольклористов и путешественников, особое внимание уделено трудам Ш.Уалиханова и Ы.Алтынсарина, из-за их неопенимой важности в изучении быта и традиций казахского народа.

Таким образом, основы рассмотрения различных проблем, касающихся свадебно-обрядового фольклора, были заложены еще в дореволюционную эпоху, создав предпосылки для расширенного исследования в последующем. Наиболее углубленная его разработка сложилась в творчестве передовых представителей казахской интеллигенции первой половины XX века, озаменованного большими историко-социальными переменами в жизни народа, которые коснулись всех сфер культуры. Это выдающиеся личности, деятели национальной духовности – Ахмет Байтурсинов [28], Сакен Сейфуллин [29] и др. Также в этот период в Казахстане сформировалась целая плеяда ученых, которая внесла огромный вклад в сохранение и развитие отечественного традиционного искусства. Свадебно-обрядовый фольклор и этнографические сведения о проведении данного церемониала получают широкое отражение в научных работах по филологии – М.Ауэзова [30, 31, 32], С.Муканова [33], Ы.Дуйсенбаева [34], З.Ахметова [35], С.Каскабасова [7, 36, 37], К.Матыжанова [38], Б.Уахатова [39], Х.А.Аргынбаева [40], А.Т.Толубаева [41].

Труды выдающихся исследователей, деятелей культуры, в частности, в области филологии, литературы, лингвистики, этнографии, заложили тот фундамент, на который впоследствии опирается музыковедческая наука. Ученые в области музыкознания, сформировавшегося в республике в 1-ой половине XX века, также занимались разработкой проблем, касающихся национального традиционного искусства, и вопросы по свадебному фольклору получили разностороннее освещение. Ранние образцы народной музыки, в том числе свадебных песен, их жанровая классификация, нотная фиксация, музыкально-поэтический обзор был проделан А.Затаевичем [42, 43, 44, 45], А.Жубановым [46, 47, 48], Б.Ерзаковичем [49, 50, 51], в результате чего были выявлены отдельные для обрядовых песен средства

музыкальной выразительности. В последующий период происходит переход от эмпирических описаний и констатаций фольклорных фактов, что характерно для начальных этапов науки, к выявлению закономерностей. Музыковеды А.Байгаскина [52], А.Темирбекова [53, 54], М.Ахметова [56], Т.Бекхожина [56, 57, 58], З.Коспаков [59, 60], С.Кузембаева [8, 61, 62, 63, 64, 65, 66], К.Жузбасов [67] внесли огромный вклад в возрождение и развитие казахского народного музыкального творчества и сыграли важную роль в воспитании музыковедов последующего поколения, которые продолжили те тенденции, которые были заложены предшественниками. В изучении обрядовой музыки, а также ее художественного претворения в казахском профессиональном искусстве письменной ориентации, в настоящее время важны труды и отдельные работы Б.Каракулова [11, 68, 69], С.А.Елемановой [70], С.Утегалиевой [71, 72, 73], Б.Кокумбаевой [74], Г.Бегембетовой [75], Касымовой Г. [76], Г.Мусагуловой [77], А.Бултбаевой [78], Б.Турмагамбетовой [79] и т.д.

В отечественном музыкознании объектом исследования многих ученых стали локальные разновидности фольклора. Так, изучению песен Семиреченского края основную часть своих трудов посвятили А.Темирбекова [53, 54, 80], а также С.Медеубеков и Б.Муптекеев [81]. Песенная культура казахов Горного Алтая рассматривалась К.Жузбасовым [67], Монголии – М.Озила [82, 83], Прибалхашья – К.Тулеутаевым [84, 85], северного Казахстана, в частности, Кокшетауской области – Г.Байтеновой [86], Западно-Казахстанского – Б.Турмагамбетовой [79] и др., которые дополняют и выводят новые научные идеи относительно музыкального творчества казахского народа в целом.

В качестве музыкального (нотного) материала в настоящей работе использованы преимущественно образцы из этнографических сборников, которые вошли в золотой фонд казахского музыкознания и имеют неисчерпаемую ценность [42, 43, 44, 45, 54, 57, 84, 86]. Она заключается, прежде всего, в том, что эти сборники являются результатом полевых экспедиций, которые проводились в первой половине и начале второй половины XX века. А информанты – люди, рожденные в конце XIX и начале XX вв., то есть, еще в дореволюционную эпоху. Это не просто живые свидетели, а носители традиционного уклада быта, традиционной культуры, мировоззрения, характерного для кочевого образа жизни. Особенно важны в этом отношении сборники В.А.Затаевича, который, хоть и с определенными недостатками в виде

отсутствия или неверной записи поэтического текста или искажения музыкального текста в результате европейской нотировки, все же еще в первой половине XX века (20-30-ые годы) совершил экспедиции по казахским аулам, волостям и степям², общался с живыми этнофорами – людьми, которые в плане ментальности еще не успели полностью перейти на современный, советский строй. Они были носителями именно изустной музыкальной культуры. Не менее важными явились и крайне детальные комментарии исследователя к своим записям, несмотря на их идеологический настрой.

Хотелось особо отметить и тот факт, что собиратели второй половины XX столетия – Т.Бекхожина, К.Жузбасов, Б.Сарыбаев и другие сами были знатоками и исполнителями родного языка и традиционной музыки. Разумеется, в них с позиции сегодняшнего дня можно отметить недостатки, заключающиеся в соответствии некоторой из содержащейся информации идеологии и цензуре советской власти. Но, несмотря на это, на сегодняшний день они являются ценнейшим источником, который нуждается в освоении, научной разработке и обобщении.

Наряду с этим, в работе использовано часть собственных полевых записей автора монографии. Особый интерес в этом плане вызывают записи, произведенные от казахов, населяющих зарубежные страны – в частности, СУАР и Монголию. Так, в СУАР, в местности Шағантағай Тарбагатайского округа была записана 75-летняя Мағрипа Ақасқызы, которая обладает феноменальной памятью и оказалась знатоком обрядовой и народной песенной музыки казахов. Родившись в байской семье, она стала свидетелем гонений на отца, пережила и богатство, и бедность. Воспитавшая 9 детей, Мағрипа апа в настоящее время лишена зрения. Несмотря на это, не теряя бодрости духа и игривости характера, она довольно артистично рассказала и дала этнографические описания похоронно-поминальных, свадебных, родильных ритуалов и удивительно чисто интонируя исполнила множество образцов, сопровождающих указанные обряды. Вместе с тем, от нее записаны народные песни, кара өлең, которые она слышала от своей матери: «Қоңыржай», «Қызыл жел», «Жаным-ау», а также несколько образцов бытового айтыса, в которых она сама принимала участие в молодости. Так, в данной работе использованы записи и нотировка от указанного

² Известно, что результатом этой поездки стали сборники «1000 песен казахского народа» и «500 казахских песен и кюев».

информанта свадебных песен, посвященных прощанию невесты с родным аулом: көрісу, аужар и др.

Также ряд свадебно-песенных образцов записано в Монголии, в частности, *беташар* в местности Налайх³ от Монголхана Қайрошұлы – деятеля культуры Монголии, воспитавшего видных исполнителей на домбре и кобызе, автора ряда книг, посвященных казахским традициям и языку, «Қыз бен жігіт айтысы» был записан от Қанай Әлжебайқызы 1946 г.р., проживающей в сумоне Бұғыты аймака Дархан уул и Әділхан Шұңқырбайұлы, 1940 г.р., проживающего в сумоне Шарынкол аймака Дархан уул. Данный айтыс записан во время свадебного торжества на джайлау сумона Шарынкол аймака Дархан уул. Қанай әже, уроженка аймака Ховд, с юных лет является известной в округе ақын, которая с юных лет прославилась участиями на айтысах (бытовых).

В ходе выполнения научно-исследовательского проекта «Интеграционные процессы в музыкальной культуре тюркоязычных народов» были проведены поездки по республикам тюркоязычных народов. Работы в основном проводились в библиотеках, где были проработаны труды, касающиеся истории, культуры, этнографии, музыкального искусства и свадебной обрядности, в частности. Так, собранный музыкальный материал по свадебным песням иных тюркских народов (не казахов), заимствованный из этнографических сборников и научных трудов исследователей, представлены в настоящей монографии. В этой связи хотелось бы выделить труды башкирского ученого Султангареевой Р.А. – доктора филологических наук, автора более 300 научных трудов и таких монографий, как «Башкирский свадебно-обрядовый фольклор» (1994), «Семейно-обрядовый фольклор башкирского народа» (1998), «Жизнь человека в обряде» (2006), «Башкирский народный курэш» (2009), «Башкирская школа сказительства» (2012), «Танцевальный фольклор башкир» (2013). Прекрасный исполнитель народной хореографии, большой знаток традиционной культуры с ее мировоззрениями и сакральными взглядами, Р.А.Султангареева отдала много сил в возрождение башкирских сказительских традиций. Талантливая исполнительница народных песен, автор кубаиров, она известна не только в РБ, но и в России.

³ Налайх – один из девяти административных районов города Улаанбаатар, значительную часть жителей которого составляют этнические казахи. Расположен в 35 км к юго-востоку от центра столицы.

Относительно изучения фольклорного творчества башкир в целом, известны публикации, посвященные этнографическому изучению быта и обрядов, в частности свадебно-ритуального фольклора. К их числу следует отнести работы Н.В.Бикбулатова, Ф.Ф.Фатыховой, М.Бурангулова, Г.Вильданова, Х.Габитова, Г.Давлетшина, Д.К.Зеленина, Г.Курбангалеева, М.Умютбаева, С.И.Руденко, С.Г.Рыбакова, И.В.Салтыкова, и т.д.⁴ Наиболее разностороннее освещение данный тип фольклора башкир получил в многочисленных работах Р.А.Султангареевой, среди которых значительное место занимают исследования в области свадебной обрядности [87, 88, 89], а ее музыкальные особенности – у Л.К.Сальмановой [90], Г.С.Галиной [91], Шагаповой Г.Р. [92].

Этногенетическая и этнокультурная природа кыргызов была изучена на основе трудов С.М.Абрамзона [93, 94], далее продолжены С.Виноградовым [95], К.Дюшалиевым [96, 97, 98, 99, 100]. Часть музыкальных материалов использованы из работ А.Затаевича [45] и Р.Абдуллаева [101, 102].

Узбекский обрядовый фольклор изучен на основе работы Б.И.Саримсакова [103], а традиционная и современная музыка народа – по трудам Ф.Кароматли [104], Т.Гафурбекова [105], Р.Абдуллаева [101, 102], З.Мурадовой [106], А.Н.Азимовой.

Исследование свадебно-обрядовых песен требует комплексных знаний в области национальной истории, этнографии, психологии, философии и т.п., а также народного художественного творчества

⁴ Бикбулатов Н.В. Башкирская система родства. – М.: Наука, 1981. – 124 с.; Бикбулатов Н.В., Фатыхова Ф.Ф. Семейный быт башкир XIX – XX вв. – М.: Наука, 1991. – 188 с.; Бурангулов М. Свадебные обычаи башкир. Научный архив УНЦ РАН, ф.3, оп.12, ед.хр.215; Вильданов Г. Башкирские этнографические материалы // Башкорт аймағы. 1828. №6; Вильданов Г. Свадебные обряды у башкир, живущих по рекам Ай и Юрюзаны // Яны юл. 1923. №6 (на арабском языке); Вильданов Г. Сенляу у башкир // Башкорт аймағы. 1827. №3 (на арабском языке); Габитов Х. Свадебные обряды у башкир // Яны юл. 1923. №8; 1924. №1; Давлетшин Г. Обычаи выдавания замуж у Пугачевских башкир // Яны юл. 1923. №1, 2; Зеленин Д.К. О левирате и о некоторых других обычаях башкир Екатеринбургской губернии // ЭО. 1908. №3; Курбангалеев Г. Обычаи выдавания замуж у башкир // Башкорт аймағы. 1827. №4 (на арабском языке); Өмөтбаев М. Үткән заманда башкорт кызларының озатылыуы // Ядкәр. – Казан, 1897; Руденко С.И. Башкиры: историко-этнографический очерк. – М.: Наука, 1955. – 394 с.; Рыбаков С.Г. Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта. – СПб., р.53, оп.1, №105, 1894; Салтыков И.В. История и анализ башкирских песен. НА УНЦ РАН, ф.3, оп.61, ед.хр.26. 200 л.; Сальманова Л.К. Свадебные причитания башкир (мелодико-композиционная структура) // Башкорт фольклоры. Вып.1, 2. – Өфө, 1995. – СС.103-115; Султангареева Р.А. Культ предков в обрядовом фольклоре башкир // Башкорт фольклоры. Вып.2. – Уфа, 1995. – СС.83-93.

рассматриваемого этноса. Так, в ознакомлении с историко-этнографическими данными туркмен существенное значение имеют труды Г.П.Васильевой [107], А.Джикиева [108, 109], а также, как уже было упомянуто выше, Ш.Уалиханова [22]. А что касается музыкальной культуры туркменского народа, то ценными явились труды В.А.Успенского и В.М.Беляева [110], М.Гапурова [111], а также профессора Ш.Гуллыева [112], в которых имеются научно-содержательные сведения, касающиеся туркменского музыкального фольклора.

Вопросы истории, этнографии, а также филологии и музыковедения затрагиваются и при изучении уйгурской свадебной музыки. Так, история уйгуров широко исследована в работе С.Е.Малова, а этнографические данные, касающиеся прежде всего его семейно-бытовых ритуалов, рассматриваются в исследованиях Г.М.Исхакова [113], Н.Ф.Катанова [114], А.Тиливалди [115]. Проблемы музыкально-поэтического оформления свадебного цикла, его жанровая систематизация, а также особенности музыкального и поэтического языка изучены в работах К.Ф.Кириной [116, 117], Т.М.Алибакиевой [118, 119], А.Алахунова [120], М.М.Алиевой [121], Р.К.Хасановой [122]. Известно, что в проведении свадебных торжеств значительную роль у многих тюркоязычных народов играют танцы. Так, диссертационная работа Г.Ю.Саитовой [123] о сценическом танце уйгуров содержит раздел, посвящённый народно-бытовым танцам (1.2.2, с.36), сопровождающим уйгурский свадебный обряд.

При изучении свадебно-обрядового фольклора татар были проработаны исследования по песенной культуре: М.Н.Нигмедзянова [124, 125], Р.А.Исхаковой-Вамба [126], Э.Каюмовой [127], Р.Валиуллиной [128], Сурметовой Л.Р. [129, 130], Л.Махмутовой [131]. Изучая различные музыкально-теоретические и музыкально-исторические, а также литературно-поэтические аспекты татарского народного песенно-музыкального искусства, они отмечают особенности и свадебно-ритуальных жанров. Вопросы истории, этнографии и культуры татарского народа рассмотрены в трудах российских, татарских и казахстанских ученых. Среди них стоит особенно выделить публикации С.Г.Рыбакова, В.В.Бартольда, Н.И.Воробьева, К.Ф.Фукс [132], Д.М.Исхакова [133], Ф.С.Баязитовой [134, 135], А.Х.Халикова [136], Уразмановой Р.К. [137], Г.Т.Хайруллина [138], М.Бакирова [139].

В процессе разработки вопросов истории и этногенеза азербайджанского народа значительной оказалась монография А.С.Сумбатзаде [140]. А поэтика и музыка обрядового фольклора азербайджанцев рассмотрены в исследованиях Б.Абдуллы [141], А.Зиятлы [142], Сеидовой С.М. [143], С.Т.Фархадовой [144], Тагиевой С.Т. [145], Ф.Халыкзаде [146, 147], Тансу Ф. [148].

Свадебно-обрядовый фольклор каракалпакского народа исследуется на основе трудов Н.П.Лобачевой, Р.Абдуллаева, А.Алманова, посвященных обрядовой культуре народов Центральной Азии. Из национальных ученых изучению культуры, быта и этнографии данного этноса посвящены работы А.Т.Бекмуратовой [149], Н.Даукараева [150], К.Максетова [151, 152], Н.Жапакова [153, 154], Т.А.Жданко [155], Азимовой А.Н. [156] которые сыграли основополагающую роль в данном исследовании.

Этнографическому изучению обрядов народов Центральной Азии и Казахстана посвящено ряд трудов, где прослеживаются своеобразие и идентичные черты традиционной культуры, и в частности, свадебного цикла этносов, населяющих указанную территорию. Огромную роль в исследовании этнографических особенностей свадебной обрядности народов Средней Азии и Казахстана играют труды Н.А.Кислякова [157] и Н.П.Лобачевой [158, 159, 160], в которых изложены богатые сведения о свадебных ритуалах казахов, каракалпаков, кыргызов, туркмен, узбеков разных этнических групп и таджиков. Так, Н.П.Лобачева еще в 70-е годы XX столетия исследовала различные свадебные комплексы народов Средней Азии и Казахстана домусульманского периода. Эти материалы представляют огромную ценность в изучении традиционного свадебного церемониала этносов региона и служат прочным фундаментом для дальнейших разработок в данном направлении. Так, если Н.П.Лобачева рассматривает свадьбы народов в фольклорно-этнографическом аспекте, то труды А.Алманова [161] и Р.С.Абдуллаева [101, 102] касаются поэзии и музыки. Узбекский ученый-музыковед, доктор искусствоведения Р.С.Абдуллаев проводит исследование в музыковедческом направлении, но расширяя его за счет включения и других обрядов – семейно-бытовых, к которым относится музыкальный фольклор родильный, свадебный и похоронно-поминальный.

При изучении свадебной обрядности тюрков Сибири важную

роль сыграли труды Л.П.Потапова⁵, Г.Н.Потанина⁶, а также: по алтайцам – Анохина А.В. [162], Суразакова С.С. [163], Екеева Н.В. [164], Тадышевой Н.О. [165], Тадиной Н.А. [166]; по тувинцам – З.К.Кыргыз [167], Сузукей В.Ю. [168]; хакасам – Радлова В. и Катанова Н. [169], Ултургашевых Н.Т. и И.Г. [170], Бутанаева В.Я. [171], Л.Ю.Мазай [172]; якутам – Дмитриевой О.Н. [173], Ефимовой Л.С. [174], Петровой С.И. [175].

Таким образом, основой данной монографии является многолетний задел (более 10 лет) автора в области свадебно-обрядового песенного фольклора, который накапливался и при проведении проектов, реализованных ранее. Вместе с тем, доминирующая часть монографии состоит из материалов, привезенных из командировок и освоенных в рамках научно-исследовательского проекта «Интеграционные процессы в музыкальной культуре тюркоязычных народов».

В связи с многоаспектной сложностью охвата данной проблематики относительно населения всего тюркского мира, в работе рассмотрены свадебные комплексы лишь некоторых народов. Многочисленное количество тюркоязычных народов по сей день занимает огромные территории, поэтому выбор народов в рамках настоящей монографии локализуется лишь некоторыми представителями разных регионов. Исключение составляет Центральная Азия, представленная в полной мере (изучены свадебные комплексы казахов, каракалпаков, кыргызов, узбеков, туркмен, уйгуров). Приволжский регион (Поволжье, Приуралье) представлен лишь песнями татаров и башкир. Сибирские тюрки рассмотрены на примере алтайцев, хакасов, тувинцев и якутов. Тюрки Кавказа – азербайджанцами и турками. Таким образом, основу конкретного материала исследования составляет фольклорно-

⁵ К сожалению, эти труды в настоящей работе не использованы, однако имеются ссылки из других источников. И, следует отметить их важность при исследовании обрядового фольклора тюркских народов. Это такие известные труды Потапова Л.П., как: Очерки народного быта тувинцев. – М.: Наука, 1969, Конь в верованиях и эпосе народов Саяно-Алтая. Фольклор и этнография: Связь фольклора с древними представлениями и обрядами. – Л.: Наука, Ленинградское отд., 1977, Разложение родового строя у племен Северного Алтая: Материальное производство. – М.;Л.: ОГИЗ, 1935. – 122 с. (Изв. Гос.акад.истории матер.культуры им. Н.Я.Марра. Вып.128), Этнографический обзор племен Алтая в Джунгарский период // Известия всесоюзного географического общества. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1946. – Т. 78. – №. 2. – С. 223- 234, Этнографическая поездка на юг Хакасии в 1946 г. // Записки Хакасского НИИЯЛИ. – Вып. 1. – Абакан, 1948. – Вып.1. – С.51-58, Краткий очерк культуры и быта алтайцев. – Горно-Алтайск: Горно-Алтайский Нациздат, 1948. – 64 с.

⁶ Потанин Г.Н. Очерки Северо-Западной Монголии. – СПб., 1883. – Вып.4. – 944 с.

музыкальное наследие вышеназванных этносов. А в целях выявления в них идентичных и своеобразных признаков весь свадебный цикл и сопровождающие их музыкально-поэтические образцы централизуются на основе казахских.

Распределение изучаемых этносов по локальным признакам обосновано еще и тем, что разная языковая группа тюрков имеет значительное количество вариантов классификации, продиктованное различным соотношением признаков. Тем более региональная отдаленность или близость – это фактор, который в большей степени влияет на идентичность и своеобразие. В связи с этим необходимо отметить, что основополагающими в монографии избраны сравнительно-сопоставительный, системно-комплексный и историко-теоретический (компаративистика) аспекты изучения. Для его реализации использованы принципы, разработанные в фундаментальных трудах российских, казахстанских музыковедов и ученых из других тюркоговорящих стран (Б.Асафьев, И.Земцовский, А.Затаевич, А.Жубанов, Б.Ерзакович, А.Темирбекова, Т.Бекхожина, А.Байгаскина, С.Кузембай, Б.Каракулов, С.Елеманова, Б.Кокумбаева, Ш.Г.Гуллыев, Р.Абдуллаев, С.Тагиева, Ф.Халыкзаде, Р.Султангареева и др.).

Монография состоит из 2-х крупных разделов, где в 1-ый из них – «Обряды и жанры традиционного свадебного церемониала» – включены этнографический обзор свадебного цикла тюркских народов и жанровая систематизация его музыкально-поэтических образцов. 2-ой раздел «Музыкально-теоретические основы свадебно-ритуальных песенных жанров» посвящен музыкально-теоретическому разбору свадебных песенных жанров, а также современное состояние обряда. В конце работы содержатся заключение, список использованной литературы, приложения.

Материалы данной монографии могут быть включены в курс лекций по дисциплинам «История казахской музыки», «Казахская музыкальная литература», «Народное музыкальное творчество», «Культурология», «Этносольфеджи»; востребованы в комплексном исследовании древнего песенного пласта тюркоязычных народов. Музыкальные образцы из приложения могут быть интерпретированы в творчестве современных композиторов, существенно обогатив их индивидуальный почерк и художественный стиль, придав сочинениям яркий национальный колорит и характерную образность.

1. ОБРЯДЫ И ЖАНРЫ ТРАДИЦИОННОГО СВАДЕБНОГО ЦИКЛА ТЮРКОЯЗЫЧНЫХ НАРОДОВ

Фольклорная музыка – одна из сторон духовной культуры каждого народа, отличающаяся своеобразием и специфичностью. В ней выражены думы и чаяния, поверия и обычаи, взгляды и мировоззрение, патриотические и лирические настроения, свобода духа, воли этноса и все реалии окружающей действительности.

Одним из важнейших видов фольклорного творчества является свадьба. Этот этап в жизнедеятельности человека сопровождается различными обрядовыми действиями, которые имеют символическое значение, связанное с духовными и религиозными взглядами. Свадьба – древняя, многофункциональная и многозначительная церемония, имеющая социально-правовую, политическую суть, заключающуюся в создании новой ячейки общества – семьи. Здесь сконцентрированы мировосприятие народа, его бытовой уклад, сложившиеся установки о брачных и семейных отношениях и т.п. Свадьба отвечает эмоционально-художественным потребностям определенной среды и имеет нравственно-эстетический смысл. В ней синтезирован сложный комплекс разных видов искусства, богатый разными художественными элементами (музыка, поэзия, театр, изобразительное, прикладное искусство), и как один из видов народной драмы, вобравший в себя черты театральности, бытовал и бытует по сей день у всех народов мира.

Как отмечает Н.П.Лобачева, «традиционный свадебный обряд... представляет собой сложное переплетение социальных и религиозных категорий, соответствующих различным историческим эпохам и приспособившихся к современному уровню общественного развития данного народа» [158, 298 с.].

Свадебно-обрядовый комплекс состоит из множества ритуалов, которые несут в себе отпечаток архаики, раскрывающийся в изображении в них поверий народов, связанных с язычеством и пр. Ученые всех времен, занимавшиеся исследованием этого обряда, свидетельствуют о древности его происхождения. Однако свадебные процессы со временем эволюционируют, претерпевают изменения, связанные с развитием социально-экономических, политических, религиозных, культурных условий. Но они касаются лишь определенных сфер бытования всего цикла. Некоторые его ритуалы, например, утратили свое значение, изменили функции со становлением новой идеологии, а некоторые вовсе исчезли, уступив место другим более демократичным их видам.

1.1 Фольклорно-этнографическое описание ритуалов цикла

Именно в свадебно-обрядовом фольклорном творчестве наиболее полно проявляются национальные художественные традиции, которые появились в результате передовой практики многих поколений⁷. Из-за того, что из века в век изменялось художественное восприятие жизни, развивались и переходили в иное качество пути оценки и изображения общественной среды и природы, каждый новый этап искусства, обогащаясь, постоянно обновляется. Со временем, в итоге общественных и социальных перемен, в результате чего видоизменяется мировоззрение народа, некоторые элементы традиций теряют свою прошлую функцию. В этой связи можно сказать об устоях, обогащённых новыми качествами, возникшими из-за совместной деятельности различных этнических культур. Свидетельство тому – свадебно-обрядовый фольклор тюркоязычных народов, имеющих общие исторические и генетические корни.

Тюркский мир объединяет множество родственных, но в то же время отличающихся друг от друга этносов. Как утверждает известный ученый Мурад Аджи, две тысячи лет тому назад у этих племен, говоривших на одном языке, стали проявляться диалектические разветвления, касающиеся не только языка, но и культуры, философских взглядов, поверий, их внешнего вида, а также различных аспектов жизнедеятельности. Тюрки, занимавшие огромные территории, на своём пути соседствовали со многими народами, одних завоевывали, а другими были завоеваны, и как следствие их культура и традиции стали по новому развиваться и обрели иной смысл и значение [176].

Сюжетная и художественная передача жизни народа генетически и по значению связана с некоторыми обрядовыми элементами, входящими в состав фольклорного творчества. Фольклор – синтетическое искусство, тесно связанное с комплексом социальных, производственных, бытовых, семейных отношений, составляющее систему бытовой практики. Таковым является обрядовый фольклор, сопровождающий и демонстрирующий крупные изменения в жизни человека. Это один из этнографических критериев, отделяющий один народ от другого, комплекс ритуальных обычаев, зародившийся в результате духовных и материальных потребностей человека, сопровождающийся различными символическими действиями. В нем отражаются изменения в социально-

⁷ Об этом подробнее см.: Кузембаева С.А. Национальные художественные традиции и их конвергентность в жанре казахской оперы. – Алматы: Unique service, 2006. – 380 с.

правовой, экономической жизни человека, он выполняет функцию их объяснения и узаконивания. В свадебном обряде представлены все эти качества.

В родовом, коллективном обществе, его члены вместе участвовали во всех мероприятиях и сообща принимали важные решения. Общие переживания людей были направлены в одно русло. Это порождало чувство общности, единогласия и сопричастности каждого члена рода, племени к предстоящим событиям. В свадебном ритуале акцентируются общинные эмоции радости, веселья, удовлетворение по поводу образования новой семьи. Вероятно именно этим объясняется существование обрядов во все периоды истории человечества и во всех этнических культурах.

Следует особо отметить, что свадебные обряды многих тюркоязычных народов имеют универсальный характер. То есть они по сути своей очень схожи, но при этом встречаются и отличия, связанные с различной последовательностью некоторых обрядов. Однако это касается прежде всего этносов, населяющих один регион, к примеру, Центральную Азию и Казахстан, которые в прошлом вели кочевой образ жизни. А у народов более дальнего локального расселения имеются существенные отличия.

Хотя данная работа преимущественно музыковедческая, однако важным встает вопрос этнографического обзора всего цикла, так как опираясь именно на него можно выявить тождество и специфику свадебно-ритуальных песен, определить их канонические черты, провести жанровую классификацию, т.е. обозначить и раскрыть проблемы музыковедческого характера. В этой связи верно указывает С.Елеманова: «Рассмотрение обрядовых песен... целесообразно лишь в этнографическом контексте обряда, поскольку их музыкальные особенности, смысл и значение определяются функцией в обрядовом действии» [70, с.36]. А также согласно высказыванию Э.Каюмовой, «знание этнографических подробностей существования песен (того, как включены они в живую практику народа, каково их место в системе праздников и обрядов, каковы самоназвания и обозначения песен, представления этнофоров и др.) дает ключ к постижению их истинного смысла» [127, с.16].

Многие ученые указывают на то, что у тюркоязычных народов свадебный цикл обычно состоит из трех периодов, сопровождающихся огромным количеством различных ритуальных действий, сложившихся в результате их этнической истории и общественного развития. Как отмечает Р.С.Абдуллаев, изучающий обрядовую музыку народов

Центральной Азии и Казахстана, «На протяжении длительного периода времени ...регламентации у народов Центральной Азии приобрели устоявшуюся структуру, но в разных регионах имеются черты сходства с элементами локальности» [102, с.142]. И при этом очевидно, что каждый этап сопровождался пиршеством с угощениями, развлечениями, игрой на музыкальных инструментах, пением, танцами, музыкально-поэтическими состязаниями, народными играми и т.д.

Музыковед рассматривает три стадии свадебного цикла народов Центральной Азии и Казахстана:

1. сватовство («құдалық», «совчилик») – сговор (маслахат оши) – помолвка («фата», «фотиха») и период тайных встреч жениха и невесты (когда одна сторона выплачивает калым, а другая – готовит приданое);

2. собственно свадьба («үйлену той», «ұзату той», «никох түй») – пиршество в доме невесты (девичник) с религиозным бракосочетанием, церемониал ее перевоза в дом жениха и торжество в доме новобрачного;

3. чествование – послесвадебные торжества («чаллар», «куда чакирик»), связанные с поездками молодых к родителям невесты [102, с.141].

Составляющие свадебный цикл ритуалы казахского народа, имеющие также 3 этапа развития, в зависимости от региона, внутренне специфичны. К примеру, Ы.Алтынсарин у казахов, населяющих оренбургский край, разделяет следующие: 1) сватовство; 2) проводы девушки – *ұзату той*; 3) свадебный пир в ауле жениха – *келін түсіру тойы* [19, с.172]. Современные ученые рассматривают также 3 этапа проведения свадебной процессии (Б.Уахатов, Н.П.Лобачева, С.А.Каскабасов и т.д.). Б.Уахатов выделяет сватовство (*құда түсу*), проводы невесты (*қыз ұзату*) и свадебный той у жениха (*келін түсіру*) [39], а академик С.А.Каскабасов и Н.П.Лобачева – сватовство, промежуточный (предсвадебный) период и свадебный пир, включая проводы и собственно той у жениха [36, с.119].

Исходя из вышеизложенных, мы предлагаем свою классификацию – общетюркскую, состоящую из 5-и периодов:

1. Предсвадебный.
2. Сватовство.
3. Промежуточный
4. Собственно свадебный.
5. Послесвадебный.

На основе настоящей классификации проведем сравнительно-сопоставительный историко-этнографический обзор свадебных обрядов

тюркских народов вокруг оси казахских обычаев. Вместе с тем, такая панорама поможет раскрыть и выявить идентичность и своеобразие музыкальной культуры родственных этносов. У многих народов свадебному циклу, начинающемуся со сватовства, предшествовали этапы знакомств, выбора пары – согласно нашей классификации **Предсвадебный период**. Как правило, в этом вопросе решение принимали родители, но иногда бывало и так, что молодые сами себе присматривали спутницу жизни. У некоторых народов устраивали специальные вечеринки для сведения молодых. Вместе с тем своеобразный образ жизни кочевников создавал определенные формы взаимоотношений, а также художественно-эстетических взглядов. Многие источники свидетельствуют о большой по природе своей одаренности кочевых племен, и о том, что они с большим почтением относились к мастерам искусства. И искусные люди или их дети в обществе могли сами выбрать себе достойных невест, устраивая смотрины. К примеру, у казахов, прослышав, что в дальнем ауле есть красивая, одаренная, умная девушка на выданье, джигиты со своими товарищами отправлялись испытать свое счастье. Народная пословица «*қызды кім көрмейді, қымызды кім ішпейді*»⁸ связано именно с этим обычаем.

Было естественным, что именитых представителей искусства народ встречал торжественно. А смелые, умные и уверенные в своей красноречивости (*шешендік*) и других способностях девушки аула вступали в музыкально-поэтические (*айтыс*) или музыкальные состязания (*тартыс*, если это мастера инструментального искусства, т.е. күйши), следуя народной поговорке «*қыз көретін жігітті біз де көрелік*»⁹. И нередко подобные состязания в мастерстве порождали искренние чувства между молодыми, и приводили к созданию новой пары влюбленных. Так, встретивший свою любимую молодой парень договорившись с родителями засылает в дом своей избранницы свата – *жаушы*.

Здесь уместно вспомнить о существовании у хакасов формы брака «хысхылых» – дарение розового фламинго. Ее суть заключалось в том, что молодой человек, который некогда сумел убить розового фламинго, имел право сватать любую девушку без выплаты калыма. Согласно поверью народа, в случае отказа птица проклинала эту семью.

⁸ Дословный перевод: «Кто девушку не смотрит, кто кумыса не пьет». Смысл этой пословицы таков: Молодая девушка создана для смотров, чтобы ее выбирали, сватали, а кумыс предназначен для того, чтобы его пили и получали удовольствие.

⁹ Перевод: И мы посмотрим на молодца, приехавшего на смотрины девушки.

У уйгуров Т.Алибакиева отмечает такой предсвадебный обычай, как «*юлтуз көруши*» – «наблюдение звезд». Этот древнейший обряд связан с выбором пары. Так, у кладбища собираются совершеннолетние юноши и девушки, которым вручались разные звезды. После этого вокруг большого костра «*өчмәс от*» («негасимый огонь») образовывался круг, вокруг которого молодые водили хоровод. После произнесения шейхом молитвы девушки и юноши наклоняли головы назад, так, что с них падали головные уборы и каждый поднимал тот, что лежал около него. Если девушка получала убор юноши, и наоборот, юноша – девушки, то они должны были были составить пару для союза [119, с.59].

На предсвадебные обряды богата башкирская свадьба. Так, по свидетельству Р.Султангареевой, в предсвадебный период устраивают различные молодежные вечеринки, целью которых было найти достойную пару для юноши. На смотринах – *кыз күзләү* – большая роль принадлежала различным играм и фольклорным жанрам: в это время исполнялись разнообразные танцы, песни, такмаки, приговоры, песенно-поэтические состязания *әйтеш* между молодыми, а также группой девушек и парней, которые имеют функции восхваления, высмеивания, признания, объяснения отношения друг к другу и т.д. Примечательно, что именно в этом эпизоде свадебной обрядности впервые могли исполняться песни-причитания – *сеңләү*. Это связано с тем, что редко когда девушка сама могла выбрать себе супруга. И если ее родители одобряли молодого человека, выбор которого пал на их дочь, то их согласия практически было достаточно. И именно в такие моменты молодая воспевала свое отчаяние, выказывая недовольство.

Вообще у народов рассматриваемой языковой группы существовал ряд причин для сватанья той или иной девушки. Если у хорошо знакомых между собой людей, которые находились либо в дальнем родстве, либо их объединяли теплые дружеские отношения, детей еще у пары нет, но обе стороны досрочно договариваются в будущем стать сватами, у казахов они друг другу приходились *бел құда* (букв. сватья по пояснице, то есть до рождения детей), у кыргызов – *бел куда*. Ну а засватавшие детей с колыбели – *бесік құда* у казахов (сватья по колыбели), *бешик куда* – у кыргызов. Когда же сват выдает свою дочь за сына своего свата, на дочери которого женился его сын, то их казахи называют *қарсы құда* – взаимный сват, кыргызы – *кайчы куда*, узбеки – *каршы куда*, туркмены – *гарша* и т.д. Обычай, когда люди продолжают свое сватовство, становясь дважды сватами, называется «*сүйек жаңғырту*»¹⁰. У хакасов аналогич-

¹⁰ Букв. «возродить кости».

ный сговор назывался «*чахсынан алысханы*» – брак чести (букв. обмен по-хорошему). Ее суть заключалась в сватании малолетних детей, которые при достижении совершеннолетия вступали в брак. Архаичность этих форм сватовства подтверждается тем, что они послужили сюжетной канвой большинства эпических сказаний: «Козы-Көрпеш – Баян сұлу», «Манас», «Тахир и Зухра» и др.

Колыбельная свадьба у башкир – *бишек туй* – была значительным семейным событием. Поэтому она сопровождалась огромным количеством различных ритуалов, устраивались празднества с угощениями и весельем. У этого народа сохранился целый пласт поэтического материала, сопровождавшего *бишек туй*, которые были в виде благословений, благопожеланий, восхвалений – *теләк, мактау һамактары*, и звучали в речитативной манере – *хамак*. А по достижении детьми отрочества (12-13 лет¹¹) проводят *һырга туй* – свадьба серег. Это торжество проходило в доме невесты в двух этапах, где молодых объединяют уже как мужа и жену: *һырга-һебә* и *һырга-алка туй*.

Итак, второй частью цикла является сватовство – **құда түсу, құдалық**. При вышеуказанных видах сватовства, по достижении засватанными детьми брачного возраста, в дом девушки отправляется *жаушы*¹². Если договоренности еще ни с кем не было, то отец для своего сына подыскивает подходящую по своим меркам девушку, и лишь после засылает в ее дом жаушы. Некоторые же браки имели политический подтекст, связанный, например, с примирением родов, близлежащих соседствующих народов, для прекращения набегов, их породнения и т.д. Посредником в таких случаях опять же являлся *жаушы*.

Как верно отмечает академик С.А.Каскабасов, сватовство является ярким зрелищем «с его этикетом, строго регламентирующим поведение

¹¹ Эта свадьба основана на понятии народом цикла человеческой жизни, делящейся на 12 лет. 12 лет для человека – это первый период, при котором он переходит в другую половозрастную группу.

¹² Очень интересно отметить, что *жаушы* – древнее понятие, имеющее несколько значений. 1-ое – от слова *жау* (враг) – человек, который ведет враждебное отношение, т.е. завоеватель. Второе – это человек, который ведет переговоры с родителями потенциальной невесты. Во времена Чингис хана, по роману А.Кекильбаева «Дала», жаушы приносил мир двум сторонам – человек, договаривающийся о согласии. В данном случае жаушы используется в рамках свадебного цикла. В этом отношении примечательна пословица: «Жауластырмак – жаушыдан, елдестірмак – елшіден», в которой «жауластырмак» идентично «құдаласпақ», то есть «свататься – от жаушы, брататься – от посланника» (из кн.: «Қазақ тілінің түсіндірмен сөздігі». 4-том. Ж – К (жаттанды – кесу). /Жалпы ред.басқарған А.Ысқаков/. – Алматы: ҚазССР-нің «Ғылым» баспасы, 1979. – 672 бет, 23-бет). Таким образом, жаушы, выполняя свою изначальную функцию, приносил мир и единство двум родам.

и поступки участников обряда». Приехавшие сваты лишь на следующий день «издалека заводят речь о цели своего приезда, обращаются к аллегориям, различным афористическим изречениям, притчам. Вся беседа идет на подтексте, пока не выяснится отношение к предложению приезжих гостей» [36, с.119].

Таким образом, второй период ознаменован приездом сватов со стороны жениха в аул невесты. Этот этап Н.П.Лобачева разделяет на две части – предварительное и официальное сватовство, которые наличествуют у всех рассматриваемых народов. Его, как правило, начинает один из главных персонажей, играющий решающую роль в процессии – *жаушы* – человек, представляющий сторону жениха, договаривающийся с родителями невесты о возможном брачном союзе и от которого в большинстве случаев зависел исход переговоров.

Условия сватовства у тюркоязычных народов близки по содержанию, смыслу, по сценарию проведения, обычаям. В свадебном обряде всех исследуемых этносов присутствует человек, идущий на контакт с родителями невесты от имени родных жениха для проведения предварительных переговоров по поводу возможного брака: у казахов – это *жаушы*, у кыргызов – *жуучу*, у узбеков – *совчи*, у туркмен – *савчы*, у татар – *яучи* или *димче*, у башкир – *димсе* или *яусы*, у чувашей – *хйтана янй* или *евчй янй* и т.д. И важно отметить, что у каракалпаков, татар и башкир на предварительное сватовство приезжали как мужчины, так и женщины (татарская *димче* и башкирская *димсе*), а у узбеков и азербайджанцев – это были исключительно женщины – свахи.

По приезду в аул невесты *жаушы* начинает разговор афоризмами: «У Вас есть сокол, у нас – кречет», «У Вас – лебедь, у нас – сокол» и т.д., что свидетельствует об архаичности жанров обрядового фольклора. О роли *жаушы* писали путешественники и этнографы XIX в. – Н.И.Гродеков, А.А.Диваев, Ы.Алтынсарин и т.д. Так, например, А.Диваев в работе, посвященной свадебной обрядности казахов Сыр-Дарьинского округа сообщает, что *жаушы* – это один из доверенных приближенных людей того, кто желает засватать для своего сына дочь достойного на его взгляд человека. Как указывает А.Диваев, «По прибытии джауши заводит речь так: «У Вас сокол, у нас кречет» – «Сіздә лашын бар екән, бiздә сункар бар екән»... число сватов (джауши) бывает от 3 до 9» [15, с.15].

Исследователи, изучавшие жизнедеятельность казахского народа, определяют несколько функций *жаушы*: он может быть послан к родителям выбранной молодой девушки для того, чтобы узнать их

мнение относительно сватовства в перспективе, иногда *жаушы* может сразу договориться о размере калыма, который желают получить потенциальные сваты, реже – устанавливал сумму, вносимую для *бес жақсы* – за головной убор невесты *сәукеле*.

Диалог между будущими сватами ведется, как уже было сказано, на афоризмах, аллегориях. Например, девушку сравнивают с птицей более изящной (с лебедью, соловьем и т.п.), а парня, претендующего на ее руку, – с храброй (с ястребом, соколом и т.п.). У казахов говорят: «*Сізде лашын құс бар екен, бізде сұңқар бар екен*», у башкир – «*Һиндә ебәк баулы туттайғош бар, Миндә кайыш баулы карсыға бар*» («У тебя есть птица с шелковым поводком, у меня есть ястреб с кожаным поводком»), а у татар – «*Ефәк баулы былбыл кош бардыр синең илеңдә, Каеш баулы лачын кош бардыр минем илемдә*» («Соловей с шелковой тесьмой есть, наверное, в твоём доме, Сокол с кожаной тесьмой есть, наверное, в моём доме») и т.д.

Таким образом, *жаушы* всех народов выполнял идентичные функции, договариваясь о дате приезда сватов для официального сватовства, о размерах калыма и других подношений. У казахов в знак соглашения свата одаривают *шеге-шапан*¹³, то есть гвоздь-халат в виде либо чапана, либо коня. У других народов такого рода подношений не встречается. После этого и *жаушы* вручает подарок для невесты ее отцу – *қарғыбау* или *үкітағар* – в виде серег, кольца и др. Но в более поздних обрядах (XVIII–XIX вв.) *қарғыбау* или *үкітағар* надевают на девушку во время официального сватовства. У кыргызов родители жениха, прибывшие на официальное сватовство, делают подарок девушке в виде нагрудного украшения, у азербайджанцев еще на предварительном сватовстве преподносят обручальное кольцо и другие драгоценности.

Примечательно и то, что *яучы/яусы* у татар и башкир схожи между собой и по форме своего прибытия в дом невесты. Как правило, их узнавали по определенным признакам, сразу догадывались о личности прибывшего человека. У татар *яучи* являлся, завернув одну штанину выше колена, а *димче* – выпустив одну штанину поверх ичига, а у сибирских татар с посохом в руке, с привязанным платком на верхнем конце.

Яусы у башкир появлялся в доме родителей невесты с распаравленной одной штаниной и с палкой в руке, что также имело сакральный смысл. Однако если у татар положено вежливое обращение со сватом, то у

¹³ Буквально *шеге* – гвоздь, *шапан* – национальная мужская одежда, напоминающая современный халат, но из особенного материала и с национально вышитыми узорами. Данный презент символизирует скрепление сватовства.

башкир наоборот принято нарочито грубо встречать его, что связано с магией сквернословия. И стоит отметить, что описаний подобного поведения *жаушы* не прослеживается в трудах по этнографии других народов.

Примечательно, что у тувинцев на сговоры, как правило, приезжают родители жениха и (!) сам жених, причем на несколько дней. Сам процесс сватовства состоит из 3-х этапов: *белек сунар* (перподносить подарок), *шай бузар* (ломать чай, то есть подносить плитку чая), *дүгдээр* (закреплять сговор). Как отмечает З.К.Кыргыз, «Жених вместе со своими родителями приезжал на несколько дней к родителям невесты. Родители жениха и сам жених приветствовали хозяев юрты. О сватовстве заводили речь некоторое время спустя. Если родители невесты давали понять, что они согласны на брак, родители жениха подносили им *кадак-самбай* (дарственный шарф) и выставляли угощение: баранье мясо, разные сорта сыра, молочную водку и т.д.» [167, с.15].

Многие этносы рассматриваемой группы в этот период проводят помолвку – *пата той* у кыргызов, *патия той* у каракалпаков, *фотиха туй* у узбеков, *ижаб* у башкир, *кичик нишан* у азербайджанцев (переводится как малое обручение). А у татар в зависимости от локального разнообразия помолвка носит разные названия – *ярашу*, *аклашу*, *ак биру*, *килешу*, *кизни сүзгә салу*. Это был этап окончательного сговора, и в это время проводилось малое обручение, при котором родня жениха делала крупные подарки невесте в виде женских украшений. Празднование помолвки не наблюдается у казахов и башкир.

Обычно ответ свату давался не сразу. Поэтому ему порой приходилось наносить несколько визитов в дом родителей сватаемой девушки. И между этими посещениями устраивались советы родственников невесты, при которых обсуждались личность будущего зятя, а также некоторые организационные вопросы, касающиеся проведения сватовства, договора о калыме и других подношений. У татар он называется *киңәш*, у уйгуров его проводят и во втором, и четвертом периодах (согласно вышеизложенной классификации) – *мәслиһәт* и *мәслиһәт чай*, у кыргызов только после официального сватовства, перед помолвкой, и называется *чачыла той* или *кешиме*. Но в большинстве случаев такие советы проходили в третьем – подготовительном – периоде свадебного цикла, во время которого решались вопросы организации свадебного тоя, угощений и увеселительных мероприятий, а также калыма и *кәде* (если сборы проходили в доме жениха), приданого и т.д. И назывались

такие собрания у узбеков *кенеш* (в доме жениха), у туркмен *геңеш той*, у каракалпаков *кенес той* и т.п.

Итак, в условленное время в аул невесты прибывают сваты со стороны жениха. Их количество зависит от социального положения сватающихся – по свидетельству дореволюционных ученых их иногда может быть больше 20-ти. Если во время первого соглашения жених и невеста находились еще в колыбели, то формальное предложение отделяется от первого многими годами, то есть приезд сватов откладывается на несколько лет. Так, приехавших в назначенный час в аул невесты отца или другого близкого родственника жениха вместе с его родными встречают родственники девушки и поселяют в специально приготовленной для них юрте. Если материальные возможности не позволяют, то гости останавливаются в доме близкого ее родственника – *жанашыр агайын*, отсюда название обряда – *жанашыр*. На следующий день их отводят в дом отца невесты, где устраивают угощения и развлечения.

Этот период ознаменован проведением различных игр и проделок в отношении новых сватов и совершением обряда *құда тартар* – теревить сватов. Его смысл описан в трудах многих этнографов дореволюционной эпохи. Ы.Алтынсарин, рассматривая свадебный обычай Оренбургских казахов, также писал об этом: «Қонақтар қалыңдықтың үйіне шақырылғанға дейін бір топ әйел жиналып, сұйық қамыр әзірлейді, балшық әкеледі, оның бәрін жеке табақтарға салып қояды, үйдің жанында өгіздер байлаулы тұрады. Бірнеше әйел әлгі айтылған балшық, қамырларын қолдарына алып, есіктің жанына көрінбей тұрып алады, содан кейін үйге құдалар шақырылады. Бұлар келіп табалдырықтан аттай бергенде, жасырынып тұрған әйелдер, қапылыста бас салып, біреулері құдалардың бетіне қамыр жағады, екіншілері балшық жағады, содан кейін күштеп бастарына жаулық тартады, теріс қаратып өгізге мінгізеді, сөйтіп таңып тастайды да, өгізді далаға қарай қуып ала жөнеледі. Осыған әбден күлісіп алғаннан кейін екіншісіне кіріседі. Арқанның бір ұшын шаңырақтан өткізіп алады да, екінші ұшына, бет-аузы қамыр-қамыр, балшық-балшық болған құдалардың біреуін байлап, арқанның ана ұшынан тартып, байғұс құданы шаңыраққа салбыратып іліп қояды. Шаңырақтан түсіріп алып балшыққа аунатады, апанға салады, тағы сондай әзілін істейді»¹⁴ [19, с.175].

¹⁴ Перевод: Перед тем, как позвать гостей в дом невесты, собирается группа женщин, которая готовит жидкое тесто, приносят грязь, все это выкладывают в отдельные тарелки, а возле дома привязывают буйволлов. Несколько женщин, взяв в руки приготовленные тесто и грязь, прячутся

Сваты не обижаются на шутки, они от подобных заигрываний должны откупаться подарками – *кәде*. Таким образом, проверяются изобретательность одной и изворотливость, терпеливость другой стороны, которые по воле судьбы должны стать родственниками. По другим источникам видно, что такие игры порой приводили к трагической развязке, как например, гибели одного из сватов от переигрывания. В этих случаях праздник превращался в конфликтное столкновение между родами, и зачастую такая вражда заканчивалась обязательной расплатой – «хуном».

Аналогичные ритуальные игры устраивают и другие народы, но он переносится на четвертый, иногда и пятый периоды. В четвертом периоде во время проводов невесты совершаются у каракалпаков (обряд наливания воды сватам), кыргызов (также приехавших на проводы сватов осыпали мукой и обливали молоком или айраном) и узбеков.

По окончании всех развлекательных мероприятий родственники жениха прямо говорят о цели своего приезда и делают официальное предложение о браке. Если сама девушка и ее родные согласны, проводится обряд *құйрық бауыр*, т.е. обряд вкушения печеночным салом, скрепляющий сватовство, являющийся своего рода юридическим актом степного законодательства. Далее родителям жениха и их родным преподносят *куим*¹⁵, затем договариваются о размерах калыма и других подарков *кәде*¹⁶, и уезжают к себе.

за дверь, затем сватья приглашаются в дом. Как только они ступают на порог, скрывшиеся женщины хватают сватов, одни мажут их лицо тестом, другие – грязью, затем одевают на их головы платки, сажают задом наперед на быка, привязывают и прогоняют в степь. Посмеявшись над этим, приступают ко второй стадии игры. Один конец аркана забрасывают через шаньрак (верхнее отверстие юрты), а на другой привязывают ноги одного из замазанных тестом и грязью сватов, и тот конец аркана затягивают так, что бедный сват повисает под шаньраком вверх ногами. Сняв его оттуда, поваливают в грязь, бросают в яму, далее все продолжается в этом же духе [перевод наш – З.К.].

¹⁵ *Куим* – бытовой подарок, связанный со свадебными стговорами (по К.Бектаеву).

¹⁶ См.сноску №1. Н.И.Гродеков определяет следующие его виды:

Ентігімдік (ентік ақысы) – за усталость женщин, которые бежали, запыхавшись (*ентігін келген*), при приезде жениха – подарок 20-40 коп.

Атбайлар – за то, что привязывают его коня.

Шаңырақ көтерер – за постановку отау (юрты).

Төсек салар – за постилку ложа на *ұрын той*.

Шымылдық байлар – за привязывание полога.

Қол ұстатар – за вручение невесты в руки жениха при тайном приезде (жасырын бару).

Шаш сипар – за право погладить волосы невесты.

Қыз құшақтар – за объятие невесты.

Көрпе қимылдатар – за движение одеяла.

У каракалпаков обычай подношения подарков сватам тоже практиковался. Но проходил он в третьем периоде свадебного цикла – на малом тойе (*патия той*), который устраивали в доме невесты, а расходы на себя брала сторона жениха. И именно на это торжество его родственники привозят подарки. За ним следовал *ыдыс кайтты*, в буквальном переводе означающий «посуда вернулась». То есть родня невесты посещает дом жениха, при этом ответно одаривая их. Этот визит сватов назывался *ыдыс кайтты*.

Аналогично казахскому официальному сватовству проходило кыргызское, во время которого также устраивали обмен подарками и подтверждение сговора, что доказывалось угощением печеночного сала – *куйрык боор*. Следует отметить, что обряд скрепления сватовства в данный период бытовал почти у всех народов рассматриваемой этнической группы – у каракалпаков, кыргызов, узбеков. Они имеют разные формы и названия: у кыргызов аналогично казахам угощают *куйрык боор*, у каракалпаков – жареным просо с маслом, азербайджанцы – сладостями, у башкир преподносилось полотенце, у узбеков – белая ткань *ок ўрар*, а после проведения помолвки (*фотиха тўй*) у последних для окончательного утверждения уговора разламывали лепешки (*нон синдриши*).

Последним этапом этого периода у казахов является посещение аула жениха родственниками невесты. По одним источникам, они в ответ также подвергаются шутивным насмешкам со стороны близких жениха, а по другим – с ними обходятся более деликатно. Об этом Б.Уахатов пишет: «Бір қызығы қалыңдық жағынан келген

Кемпір өлді – за то, что страуха, препятствовавшая соединению, притворяется мертвою.

Ит ырылдар – за прогнание собаки, которая ворчит на женщин. Говорят, собаку изображает женщина, сидящая у порога юрты.

Бақан салды – за открытие *түндік* – верхней части юрты.

Мойын тастар – за выбрасывание женщинами через *түндік* (верхнее отверстие юрты) бараньей шен, чтобы в юрте не дымил.

Артқа жатар – за уход лежащей за спиной невесты женщины.

Қыз көтерер – за поднятие невесты на ковер.

Күйеу аттандырар – за посадку жениха на лошадь.

Қыз қашар – за приведение невесты после ее бегства к родственникам и др.

Считается, что именно *кәде* наиболее обязателен. По свидетельству Н.И.Гродекова, если жених по своей несостоятельности отказывается платить, то женщины говорят: «хотя бы лошадь погибла с голоду, но обычный подарок не должен погибнуть» (*ат өлсе де, кәде өлмейді*), «ибо по пословице, невеста может быть без калыма, но не без подарков (*қалыңсыз қыз болады, кәдесіз болмайды*)» [см.: Н.И.Гродеков. Киргизы и каракиргизы Сыр-Дарьинской области. Т.1. Юридический быт. – Ташкент: Типо-литография С.И.Лахтина, 1889. – 205 с., с.71-72].

құдаларды күйеу жігіт жағынан келген құдалардай сүйрелеп, шектен шыға мазаламайды. Күтім-құрметінің бәрі сыпайы әзілмен өтеді. Ал, Қостанай, Торғай маңындағы кәделердің жөні тіптен басқаша»¹⁷. По этому поводу Ы.Алтынсарин отмечает, что гостей, прибывших в аул жениха, встречают с теми же юмористическими издевками и заигрываниями, каким они были подвержены в доме невесты. Подобные правила отсутствуют в регионах Акмолы, Кереку, Семей и Алтая [39, с.181].

Родные жениха одаривают родственников невесты подарками *куім*. По свидетельству этнографов, самый дорогой, который был определен по договоренности – *кесімді куім* (предназначенный) – получал отец невесты, а другим ее родным также раздавали кийт – но *кесімсіз* (не точный), ценность которых была определена отцом жениха. Наряду с этим, именно в этот период уплачивается, если не весь, то первая часть калыма, хотя это не являлось правилом, т.к. иногда она выплачивалась в третьем Промежуточном периоде цикла – в период *ұрын бару/келу*.

Вообще, калымный брак у тюркоязычных народов, особенно кочевых, был основной формой, и бытовал он в республиках Центральной и Средней Азии вплоть до октябрьской революции. Ученые, поддерживающие идеологию советского строя, трактовали его как продажу невесты, хотя это был дальновидный философский подход к бытовой жизни еще неопытной семьи. На самом деле калым уплачивается для того, чтобы родители невесты выдали приданое для молодой пары. Это хозяйственные товары для дома новобрачных – предметы быта: ковры, меха, шкуры, посуда, постельная принадлежность, а также одежда и украшения для невесты. Такой обычай служит поддержкой новообразующемуся очагу, чтобы облегчить их житейские проблемы в начале супружеской жизни, до тех пор, пока брак не окрепнет, и они сами будут нести ответственность за свой дом и хозяйство.

Таким образом, официальное сватовство состоит из визита родных жениха аула невесты с подношением подарков и скреплением сватовства, а также ответным посещением – стороной невесты. Это происходит у казахов, кыргызов и в несколько измененном виде у каракалпаков, азербайджанцев. У уйгуров же данный тип сватовства

¹⁷ Самое интересное, сватов со стороны невесты как сватов со стороны жениха не затаскивают и не мучают без границ. Ухаживание за ними проходит в форме уважительного юмора. А в регионах Костаная и Торгая дело обстоит по иному [Перевод наш – З.К.].

также состоит их 2-х частей: в первой устраивают различные угощения, а во второй – обговаривают *махр*¹⁸ и *селик*¹⁹. Следует выделить сватовство туркмен, который проводится в трех эпизодах. Так, в первом из них засылается сват – савчы, после чего приходят в дом невесты женщины во главе с матерью жениха. Такой обычай носит название *дуз дадышма*²⁰. И третий визит – *сахетли гун* – счастливый день, во время которого обсуждались размеры калыма и *токуз букджа* – обязательные свадебные подношения невесте от жениха.

Третий период проходит у исследуемой группы народов в разных формах. Одни в это время одни устраивают добрачные свидания молодых (**промежуточные обряды**), а другие – различные **подготовительные**. Добрачные встречи молодых ученые справедливо называют пережиточной формой древнего свадебного обряда (Н.Лобачева, В.Кисляков), так как, например, проведение *ұрын той* у казахов иногда считался завершенным. Проводился он повсеместно у большинства изучаемых этносов: общим для этих встреч является то, что они официально считались тайными. Их также объединяет идентичность отдельных ритуалов, совершаемых в это время. А различие составляют его «местоположения» в церемониале. У казахов (*ұрын бару/келу*), кыргызов (*күйөёлөё* или *күйөёлөп баруу*), каракалпаков (*күйеулеу*), башкир (*кейәүләп йөрөү*) и узбеков его совершают в третьем периоде цикла, то есть в промежуточный – между сватовством и собственно свадебным празднеством.

А у татар пазушный период перемещается в четвертый период – между проводами невесты и собственно свадьбой в доме жениха. Называется он *кияу каршылау*, *кияүләп йөрү*, сопровождается рядом выкупов и проводится в доме невесты. По обычаю после отъезда сватов, праздновавших проводы невесты, ее родственники начинают подготовку к приезду жениха и проведению данной церемонии. Интересно, что аналогичный обычай наряду со вторым присутствовал и в третьем периоде кыргызской свадебной обрядности, при котором после проведения

¹⁸ Махр – это обязательные подарки жениха невесте. Существуют 2 его вида: наличный (нак, нэк) и фактический (несия). Первый включает в себя предсвадебные преподношения жениха невесте в виде одежды и постельных принадлежностей, которые она забирает с собой. То есть, можно сказать жених обеспечивает невесту приданым. А второй – это условный, фактический махр, который дается жене в случае развода или смерти мужа.

¹⁹ По традиции у уйгуров даже на проводы невесты все расходы берет на себя сторона жениха, которая обеспечивает продуктами проведение тойя не только в своем доме, но и невесты. Этот обычай называется селик. По мнению Г.Исхакова, махр и селик заменяют отсутствующий у уйгуров калым на невесту.

²⁰ Аналогично казахскому *тұз татысу*.

пиршества в доме невесты молодые поселяются в брачной юрте еще на 10-15 дней, и лишь после этого уезжают в аил жениха. А у башкир иногда данное мероприятие перемещается на пятый – послесвадебный период. В этой связи следует особо отметить, что у всех народов, у которых последний период цикла связан с возвращением молодой в дом родителей, отмечается тайными свиданиями молодоженов, которые порой продолжались в течение нескольких лет.

Как уже указывалось ранее, у некоторых тюркоязычных народов третий период – **подготовительный**, который проводился по-разному. Так, если одни народы устраивают девичники и мальчишники, то другие – советы родственников. К примеру, у уйгуров именно в этот период происходит передача селика – свадебной провизии, а также *той мярикиси* – мальчишник в доме друга жениха, а девичник переносится на время проводов в четвертом периоде. У туркмен в данном этапе после установления даты свадебного пира проводили совет родственников, состоящий исключительно из мужчин, где обсуждались разные организационные вопросы.

В узбекской свадьбе наряду с тайными встречами молодых в ночь накануне торжеств по поводу проводов невесты устраивали девичник – *киз базми*. В одних регионах на данное мероприятие прибывал и новобрачный со своими друзьями, а в других – в эту ночь подружки и родственницы невесты оставались ночевать, так как эта была последняя ночь молодой в отчем доме. Наряду с развлечениями с пением, танцами и угощениями, данное время ознаменовано посещением бани, окрашиванием волос хной, бровей усмой, заплетанием 40 кос, подготовкой свадебных нарядов и украшений. В это же время в доме жениха проходил мальчишник.

Довольно богатой на подготовительные ритуалы является азербайджанская свадьба. Так, в домах молодых каждый вечер собираются их родственники и друзья: у невесты – девушки и женщины, которые помогают в подготовке приданого, а у парня – обсуждаются предстоящие моменты проведения пиршества, а также совершают *той базарлыгы* – свадебные покупки. За несколько дней до этого в доме невесты проводятся обряды *палтаркесди* – выкройка свадебного платья или *палтар кесме* – кроение одежды, а также «*хынајахма*» – «окрашивание хной» волос, кистей рук и ступней ног. А в последнюю ночь накануне тойя устраивался прощальный вечер, своего рода девичник, на который собирались женщины, пели обрядовые песни благопожелания, наставления, и невеста исполняла свои прощальные песни.

Огромное количество подготовительных обрядов совершается в брачных церемониях татар и башкир. Так, у первых между официальным сватовством и собственно свадебным пиром расстояние во времени не очень значительное, и оно ознаменовано подготовкой приданого и свадебного застолья со стороны невесты, калыма, подарков для сватов и провизии со стороны жениха. И нередко в этот промежуток проводились различные ритуалы и вечеринки, направленные на более тесное знакомство роднящихся сторон и взаимное одаривание друг друга. Повсеместно устраивали смотрины невесты – *кыз күрендеру*, на которое обычно собирались родственницы жениха во главе с его матерью. По свидетельству Г.Т.Хайруллина, у татар-мишарей перед свадебным туйем проходила вечеринка «*ярәш*», то есть «согласие», представляющая собой смотрины приданого невесты, угощения, а также одаривание невесты. Еще один важный обряд данного периода – *бирнә кисү* – дословно «кроить» подарки, при котором в авыл жениха отправляют нескольких родственниц невесты, чтобы узнать размеры одежды жениха и окон его дома.

Наряду с указанными, Р.К.Уразманова дает описания таких обрядов, как *кызашка* – угощения невесты и девушек в домах родственников; *кием белән килү* – взаимное угощение родственниц обеих сторон с передачей обговоренных подарков; *кәбен мунчасы* – баня накануне *никах*; *кичке чэй эчерү* – вечерний чай; *төнге туй* – ночное пиршество. По свидетельству ученого, вечернее чаепитие устраивалось в доме невесты, куда приглашался жених со своими друзьями. А после его отъезда в деревне невесты устраивалась молодежная вечеринка, которая и называлась *төнге туй* – ночное пиршество [137, с.341].

Еще одним важным предсвадебным мероприятием является девичник (*чебелдек тегү*, *тәш кисү*, *кызлар ашы* и т.д.) в доме девушки и мальчишник (*сөлге кагу*, *егетләр жыены*, *йөзек юарга*, *төяк*, *кияү табак*) в доме жениха. В обоих случаях устраивались угощения подруг невесты и дружек жениха, каждого соответственно на своей стороне. Гости приходили с подарками, девушки дарили невесте серебряные монеты и др., а друзья жениху – деньги. В некоторых регионах первое исполнение песен-причитаний происходит во время девичника в момент переселения невесты в брачную клеть, откуда она уже не возвращалась в дом отца.

Как уже было отмечено выше, у башкир третий период ознаменован пазушными посещениями – *кейәүләп йөрөү*. Однако вместе с тем перед свадебными торжествами этого периода в доме жениха проводился

обряд *имәлтә йыйыу*. Смысл его заключается в собирании подарков на торжество: «мальчик забегал в каждый дом и размахивал шестом до тех пор, пока не заполнится последний до кончика» [87, с.66], то есть перед отъездом жениха, его брат ходит с шестом и посещает дома родственников, размахивая им²¹, а родные в свою очередь привязывают к нему лоскутки (*йыртмыш*), кисти (*сук*), платки (*кушъяулык*) и т.д., и произносят хамаки *теләк*, то есть благопожелания. И еще один подготовительный ритуал – торжество в честь *туй алыу*, *мал алыу*, то есть получение предназначенного для невесты скота. Для этого ее отец отправляет в дом сватов нескольких парней. Этот обряд обставлялся пированьем в домах обеих сторон, сопровождавшимся угощениями, весельем, играми, музыкой и танцами. По окончании пиршества в доме жениха, родственники невесты приглашают его отца (*төп коза*) в свой дом на закалывание животного, предназначенного для свадьбы.

У казахов третий период свадебно-обрядового цикла – **промежуточный**. Это первый официальный визит жениха к засватанной девушке²². В это время жених тайно навещает невесту, и каждый его приход сопровождается различными обрядовыми действиями и играми, и называется он *ұрын бару* или *ұрын келу*²³, а иногда *қынаменде*. Так назывался обычай первой встречи с невестой для жениха, а для невесты первая встреча с женихом называлась *қыз қашар*. Данный ритуал рассмотрен всеми учеными XVIII-XIX вв., наблюдавшими казахский свадебный церемониал.

По традиции после совершения сватовства, получения официального разрешения взять замуж девушку, договорившись о размерах калыма и других подарков (*кәде*), о времени проведения *ұзату той* и собственно свадьбы в ауле жениха – *келін түсіру тойы*, после закалывания барана и угощения сватов *құйрық бауыр* для освящения договора, получения первой части калыма, проводится *ұрын той*. Он знаменует собой последующий (иногда первый) взнос в уплате калыма и таких обязательных *кәде*, как

²¹ Размахивание шестом по Е.Кагарову связано с изгнанием злых сил.

²² До этого обряда жених не имеет права посещать дом или аул девушки.

²³ И.И.Ибрагимов в своем труде «Этнографические очерки киргизского народа» в кн. «Русский Туркестан» (М., 1872) пользовался термином *ұрын келу*, где *ұрын* переводится как первый, и отмечает, что это старинное слово, сохраняется только в данном выражении. Х.Аргынбаев слово *ұрын* производит от древнетюркского *игин* в значении «приникать», «прижиматься» [Н.П.Лобачева. К истории сложения института свадебной обрядности (на примере комплексов свадебных обычаев и обрядов народов Средней Азии и Казахстана) // Семья и семейные обряды у народов Средней Азии и Казахстана. – М.: Наука, 1978. – 216 с., с.149].

ілу²⁴, өлі-тірі²⁵, сұт ақы²⁶, той малы²⁷ и др., а главное – тайные свидания жениха и невесты²⁸.

Н.П.Лобачева представляет наиболее подробное этнографическое описание этого обряда у казахов на основе рассказов информаторов. Она отмечает, что период тайных встреч молодых открывается специальным торжеством *орун-той*, куда жених едет вместе со своей свитой. В это время проводился обычай «бегства» невесты (*қыз қашар*). Молодежь веселится исполнением песен и айтысов, а затем совершают шуточную борьбу за новобрачную (*тартыс*), после чего ее уносят на ковре или кошме. После этого в юрту отца, где она сидит за занавеской, приводят и жениха. В это же время устраивался обряд *отқа май құю*, буквально – наливать масло в огонь, то есть приобщение жениха к очагу дома невесты. По окончании его осыпали *шашу*, в виде баурсаков, сушеных фруктов, орехов и т.д. [84, 303 с.].

Немаловажными в данном периоде являются ритуалы *тартыс* или *болыс үй*, которые проводятся и на основном свадебном пирушестве, т.е. в четвертом периоде свадебного цикла. По свидетельству Н.Лобачевой, по окончании скачек и других развлечений, молодые парни подъезжали к юрте, в которой сидела невеста, накинутая платком и окруженная женщинами. И после исполнения акыном песни *той бастар*, совершали *тартыс* (перетягивание), при котором молодую окружали джигиты, которые не позволяли женщинам отнять ее. А когда ее женщины не могли удержать, новобрачная обнявшись с подружкой плачет. После этого их увозили в другой аул, где устраивали игру *болыс үй*. Джигиты, ехавшие туда, сажали к себе на лошадь по девушке и скакали для участия в ней.

²⁴ *Ілу* – обязательный подарок отцу невесты при первой поездке на *ұрын той*. Его количество у богатых людей составляет 40-50 лошадей. По нему будущий тесть решает, стоящий ли жених для дочери, отказать ему или принять в качестве зятя.

²⁵ *Кәде* усопшим и живым. У казахов существует пословица: «*Өлі разы болмай, тірі байымайды*» (досл.пер. – «пока мертвый не будет доволен, живой не обогатится»). Т.е. данный *кәде* предназначается духу предков, чтобы упомянуть их. Для этого жених привозит барана, специально приготовленного для этого случая, и режут его в ауле невесты.

²⁶ *Сұт ақы* (букв.пер. – плата за молоко) – также обязательный *кәде*, дается матери невесты, за то, что вскормила ее своим молоком.

²⁷ *Той малы* – специальный *кәде* в виде одного барана, чтобы зарезать его для проведения *ұрын той*.

²⁸ Эти свидания официально считались тайными (отсюда название – *ұрын келу*, т.е. тайное посещение), хотя на самом деле они сопровождались пиром, увеселительными мероприятиями, так как в некоторых случаях именно в этот момент оплачивалась первая часть калыма, а также жених должен был провести той, угостить родных и друзей невесты, и в этих целях он привозил с собой барана для закалывания (той малы).

Этот обычай включал в себя музыкально-поэтический айтыс между молодежью, состязания по игре на инструментах, игру в кости и т.д. А утром невесту возвращали в дом отца, поскольку следующей ночью она должна была встретиться с женихом [159, с.150].

Ученый отмечает, что термином *кыз қашар* называют весь обряд, связанный с «бегством» невесты. По ее мнению, «В этом «бегстве» можно увидеть и пережитки брака похищением, и явные следы борьбы матриликальных и патрилокальных тенденций брака. Такой же смысл угадывается и в игре *тартыс* (перетягивание), поскольку в ней сталкиваются обычно стороны невесты и жениха, хотя иногда борьба происходит между женщинами и девушками. Это позволяет видеть в данном обычае и отражение каких-то трений между возрастными группами...» [159, с.154].

Как уже было оговорено выше, этот период Н.П.Лобачева называет «первой свадьбой», что является вполне закономерным, так как он, во-первых, является пережиточной формой свадьбы в древности, а во-вторых, это был очень важный обряд, поскольку иногда, особенно в низших социальных слоях общества этим мероприятием ограничивался свадебный цикл.

В бедных семьях бывало так, что жених, приехав со своими товарищами, привозил обещанный калым и угощения в аул невесты, где устраивали той и соответствующие развлечения. А ночью, при первом их свидании, он увозил свою суженую, и на этом свадебные торжества завершались. Об этом писали многие этнографы XVIII-XIX вв. Например, Н.И.Гродеков свидетельствует: «Цель орунтой (*ұрын той* – З.К.), этого древнего обычая всех киргизов, есть одобрение жениха и совещание об окончательной уплате калыма. Бывает, что на орунтое отдают дочь, доверяя обещанию жениха о доплате калыма и избегая устройства торжественной свадьбы (Торгай). В Перовском уезде передавали, что раньше полной уплаты калыма дочь не отдают жениху, опасаясь, что последний не выполнит свое обещание о доплате калыма. Теперь входит в обычай (Аулиеатинский уезд), чтобы жених, по уплате калыма, ночью приезжал за получением невесты и тайно уезжал, без празднования свадьбы. В Куралинском уезде так делают бедные, угощая приглашенных только одним котлом каши (бутка). При этом, само собою разумеется, обходятся без тоймала» [14, с.64].

Так, приезд жениха сопровождался *тойем* в ауле невесты и различными увеселительными действиями – играми, шутками,

песнями, а также тартысом, айтысом, т.е. состязаниями между молодыми джигитами и девушками в искусстве импровизации. Обряды приобщения жениха к очагу невесты – *май кую*, а также *тартыс* или *болыс уй* (игра перетягивания невесты сторонами жениха и невесты) свидетельствуют о древности обычая добрачных свиданий. Но нужно особенно отметить, что они имеют место и на основном свадебном торжестве (то есть в четвертом периоде): *тартыс* или *болыс уй* проводятся на проводах невесты, а *май кую* совершается в ауле жениха, только теперь там происходит приобщение невесты к очагу жениха. Эти факты дают основание согласиться с Н.Лобачевой о том, что *урын бару/келу* – «это реликт свадебного обряда более ранней эпохи, чем церемониал собственно свадьбы...» [159, с.152]. Тем более подобное утверждение было высказано еще в начале XX века А.Н.Максимовым, который заключил, что добрачный период имеет серьезное значение, и признавался как уже завершившийся брак.

Четвертый период свадебного цикла – это собственно свадебные торжества, по определению Н.П.Лобачевой – «вторая свадьба», или праздник II. У казахов он также состоит из двух этапов:

1. проводы невесты – *кыз ұзату тойы*;
2. *той* в ауле жениха – *келін түсіру тойы*.

Исключением является татарская свадьба, развивающаяся в трех этапах: 1. проводы невесты; 2. *кияүләп йөрү* – тайные свидания молодых; 3. свадебный туй в доме жениха.

Так, две части традиционного собственно свадебного торжества очень богаты различными обрядовыми действиями и соответствующими музыкально-поэтическими жанрами. В них четко отражаются имеющиеся две противоположные эмоциональные сферы – тоска, грусть, печаль в первом разделе, связанные с прощанием невесты, а также веселый, торжественный, жизнерадостный второй раздел, который ознаменован принятием нового члена рода на стороне жениха, созданием новой семьи – построением новой ячейки родового общества.

Основными в данном периоде являются обряд мусульманского бракосочетания – *неке*, прощание невесты с родственниками и домом, а также встреча невесты в ауле мужа, ее приветствие и открытие лица. Эти обычаи также обнаруживают много общего у народов тюркоязычной группы. Так, на *неке қию* (кыргызский *нике*, узбекский *никох*, туркменский *ника*, уйгурский *некаһ*, татарский и башкирский *никаһ*) чаще всего молодые не присутствовали, их представляли либо

родственники, либо специально избранные для этого люди. Мулла после формального получения согласия молодых на брак читает молитву из Корана, и все присутствующие пьют различные напитки, освящающие брак. Бракосочетание проводят как в доме невесты, так и жениха. Исключение составляют туркмены, которые совершают его только в доме жениха. Подобное бытовало и у башкир, в древности *никах* проходил исключительно в доме новобрачного, так как считалось, что у невесты в брак могут заселиться злые силы. Однако с течением времени его стали совершать и на стороне девушки. Но в отличие от других, это происходило в третьем периоде. Так, у башкир во время *кейәулән йөрөү* договариваются и о времени проведения *никах-туй*.

Еще одним важным ритуалом является очищение огнем или приобщение к культу предков, сопровождавшееся наливанием масла в огонь – *отқа май құю*. Вообще культ огня является одним из наиболее древних и значительных в системе космогонических представлений тюркских народов, по которым огонь выполнял функцию предостережения, охраны, защиты от злых сил, сглаза. Почти все народы проводили ритуал очищения огнем, имеющий разные варианты, как национальные, так и внутри одного народа, то есть локальные (как правило, у каракалпаков, узбеков, уйгуров, туркмен, татар и башкир). Важно отметить, что у тувинцев обряд поклонения божеству Огня сохранился по сей день. Во время свадебной церемонии, если одни только прибывшую невесту обводили вокруг костра три раза, то другие ее поднимали и переносили через него, в некоторых же случаях невеста сама перешагивала, а порой она проезжала по нему на своей свадебной повозке. Наряду с этим, у некоторых народов, культ огня имел определенную связь с культом предков. Так, у казахов и кыргызов, которые во время свадебного обряда выполняют обряд наливания масла в огонь (*отқа май құю*, *отко киргизюу*) в домах обоих молодоженов, выполняли церемонию приобщения молодых к очагу друг друга, задабривая духов предков того или иного рода.

И вновь обратимся к сведениям Н.П.Лобачевой, которая на основе информации М.Н.Бекимова вкратце описывает весь период собственно свадебного торжества: «Вторая свадьба... – самая главная. На нее съезжалось много народа. Во время свадьбы (как и на орун-тое) устраивали особого рода скачки – *моше*. В них в прежние время принимали участие и девушки. Как и на первом, на этом празднике происходили той бастар, тартыс, болыс уй. Вечером во время молодежной игры болыс уй звали муллу, приглашавшего из публики трех свидетелей, который совершал

религиозный обряд бракосочетания. На следующий день новобрачная в сопровождении подруг ездила по аулам и прощалась с сородичами. Потом ее отправляли в аул мужа, где в свою очередь устраивали той, основные моменты которого составляют обряды приобщения новобрачной к очагу дома мужа и смотрения лица невестки – знакомство с ней родственников новобрачного» [159, с.152].

Первый этап четвертого периода представляет собой *қыз ұзату тойы* – той по поводу проводов невесты. Вообще выдача замуж дочери сопровождается большим торжеством. Этот праздник для родителей становится двойким по настроению: радость, что дочь выходит замуж, устраивает свою жизнь, и грусть по поводу разлуки. Начало данного периода знаменуется приездом сватов за девушкой – жениха с родными и близкими, которые с собой привозят оставшуюся часть калыма, *той малы*, свадебную провизию и ряд других подношений. У казахов для гостей на окраине аула специально ставится юрта, где их встречают, за ними ухаживают и развлекают. Сваты приезжают в количестве 5-7 (нечетное число) и более человек. Среди них главный – *бас құда* (главный сват), его родственники – *құдалар* и друг жениха (здесь как советник, очевидец). В северных и центральных областях Казахстана за девушкой едут только мужчины. Сваты обычно прибывают вечером. С этого момента начинается той с играми, песнями, увеселениями, *кәде*. Близкие родственники девушки официально приглашают их в тот день в гости.

В это время народ пирует и веселится, устраивая спортивные состязания (*күрес, бәйге, көкпар тарту, қыз қуу* и т.д.), застолье (угощают всех гостей), выступления именитых артистов, специально приглашенных по этому поводу, молодых и еще не получивших известности мастеров искусства и т.д. Еще в XVIII в. о видах свадебных развлечений писал И.Г.Георги в своих наблюдениях над бытом казахов (1776 г.): «На свадьбе веселятся несколько дней пированием, пляскою, песнями, рассказами, борьбою, ездою в запуски, стрелянием в цель и проч....» [цит.по: 35, с.236]. Свадебные развлечения рассматривал и А.И.Левшин (1797-1879): «...свадьба заключается празднествами, пирами, скачками и разными играми» [13, с.337].

Если в казахской свадьбе жених откупался большим количеством *кәде* не только в четвертом, но в большей степени в третьем периоде, то есть во время тайных встреч с нареченной, то у каракалпаков молодой в третьем периоде в момент приезда на проводы невесты проходит множество преград, от которых приходится откупаться подарками. Наряду с этим,

обряд *құда тартыс* – терebить сватов – который совершался у казахов во втором периоде (во время официального сватовства), в каракалпакской, кыргызской и узбекской свадьбах имеют место именно в данном эпизоде – в момент приезда сватов за невестой на ее проводы. Так, у каракалпакв женщины со стороны невесты выливали холодную воду на шею сватам, обмазывали их лицо глиной и тестом. А у кыргызов – приехавших родственников жениха родные невесты осыпали мукой и обливали молоком или айраном.

В уйгурской же свадьбе главные сваты (родители жениха) с муллой приезжали позже всех гостей. И по их приезду закрывали ворота, а прибывшие после этого должны были выплатить выкуп за то, чтобы открыть их. После этого, как свидетельствует Г.Исхаков, к приглашенным несли «на 3-4 столах тонкие хлебцы и на одном 3-4 рюмки «сиркае». В одну рюмку наливали соленую воду, в другую – молоко. Гости, как мужчины, так и женщины, брали по кусочку хлеба и, подходя к столу с рюмками, мокали его в молоко и кушали. Кроме этого, они опускали кончик мизинца правой руки в соленую воду и обсасывали его», что было основано на поверье о том, что соль способствует многодетности [113, с.95]. Торжественно встречают сватов и башкиры, с сопровождением различных игр, среди которых *кот*²⁹ *алыу* – конное соревнование за получение платка, а также игровая борьба за головные уборы сватов и т.д.

Как уже было отмечено ранее, обряд бракосочетания нередко проводили в доме невесты. Во время совершения *неке* молодые как правило не присутствовали. Их представляли доверенные лица, изредка родители. После этого устраивали различные ритуальные действия. У казахов в это время устраивается ритуал *қалыңдық ойнау*. У башкир, несмотря на то, что церемония бракосочетания совершалась еще до празднования свадьбы в доме невесты (во втором периоде цикла), по окончании первого дня пиршества по поводу проводов устраивают обряд *қыз йәшереру* – прятание невесты, который завершается брачной ночью – *қыз қушыу*³⁰ или *Йофаф төнө*. Новобрачную прятали ее подруги, а поисками занимались *еңгә*³¹. Жених в это время со своими друзьями либо ищет ее, либо ждет в брачном доме. После борьбы за найденную невесту, в которой, как правило, побеждают снохи, торжественно несут молодую в ее брачное ложе.

²⁹ Кот – аналогично казахскому понятию *құт*, то есть благополучие.

³⁰ Последний обряд нередко проходил и после помолвки (*ижаб*) или до свадьбы, после никах.

³¹ *Еңгә* – сноха, по-казахски *жеңге* – жена старшего брата.

У кыргызов по завершении всех мероприятий проводили обряд приобщения жениха к очагу родных невесты – *отко киргизюу*, при котором он, войдя в юрту, входившую в приданое невесты, бросал жир в горящий очаг³². После обряда, связанного с бросанием бараньей шейки в дымовое отверстие, аналогичный *мойын лақтыру* казахов, жених проводит в этой юрте 10-15 дней. У узбеков после всех торжеств жених остается в ауле супруги на 3-4 дня, ночами посещая ее, а днем скрываясь у своих товарищей. Стоит подчеркнуть, что данные обычаи близки тайным свиданиям молодых, несмотря на то, что у кыргызов и узбеков они имели место еще в третьем периоде цикла.

Отличается от вышеназванных обряды татаров. Среди всех исследуемых народов лишь у них обряд тайных посещений женихом невесты совершается в четвертом периоде свадебного комплекса. На пиршество на стороне невесты жених обычно не приезжал. Свадьба начиналась с приезда сватов в ее *авыл*³³, после чего проводился обряд мусульманского бракосочетания *никах* или *кабен*. Туй по поводу проводов длится 2-3 дня и сопровождается различными увеселительными мероприятиями, играми, пением, а также обильными угощениями. А после отъезда гостей родные невесты готовятся к встрече жениха – *кияу каршылау*, с приезда которого начинался этап *кияүләп йөрү*, который ознаменован огромным количеством различных ритуалов, выкупов и подарков. В первый свой приезд жених остается от двух до восьми дней, а последующие визиты совершаются по четвергам, а на утро он уезжал. *Кияүләп йөрү* длится в зависимости от семейных обстоятельств и материальной состоятельности сторон. Иногда он увозил ее через 3 свидания, а иногда пазушный период длился до рождения ребенка³⁴. У сибирских татар молодые живут в доме родителей невесты в течение 10-30 дней, и лишь после этого уезжают в дом жениха.

В этот период наряду с играми, связанными с борьбой за невесту, которые уже отмечались в период тайных свиданий, у кыргызов устраивали и такие, как *тешик талаш* – связывание молодых, которые по указанию Н.П.Лобачевой, имеют аналогию с казахским *тартыс*. Характерным является проведение обряда *опкё чабуу* (хлопанье легкими), который не встречается у других народов. У узбеков же

³² Ранее указывалось, что у казахов аналогичный обряд совершался во время *урын келу* (в третьем периоде цикла).

³³ *Авыл* – по-казахски *ауыл*, деревня.

³⁴ У казанских татар этот период мог длиться до 1 года.

наряду с такими, как *келинни сотиб олиш* – покупка невесты и *келинни танлаш* – найти свою невесту, тоже проводились обряды *тартыс* («перетягивание» невесты), *кизни олиб кочиш* – украсть девушку или ее бегство. Во время переодевания невесты совершали *талаш* и у башкир, то есть драчевку молодых девушек с женщинами, которые не позволяли последним переодеть новобрачную в наряд молодухи, прятали головной убор с коралловыми украшениями *кашмау*, отнимали платье, шали. Аналогичная ритуальная игра у туркмен распространена под названием *далаш*, суть которой заключалась в том, чтобы между двумя *еңце* (снохи со стороны жениха и невесты), а затем с участием и других женщин устраивалась шуточная борьба за невесту. Однако в более позднее время обряд *тартыс* проводился во время смены головного убора девушки на наряд молодухи. Об этом речь пойдет ниже.

В этой связи необходимо отметить особую роль снохи, то есть жены старшего брата и для невесты, и для жениха. В проведении различных свадебных церемоний ее роль велика, так как она была их активным участником. В казахском обществе, *жеңге* для невесты была подругой, опорой, поддержкой, нередко учила жизни, давая ценные советы. Именно с ней девушка могла делиться сокровенными тайнами, недоступными порой матери. Подобную функцию она выполняла и в отношении своего деверя. Именно с ней мог парень делиться, советоваться, заигрывать. И у всех народов сноха (*жеңге* – у казахов, каракалпаков и кыргызов, *янга* – у узбеков, *еңце* – у туркмен, *јенкә* – у азербайджанцев, *жиңги* – у татар, *еңгә* – у башкир и т.д.) готовила невесту к разным обрядам, подсказывала как вести себя во время совершения того или иного ритуала, все время сопровождала ее. И не меньшую роль играла она для жениха.

И лишь по завершении всех ритуальных игр и церемоний устраиваются насыщенные прощальные обряды, связанные с проводами свадебного поезда с молодоженами в дом новобрачного для окончательного их перемещения. Средним этапом комплекса прощальных ритуалов у казахов становится *жар-жар* и *аужар* – самый яркий и красочный обычай во время проводов. Они сопровождаются исполнением песен в виде *айтыс* – состязания между группой парней, представляющих сторону жениха, и девушками, которые высказывают полные печали мысли о тяжелой женской судьбе от имени невесты. Самое главное отличие состоит в содержании этих песен. Мужской *жар-жар* имеет бодрый характер с элементами юмора. Его основная функция – утешение девушке, по воле судьбы покидающей свой родной дом, и поется о том, что в новом очаге у

нее вместо отца и матери будут свекор и свекровь, вместо братьев и сестер – деверь и золовка и т.д. В ответ мужскому жар-жар звучит женский, который носит печальный характер, связанный с содержанием самого обряда – прощального плача, по сути. В их пении передаются чувства страдания и печали невесты, связанные с расставанием с родным аулом, домом, с близкими³⁵.

По свидетельству музыковеда Т.Бекхожиной [56, с.33], жар-жар в Восточном Казахстане поется в начале проводов, а в других областях перед отъездом свадебного каравана. Она отмечает, что для его исполнения к юрте, у которой с правой стороны снята кошма и верхние палки – *уык*, подъезжают парни и начинают петь «Жар-жар» (мужской). Она представляет собой поздравление, утешение и агитации в адрес невесты, и имеет чаще всего шуточный характер. Новобрачная в юрте сидит в окружении подруг и снох, а старшая из них (*бас-женге*) покрывает головы всех присутствующих девушек одним шелковым халатом (чапаном), и те в свою очередь поют женский *жар-жар* от имени невесты. Содержание его составляют размышления о вольной жизни, страх перед неизвестностью и т.п.

Семантику понятия «жар-жар» академик М.О.Ауэзов трактует следующим образом: «Слова «Жар-жар» употребляются после каждого стиха, как обязательный припев, подчёркивающий ритуальный смысл песни. Обычно до момента отправки невесты в аул жениха в казахской семье не было принято в присутствии девушки говорить о сватании её и о свадьбе. Только перед самой свадьбой в особо торжественной обстановке, в присутствии родных и самого жениха перемена, которая ждёт девушку, объявлялась ей именно через эту традиционную песню. И «друг-супруг» многократно упоминается в песне, как символ того, как жених заменит девушке родину и родной дом, что вся её жизнь, все её будущие мысли и чувства отныне принадлежат супругу» [31, с.80].

Жар-жар (яр-яр, ёр-ёр, эр-эр) распространен в культуре и других тюркоязычных народов, что связано, прежде всего, с исторической общностью исследуемых этносов. У казахов как видно данный обряд представлен в виде состязания – *айтыс*. Подобная форма исполнения встречается у уйгуров и туркмен. Уйгурский *яр-яр* также исполняется во время проводов перед отъездом свадебного поезда между парнями и девушками. А туркменский – во время прибытия кортежа в аул жениха,

³⁵ Более подробно об этом речь пойдет в последующих разделах работы, которые посвящены музыкально-теоретическому разбору данных образцов.

сопровождавшегося пением *яр-яр*, который подхватывали встречавшие его родственники новобрачного, в результате чего формировались две группы из родных новобрачных.

У остальных этносов *жар-жар* также имеет противоположную образно-эмоциональную сферу. Однако она передается не посредством антитетического по характеру диалога двух сторон. У кыргызов (*жар-жар-ай*), каракалпаков (*хаужар*), узбеков (*ёр-ёр*), башкир (*яр-яр*) исполняется в разное время свадебного церемониала. Так, у каракалпаков, *хаужар* исполняется самой невестой во время ее проводов и имеет близкую функцию с прощальной песней. А ей контрастирует величальная песня невесте *яр-яр*, которая звучит в ауле жениха после исполнения «*Той баслау*» (песня, провозглашающая начало торжества). По традиции по завершении *той баслау*, свекровь приносит жареное просо, первую ложку которой съедает сама, а вторую дает новобрачной, приступающей затем к обслуживанию гостей. И именно с этим моментом связана данная песня. У кыргызов величального содержания *жар-жар-ай* (или *жар көрүү*) звучит в *аиле*³⁶ жениха в исполнении молодежи, встречающей молодую чету. Исполнение песен *жар-жар* отличается у узбеков. Женский вариант *ёр-ёр* впервые звучит еще в предсвадебный период – во время девичника накануне проводов, которая является прощальной невесты, полная тоски и грусти. Затем ее поют во время шествия свадебного кортежа и ею завершается туй в доме жениха. В башкирской свадьбе Р.Султангареева отмечает два его вида: в виде причитаний – *йәр сеңләү* и в виде речитации – *йәр әйтеү*. Так, первая из них исполняется в доме невесты перед отъездом, когда плачущую невесту отрывают от матери, что отражается в таких строках, как «*Қара һыйыр мөгөзөн кайырмағыз, яр-яр, Атаһынан, инәһенән айырмағыз, яр-яр*» – «Не трогайте за рога черную корову, яр-яр, Не разлучайте же с отцом и матерью, яр-яр». А величальные, которые исполняются во время встречи молодых, имеют смысл восхваления, идеализирования образов невесты и жениха. Таким образом, *жар-жар* у этих народов бытует на протяжении длительного времени и ее полярность связана прежде всего с контрастной природой самих свадебных эпизодов: тоска и грусть всех мероприятий в доме невесты (девичники, провода) и светлая, торжественная атмосфера – у жениха.

³⁶ *Аил* с кыргызского переводится как деревня, аналогично казахскому *ауыл*.

Противоположность образной сферы прослеживается и в татарском *яр-яр*, несмотря на то, что она звучит только в авыле невесты и не имеет диалогической формы. Впервые она пропеваается во время подготовки к приезду жениха – в момент заплетания кос перед *кияүләп йөрү*. Это тоже песня-плач невесты, не желающей оставлять свой дом, родных людей. А контрастом служат песни *яр-яр*, которой подруги извещают о предстоящих радостях семейной жизни. Таким образом, если в казахском *жар-жар* утешительные и агитационные слова звучали от представителей жениха, то в татарской свадьбе *яр-яр* является односторонним явлением: на плачи невесты утешением служат песни ее же подруг, предвещающих счастье в браке.

О существовании подобных обрядов в свадебном цикле и других этносов свидетельствует академик А.Н.Веселовский [178], который утверждает, что традиционная свадьба часто определяется как народная драма, поскольку в ней находит отражение исполнение песен двумя группами. И ученый отмечает, что такой обычай существует в свадебной практике греков, французов, эстонцев и русских, а его возникновение объясняет природным разделением сфер жениха и невесты. Одна из групп поет от имени девушки, а другая – жениха. Песни эти чаще всего шуточного характера, с элементами загадки, иногда в виде вопросо-ответного диалога.

По старому обычаю исполнение *жар-жар* завершается сменой головного убора невесты, которую Б.Кокумбаева называет «моментом Возрождения» [74, с.32], т.е. невеста «умирает» в качестве молодой девушки (снимают тюбетейку – *тақия*) и «возрождается» как женщина – представительница другого рода (одевают *сәукеле*). Как пишет Т.Бекхожина, «После «Жар-Жар» женщины предлагают невесте одеть белую шаль, говоря, что это традиция наших предков. Невеста сопротивляется, не хочет снять девичью шапочку, эмблему девичьей свободной жизни, она проклинает женский головной убор, который сулит ей неволю» [56, с.35].

Одной из локальных разновидностей этого обряда, распространенной в Восточном Казахстане, является *үкі-ау*. Музыковед К.Жузбасов объясняет его бытование следующим образом: «Традиция прикрепления перьев филина к головному убору девушек была связана с тем, что в кочевой семье дочь обычно ассоциировалась с образом птицы, так как отдаваемая замуж, она «улетала» из родного очага, гнезда. /.../ Об этом также свидетельствует бытование в Северо-

Восточном Казахстане свадебных песен, так называемые «Үкі-ау!» («О, перья! – а дословно – О, филин!»). Здесь прежнее понятие сменилось другим значением – «с невесты снимали шапочку с перьями – символ-эмблему с девичьей поры – и надевали громоздкий головной убор – саукеле»³⁷ [67, с.18].

Таким образом, в древности существовал обычай, связанный с прощанием с *тақия* – с головным убором, символизирующим девичью пору, и одеванием *саукеле* – головного убора молодухи, означавший переход в другой социальный уровень. Традиция *саукеле кигізу* занимает особое место в свадебном церемониале казахов. *Саукеле* не просто самый дорогой головной убор среди женской одежды, но он также символизирует начало новой жизни. Это память между беззаботным прошлым девушки и наступлением новой семейной жизни. Именно поэтому *саукеле кигізу* для невесты особо торжественный обряд – на него приглашают сватов и свах, осыпают шашу, дают *бата* (благопожелания). *Байгазы*³⁸ за *саукеле* бывает значительным. Невеста в *саукеле* смотрится особенно роскошной и неповторимой. И всем присутствующим на свадьбе хочется посмотреть на новобрачную в таком наряде, за что дают соответствующий *көрімдік*³⁹.

Этот ритуал также сопровождался специальными песнями-плачами. Суть его изложена в следующем высказывании Ы.Алтынсарина: «Неке қиылған күннің ертеңіне қыз жағы күйеудің жолдастарын шақырып, оларға жасауға берілетін бұйымдарды көрсетеді. Сонан кейін бұл бұйымдар түйеге артылып, келіншектің қайын атасының аулына қарай жөнелтіледі де, келіншекке ат ерттеледі. Қыздың әкесі, шешесі, ағалары және басқа туыскандарының бәрі ең соңғы рет құшақтасып қоштасады, сынсу басталады. Бұл күні туыскандарының шын көңілімен жылаған көз жасы көл болады, ал ұзатылған қыз бейшара бәрінен де көп жылайды; қыздың қасындағылар оған: тақиянды тастап, саукеле ки деп

³⁷ *Саукеле* – головной убор невесты. Но вместе с тем, это наглядный пример обычая и традиций, культуры и искусства. *Саукеле* вышивается рубинами, жемчугом, кораллами и прочими драгоценными камнями, которые подчеркивают его богатство. Он шьется из дорогого бархата, велюра, края украшаются пушиной – норкой, лисицей, вышивается мелким бисером, бахромой, орнаментом, различными мелкими золотыми и серебряными монетами, украшениями. Верх *саукеле* украшает *үкі* – пушистый пучок из перьев филина. Красота такого убора не просто является украшением невесты, но и возвышает авторитет сватов (прим.наше – З.К.).

³⁸ *Байгазы* – подарок в честь обновки.

³⁹ *Көрімдік* – подарок, преподносимый за показ чего- или кого-либо.

көп жалынады, кыз бұған көпке дейін көнбейді; бірақ, киер күні жеткен соң не шара, жеңгелері оны жас келіншекше киіндіріп, жөнелтеді»⁴⁰ [19, с.181].

Церемония смены головного убора или свадебного наряда бытовала и у других тюркоязычных народов. Например, у башкир девушка прощалась с *такья*, которая также ассоциировалась с юностью, свободой, меняя на кашму. У каракалпаков после исполнения *сынсыу* проводили обряд переодевания невесты в наряд молодухи. Но в отличие от других, *кимешек*, то есть головной убор новобрачной, надевала посаженная мать (*мурындык ене*) в момент встречи ее у ворот дома жениха. Перед отъездом молодых в кыргызской свадьбе совершался обряд прощания невесты с родными, заплетания волос, смазывание их жиром или кефиром, а также смена головного убора на *шекюле* или *элечек*, сопровождавшиеся специальными песнями-плачами. У узбеков во время *киз узатув* в свадебную одежду обличается не только невеста (обряды *келин кийими* – одевание в свадебный наряд, *безак илги* – надевание свадебных украшений и т.д.), но и жених (*куёв кийиниши*), после чего по традиции совершается *куёв салом*, то есть приветствие женихом родителей невесты. Туркмены после ритуальной игры-борьбы *далаш* на голову девушки накидывали *башидон*, который входил в состав обязательных подарков жениха (*докуз букжса*), после чего на ковре приносили к свадебному верблюду. У уйгуров, азербайджанцев, а также у башкир существовала традиция опоясывания, что также символизировало переход в другой социальный статус. А у татар, аналогично славянской традиции, прощание с волей символизирует коса, во время заплетания которой пели прощальные песни *яр-яр*.

Б.Кокумбаева пишет, что *жар-жар* по функции близок обряду «*тартыс*», смысл которого заключается «в борьбе матриликальных и патрилокальных тенденций брачного права» (Н.П.Лобачева). «Молодые мужчины пытаются возродить невесту в качестве члена своего рода...

⁴⁰ На следующий день после заключения *неке* (неке – узаконивание брачного союза) родные девушки приглашают к себе друзей жениха и показывают им приданое невесты. Затем вещи загружают на верблюды и отправляют в аул свекра невесты, а сама она едет на лошади. Отец невесты, ее мать, братья и другие родственники последний раз обнимаясь прощаются, и начинается *сынсу*. В этот день родственники льют много искренних слез, а выдаваемая замуж девушка плачет больше всех; рядом находящиеся с ней с мольбой говорят ей: сними *тақи*’ю (головной убор незамужней девушки), одень *сзукеле* (головной убор невесты), а девушка долго не соглашается; но когда день подходит, что поделать, снохи наряжают ее как новобрачную, и отправляют к мужу (Пер.наш – З.К.).

Женщины препятствуют ее воскрешению... Этим объясняются полярные образно-эмоциональные сферы в песнях данного этапа: шуточная, торжественная в мужских (рождение), грустная, печальная, в духе плачей – в женских» [74, с.32]. Как было отмечено ранее, *тартыс*, или *болыс үй*, – это обряды, которые переместились из третьего периода свадебного цикла – *ұрын бару/келу*, являющегося пережиточной формой брака более ранней эпохи. Это ритуальная борьба за невесту между представителями рода жениха и невесты, или мужчин и женщин, а иногда молодых девушек (подруг или снох невесты) и женщин, т.е. борьба двух противоположных сфер.

Академик А.Жубанов о *тартыс* более позднего времени писал: «Последний вечер, который проходил у одного из ближайших родственников или влиятельнейших особ, назывался «Болыс-уй». Оттуда девушка больше не попадала в отчий дом. Поэтому она сопротивлялась, не желая идти на «Болыс-уй». Некоторая часть молодежи была на стороне девушки, другая группа, борясь, тянула ее туда. Эта церемония называлась «Тартыс»» [46, с.7].

Итак, как видно из высказывания А.Жубанова, обряд *тартыс* заканчивался ритуалом *болыс үй*, из которого, невеста не возвращалась домой. На следующее утро с восходом солнца ее отправляют вместе со сватами. Восход солнца – символ нового дня, новой жизни. Перед отъездом девушка песней прощается с провожающими ее родственниками. Молодежь поет *аушадияр*. Сватам вручается положенный по обычаю *құда аттандырар*⁴¹.

Прощальные обряды – распространенное явление у всех народов мира. Они занимают значительное место и в свадебном цикле тюркских народов. Являясь наиболее архаичными, эти ритуалы обнаруживают множество общих элементов в быту изучаемых этносов, что связано с общностью их происхождения и функционирования в древние времена. Однако в связи с различными историческими событиями в них проявляются и специфические черты.

Прощальные обряды невесты, исполняемые перед самым отъездом, также имеют разновидности у исследуемых народов. Почти у всех прослеживаются мотивы прощания невесты по отдельности с родными краями, с родственниками, с отчим домом. И во всех прощальных песнях-плачах основная роль принадлежит отцу невесты, к которому в большинстве обращены ее пения.

⁴¹ Аттандырар – отправлять, провожать, т.е. это подарок сватам напоследок.

Это один из наиболее трагичных и драматичных эпизодов всего свадебного цикла. И плачи-причитания невесты существуют в культуре практически всех народов мира – тюркоязычных, финно-угорских, славянских, западноевропейских и т.д. Хотя советская идеология прививала мысль о том, что эти песни были вызваны неравным положением женщины, ее нежеланием выходить замуж за незнакомого человека, иногда и неподходящего в плане возраста, внешних данных и т.п., тем не менее следует отметить, что прощальные сцены невест как правило носят магическую функцию, которая связана с катартическими моментами. То есть, эти песни не были прямыми носителями душевного состояния невесты на тот момент, это был обязательный обряд, несший определенный символический смысл. То же самое можно сказать и о песнях жар-жар, которые также имеют культовое значение.

Так, в большинстве случаев они сопровождались специальными обрядовыми песнями, в которых ярко отражаются канонические черты. Многие ученые доказали, что они преимущественно традиционны, с определенными мелодико-интонационными, образно-поэтическими стереотипами. Даже можно сказать, что это жанровые модули, в которых сохранены определенные элементы, свойственные только им. Так, у казахов и каракалпаков они известны как *сыңсу*, у башкир – *сеңләу*, у татар – *кыз елату*, у узбеков – *кыз йигиси*, у кыргызов – *кошок* и т.п. Однако с сожалением стоит отметить, что у множества народов их образцы не дошли до сегодняшних дней.

Итак, прощальные обряды выполняются как правило непосредственно перед отъездом невесты в дом супруга. У каракалпаков после того, как совершали *неке*, за которым следовало исполнение *сынсу*, проводился обряд переодевания в наряд молодухи. В кыргызской же свадьбе прощальные песни-причитания называются *кошок*⁴² и исполняются чаще всего родственницами новобрачной: матерью («*Энесини кошогу*»), тетей («*Апасини кошган кошогу*»), снохой («*Жеңенин кыз узатуу кошогу*»), хотя иногда бывало, что сама невеста тоже запевала прощальную песню, полную тоски и отчаяния. У узбеков прощальные обряды носят название *хайрлашув*, который сопровождается обрядовыми прощальными песнями *кыз йигиси* или *келин йигиси*. В конце она подходит к отцу, кланяется ему, дотрагиваясь до его ног. После того, как накидывали башдон, у туркмен невесту на ковре приносили к верблюду с кибиткой (*кеҗебе*), приготовленному для нее отцом. И перед тем, как отправиться

⁴² Примечательно, что погребальные песни кыргызов также носят название *кошок*.

в путь, либо сама невеста, либо подруга от ее имени пела прощальную песню, которая чаще всего была адресована матери, а она в свою очередь произносила слова благословения, желала ей счастья.

В уйгурской свадьбе невеста на протяжении всего пиршества по поводу ее проводов не должна была показываться гостям. И все это время она находилась в доме подруги, где устраивали девичник – *мәлисә* – с различными развлечениями пением, танцами, играми, а также осматривали подарки жениха невесте. А по завершении всех угощений и увеселений народ собирается у дома подруги невесты, чтобы проводить и попрощаться. К этому моменту девушка готовится к отъезду в дом жениха. Ее опоясывали кушаком, сажали на войлок и выносили на улицу. 4 пожилые женщины сажают ее на ковер (*зилчи*), и, неся плачущую молодую, поют песню «Йиглима, киз» («Не плачь, девушка»), утешая ее. Прощание с невестой сопровождается также песней-плачем ее матери и других родственников.

Примечательно то, что в азербайджанской свадьбе отсутствуют драматические моменты прощания молодой с домом и родными. Профессор С.Т.Фархадова отмечает, что «мотивов для горестей и печали зачастую было достаточно. Но они тщательно маскировались под толщей условностей, составляющих внешне обязательную сторону свадебного обряда. Независимо от реального взаимоотношения героев, все должно было говорить о благонадежности и благочестивости совершаемого акта...» [144, с.74]. Перед отъездом устраивают словесно-поэтическое состязание между группой женщин со стороны жениха и другой группой, представляющей невесту. В это же время звучит песня «*Апармага кәлмишик*» («Пришли за невестой»), в котором сваты категорично заявляют о своем намерении забрать невесту. Затем перед тем, как отправиться, мать и другие родственницы говорят ей напутствующие слова с добрыми пожеланиями и благословением. А вслед ей выплескивают воду, как символ удачи.

За супругой жених в татарской свадьбе приезжал в сопровождении друзей, а у казанских татар – только младшей сестры. Для перевозки невесты готовили специальную крытую повозку – *көймә*, *көймәле арба*, в которую вместе с ней загружали все ее приданое. Перед самым отъездом проводятся прощальные обряды. В это время исполняются песни-причитания невесты *кыз елату* или *таң кучат* (у мишарей), обращенные к родителям и другим родственникам. Они были обязательны даже если девушка выходила замуж по собственной воле. Однако исключение

составляют казанские татары, у которых не зафиксированы образцы девичьих песен-плачей. При выезде свадебного поезда из ворот жених разбрасывал орехи, конфеты, монеты.

Важно отметить, что наибольшее число образцов прощальных песен сохранилось у казахов и башкир. Вообще, прощальные церемонии у этих народов довольно развиты и масштабны. К примеру, у казахов невеста в день проводов с самого утра в сопровождении снохи или подруг обходила родные места, где прошли ее юные годы. В некоторых регионах прощальные обряды начинались еще в досвадебный период, за несколько дней до пиршества в ее ауле. Заходила она в дома своих родственников попрощаться⁴³. Этот визит к родным называется *қыз танысу* и сопровождается песнями *танысу*, *сыңсу*. Родственники и близкие оказывают почести, угощают снох и подруг, а саму невесту одаривают богатыми подарками в виде кошм, ковров, текемет⁴⁴, предметов утвари, а также золотых и серебряных украшений и др., которые станвятся частью приданого невесты – *жасау*, напутствуют с благими пожеланиями счастья, радости. В этих песнях поется о незаметно пролетевших годах юности, проведенных в родном доме, о родителях, о том, как ее лелеяли и берегли, о сожалении, что пришло время покинуть родной дом, также высказывают просьбу, чтобы ее навещали, не забывали.

Несколько отличается от традиционных обрядов прощание невесты Западно-Казахстанской области Казахстана. Только в этом регионе существует ритуал и песня «*Арыз өлең*». Его этнографическое описание дает Т.Бекхожина [56, 36 с.], которая отмечает, что сваты перед своим приездом посылают барана «Болсене» в дом родственника невесты, который будет их принимать. В день прибытия сваты отправляют к девушке нескольких джигитов с подарками. Увидев их приближение женщины застеливают ковер, на который сажают новобрачную, запевающую *арыз өлең*. Джигиты отдают подарки и уносят невесту на ковре в дом, где закалывают «Болсене». И в этом же доме устраивают молодежное увеселение, с которого и начинается свадебный той.

⁴³ Если учитывать, что прежде казахи жили в родоплеменном обществе, то понятно, что представители одного рода – родственники – географически были расположены очень близко. И, известно, что именно по этой причине девушка выходила замуж в далекие края, так как запрещался брак между людьми, представляющими родство до седьмого колена. По этому поводу у казахов есть пословица: «Ұлды ұяда, қызды қияға» (перевод: Сына в родном гнезде, дочку – в далекие края). Здесь следует отметить, что у хакасов брак запрещался между родственниками до 15 колена.

⁴⁴ Текемет – кошма с вышитыми орнаментальными узорами.

Девушка перед самым отъездом прощается с родителями, братьями, сестрами и др., причитая, со слезами, обращалась отдельно к каждому из них (*қоштасу*) – сначала к отцу, затем к матери, к брату, сестре, старшей снохе (*жеңге*) и т.д. (ПБ, №1). В своей песне она сожалеет о том, что родилась девочкой, а не мальчиком, что вынуждена покинуть родной очаг, желает быть в здравии, когда через год приедет навестить их, так как лишь по истечении такого срока замужества она может гостить у родителей. До этого не имеет права посещать отчий дом. После песни-плача в ответ подруги, снохи успокаивают ее (тоже песней), желают ей счастья. Этот момент наиболее трагичный из всех прощальных обычаев. Еще более драматичны песни матери и отца, которые благословляют ее, говорят напутствующие слова о том, чтобы она берегла честь их рода, не давала повода для их осквернения, была достойной невесткой.

В то время, пока в ауле невесты ухаживали за гостями, устраивали веселье, угощения и т.д., у башкир молодая в сопровождении своих подруг и *еңгә* обходила родные края. Обычно после добрых свиданий и полной выплаты калыма, совершался целый комплекс аналогичных обрядов невесты. Первым из них был *тақыяға барыу* – хождение за головным убором *тақыя*⁴⁵, который вешали на дерево, после чего невеста начинала причитать, прощаясь с ним, то есть с девичеством. Далее девушки выводят ее в поле, при котором выполняется обряд прощания с родными краями, землями, полями, реками, называемый *алан ташилауға сеңләу*, что в дословном переводе означает «плач прощания с полем». Оттуда ее приносили на руках, и этот обычай назывался *қыз күтәреу*, то есть поднятие девушки.

После этого новобрачная прощалась с родственниками, при котором она со своей свитой посещает дома своих родных, на матицу собирает кисть (*сук*), лоскутки (*сенрәк*) и причитает. Чаще всего смысл данных плачей составляют ее упреки, обида, горечь. И по завершении всего по традиции исполняются *сеңләу-тиргәу*, то есть сенляу-обругивание, адресованное родственникам жениха, имеющее мотив охаивания, связанное с магическим значением сквернословия.

Важным обрядом данного этапа является переодевание невесты, затем ее сверх новобрачного платья обвязывали поясом – *билбау*⁴⁶. Этот обычай назывался *бил быуыу*, то есть опоясывание невесты, который

⁴⁵ Ранее отмечалось, что *тақыя* – девичий головной убор, символизирующий юность и девичью пору.

⁴⁶ Билбау, как и казахский белбеу, переводится как пояс.

проходил перед самым ее отъездом. Одновременно он сопровождался благопожеланиями (*теләк*) и назидательными напутствиями (*өгөт*), которые исполняла бабушка, мать или *еңгә*. И при этом лицо девушки закрывали большим платком (*қушъяулық*), шалью или *йыртшы*. Так, переодетую невесту усаживают на арбу и провозают.

После выполнения обычая *құда аттандырар* (казахский) – проводы сватов – девушка с матерью и другими сопровождающими ее родственниками садятся в специально выделенный транспорт. Ей запрещалось оглядываться назад, поскольку это считалось плохой приметой. Сваты едут впереди, за ними следует *шаңырақтүйе*⁴⁷ – *қыз көші*⁴⁸. Караван замыкают парни, которые веселятся песнями, шутками. Невесту везут в аул жениха торжественно, парадно. После выезда из аула шествие называется *қыз көші*, а через некоторое расстояние – *келіншек көші*⁴⁹. Жители аулов, возле которых проезжает *келіншек көші*, останавливают кортеж и просят по обычаю *түйемұрындық*⁵⁰ (подарок), после чего желают доброго пути, счастья.

У каракалпаков невесту провожать ехали мать, сестры и подруги, однако мать не доезжала. У кыргызов также – мать, подруги, *жеңе*, а в северных регионах Кыргызстана мать не ездила. В азербайджанской свадьбе невеста, одетая в красное платье с вуалью, шла в окружении *сагдыш* и *солдыш*⁵¹, одна из которых несла зеркало перед ней, а другая свечками освещала ей путь, что также имело некий сакральный смысл. Кортеж сопровождается музыкантами, танцорами, гомоном гостей, играми, пальбой из ружья, устраивали скачки, создавая, таким образом, атмосферу праздника. Как и у многих тюркских народов, по пути проводился обычай *йолкесме* или *газагйана*, при котором молодые, чаще детвора, перетягивая веревку, загораживают путь, требуя выкупа за дальнейшее передвижение. Таков обычай и уйгуров. Только если не одаривали подарком, то он заменялся общим танцем.

В доме жениха свадебный кортеж встречают торжественно и весело.

⁴⁷ Шаңырақтүйе (повозка и т.п.) – транспорт для передвижения в аул жениха, где находится невеста со своей свитой. На него могут садиться мать, сестры, женге невесты. Случайные попутчики или другие люди обычно в него не входят.

⁴⁸ Қыз көші букв.пер. как караван девушки.

⁴⁹ В аналогии с «қыз көші», «келіншек көші» переводится как «караван молодухи».

⁵⁰ Проезжающую свадебную процессию имели право задержать и разрешали ей ехать дальше лишь после получения “каде” (положенный подарок по обычаю). Когда мать девушки вручает “каде”, получившие благословляют процессию, и она продолжает путь в аул жениха.

⁵¹ Сагдыш и солдыш – шафер и дружка, две девушки, каждая из которых представляют стороны жениха и невесты.

Все церемонии в доме жениха построены на светлых тонах, однако их значительно меньше, чем в доме невесты. При ее встрече совершают обряды приобщения к очагу или очищения огнем. Затем, у разных народов в разное время – иногда в день прибытия, иногда на 2-ой или 3-ий день, устраивают ритуальные действия, связанные с открыванием лица невестки. Как правило, они сопровождаются музыкально-поэтическими выступлениями мастеров слова – акынов, профессиональными музыкантами, а у некоторых народов – родственником или родственницей жениха, иногда одним из его друзей.

Приезд невесты со свитой в аул жениха ознаменован пиршеством **келін түсіру тойы**. Как было отмечено выше, они все имеют характер и эмоциональный настрой, противоположный тому в ауле невесты – обряды и песни имеют более торжественный, бодрый и жизнерадостный характер. По прибытии в аул жениха караван с песнями и шутками встречает группа женщин, которая, закрыв лицо невесты, уводит ее в дом, где никто не мог ее увидеть. По этому поводу А.Байтурсынов пишет: «Қыз келіншек болып түскенде бетін көрсетпейді. Ауылға келерде алдына шымылдык ұстап, перделеп келтіреді. Үйге кірген соң да алдына шымылдык құрып, қыз-келіншек, бала-шағалар ғана болмаса, басқаларға көрсетпей қояды. Беташар айтылғаннан кейін беті ашылып, шымылдык алынып, ғұрып бойынша көрінетін адамдарына келіншек сонан соң көрінеді»⁵² [28, 254-б.].

У многих народов свадебный поезд встречает молодежь и посаженные родители невесты песней *жар-жар* величального содержания, восхваляющего образы молодоженов. Выше указывалось, что у каракалпаков *кимешек* на новобрачную торжественно надевала *мурындык ене* – посаженная мать лишь в момент приезда в аул жениха. Затем она закрывала лицо молодой платком или *шымылдык* (ритуальный занавес) и заводила в дом⁵³. У туркмен при приближении верблюда

⁵² Когда девушка выходит замуж она не должна показывать своего лица. Перед тем, как войти в аул ее лицо покрывают занавеской из покрывала. Войдя в дом, она сидит за завесой, чтобы никто ее не мог увидеть, за исключением детей, девушек и молодух того аула. После исполнения *беташар* открывают ей лицо, завеса убирается, и по традиции только после этого она может показаться людям из аула жениха [перевод наш – З.К.].

⁵³ По другим источникам, *кимешек* одевали другие родственницы жениха, а по еще одним – *кызы-женге*, то есть сноха невесты, которая приезжала вместе с ней. Еще некоторые различия касаются момента одевания данного головного убора: как уже сказано, его одевали во время прибытия свадебного поезда в момент, когда невеста сходила с арбы, но некоторые информаторы свидетельствуют, что его одевают подойдя уже к порогу дома супруга, перед самым входом (см. подробнее: Лобачева Н.П. К истории среднеазиатского костюма: каракалпакский кимешек // Итоги полевых исследований ИЭА. – М., 2000).

невесты к дому, свекровь смазывает ее лоб мукой. Затем невесту заводят в специально приготовленную для нее юрту, где мать жениха снимает с головы молодой *байдон*, одевает на себя и выходит из юрты, как бы признавая себя свекровью – *гайын эне*. У каракалпаков и узбеков свекровь также смазывает мукой лоб прибывшей новобрачной. Ее прием проходил торжественно и оживленно и у башкир. Недалеко от дома ее встречают родственники жениха и пешком ведут к аулу, окружив ее, держат над головой занавес – *сымылдық*. А у кыргызов, по свидетельству С.М.Абрамзона, «во время первой поездки молодухи-киргизки в аил мужа лицо ее закрывали куском белой ткани, приколотым к головному убору, носившим название *бюркёнчёк*. Это покрывало перед входом молодухи в юрту кто-нибудь обязательно должен был снять, обычно мальчик или подросток» [93, с.250]. Свекор из своих родных назначал посаженных родителей – *окуль ата* и *окуль эне*.

Одним из важнейших ритуалов при приезде невесты – это очищение огнем. Ранее было отмечено, что его совершали все изучаемые народы. Так, у казахов, кыргызов и некоторых групп узбеков, входя в юрту свекра новобрачная наливает масло в огонь, что означало ее приобщение к очагу мужа, задобрить духов предков его рода. А другие народы данный обычай проводили несколько иначе: возле дома разжигают костер, а невеста должна была либо перешагнуть, или переехать, иногда ее обводили вокруг огня. Это было своего рода очищением от злых сил. Еще одним общим моментом является то, что под ноги невесты, которую заводят в отдельную юрту или комнату, застилают белую шкурку. У татар свекровь бросает вывернутую шубу или подушку под ее ноги, когда прибывшая девушка сходит с повозки.

Уже не раз отмечалось, что в отличие от проводов невесты, свадебный пир в жениховой стороне менее богат на различные ритуальные церемонии. Тем не менее, у исследуемых этносов наблюдается определенное разнообразие. К примеру, у каракалпаков пиршество в доме жениха называется *улы-той* – большой пир, где проводятся обряды *қол қарау* (смотрения рук), который связан с одариванием невестой молодых родственниц супруга, *уршык* – сидящей за занавеской невесте дают веретено (уршык) для проверки сноровки в хозяйственных делах. У узбеков прежде, чем завести невесту в приготовленную для нее комнату, совершали обряды *кампир улди*, *ойна курсатар*, *чаккалок тугилди*, тоже проводили различные испытания – *келин синовши*. Почти у всех групп татар на *килен төшеру*, *арчи* (основной свадьбе) проводили *өй киендери*

– обряжение дома, при котором со стен дома снимали все украшения и вешали новые из приданого невесты. Он также сопровождался большим количеством выкупов, которых больше удаивались *жиңги* жениха. У чепецких татар, мишарей и кряшен невеста не принимала участие в обряде *өй киендерү*, так как она по приезду не должна была показываться никому до тех пор, пока не открывали покрывало (*бөркәнчек ачу*). А казанские невесты активно участвуют на всех обрядах, а также в обряжении дома, при этом по мере необходимости прикрывая свое лицо.

У башкир же во время *калын-туй* (туй в доме юноши) проводится немало обрядовых действий, часть которых является повтором тех, которые совершались в доме невесты: такие как *килен һандыгын асыу*, *һыу юлы*, *бит асыу*, а также повторяются *йыуаса*, при котором теперь уже родственники невесты привозят угощения для жениховой стороны, раздаривание *йыртмыш* – обычно привозимый матерью невесты, *һаба йыйыу*. Также устраивают *көрәгә ябыу* – закрытие бочонка, который в аналогии с *көрәгә асыу* в доме невесты, при котором открывали бочонок с напитком, здесь его закрывали, свидетельствуя о завершении всех свадебных торжеств. *Килен һандыгын асыу* (открывание сундука невесты) – следующий этап, при котором оценивалось ее приданое и рукодельное мастерство. Однако ему предшествовал выкуп сундука, во время чего родные жениха должны были назначить цену, прежде чем открыть его. Но обязательным моментом данного эпизода, общий для татар и башкир, является показ пути к роднику (*су юлы күрсәтү* – у татар, *һыу юлы* – у башкир), из которого предстояло в дальнейшем набирать воду. Данный обычай также вероятно был предназначен для того, чтобы задобрить дух воды, что связано с древнейшими верованиями, который однако не встречается у других народов.

У туркмен в данном эпизоде свадебного цикла важным становится *ника*, который совершался исключительно в доме жениха, где сами молодые не принимали участия. И лишь после этого, на второй или третий день, проводился ритуал открывания лица⁵⁴ – *беташар* (казахский и каракалпакский), *бет ачар* (кыргызский), *келин салом* (узбекский), *юз ечиш* (уйгурский), *дувагганма* (азербайджанский), *бөркәнчек ачу* и *бит ачыклау* (татарский), *бит асыу* (башкирский). Необходимо подчеркнуть, что открывание лица невесты – это исключительно свадебное явление, самый яркий и единственный ритуал из общих для всех рассматриваемых

⁵⁴ У башкир не только открывали лицо невесты, вместе с тем распоясывали ее, сопровождая обрядом *бил сисеү*.

этносов, устраиваемых в доме жениха. Целью является ознакомление всей его родни с новым членом их общества, а также приобщение молодой к правилам их общественного порядка и морально-нравственным нормам.

О самом исполнении данного обряда пишет Т.Бекхожина: «Невеста, окружающая ее молодежь и новые родичи идут в большую юрту родителей жениха. В это время к невесте подходит акын с палочкой, перевязанной шелковой материей (белой и красной). Материю привязывают с той стороны, с которой палку держит акын. После окончания «Бет ашар» материю берет акын. Прикасаясь к покрывалу невесты, он поет «Бет ашар», знакомя ее с родственниками жениха» [56, с.39]. И при представлении кого-либо из родственников, перечисление которых, как правило, начинается со свекра и свекрови, невеста, которую с двух сторон придерживают две снохи юноши, должна была поклониться им. А те, в свою очередь, одаривают ее, и чем щедрее, тем лучше, так как требующий презент за показ лица акын-исполнитель, восхваляет тех, кто не скупится и осмеивает жадных.

Выдающийся ученый, академик М.О.Ауэзов наиболее глубоко и точно описывает смысл казахского *беташар*: «...Тәжірибесіз жас әйел жаңа өмірге кіріп, жаңа қауымның ортасына келгенде, сол қауымның қадірлі, құрметті үлкендерін тануға керек. Солардың әрқайсысының орнын білу керек. Жаңа қауымның қадірлейтіні кім, ұлық тұтып сыйлайтыны кім, жаста еркелетіп аялайтыны кім, жас келіннің бұларды топ алдында танып, біліп алуы қажет. Үлкендердің алдында келіннің тәжім қылуы – сол жаңа шарттарға көндім, қабыл алдым дегенінің белгісі.

Екінші үлкен мағына: бет ашарда қазақ елінің жаңа түскен келінді келешекте ана болуға, қадірлі келін, үлгілі жеңге болуға үйретеді. Бұл өлеңнен қазақ жұртының әйелге жалпы көз қарасы білінеді. Әйел үй ішінің, ауылдың ағайын ортасының ұйтқысы. Солардың жарастығы, гүлі, берекесі. Күйеудің сүйініші, тірегі. Дос тауып, туысқан құрып беретін көмекшісі, досы. Өлеңде сол міндеттер толық айтылады. Ел осы айтылған тілектерді орындап, жақсы аталып, ағайынға қадірлі болу үшін, қандай шарттарды орындап, қандай мінезде болу керек, соның жеке-жеке жолдары айтылады. Үй ішінің ұйтқысы әйел болған соң, оның ұйтқы болар мінезі не болатынын айтады»⁵⁵ [30, 52-б.].

⁵⁵ ...Молодая безопытная женщина, входящая в новую жизнь и новую среду, должна знать уважаемых и почетных людей того общества. Должна знать место каждого из них. Молодая невеста перед людьми должна узнать кого в новом обществе почитают, кого возвеличивают, кого из молодых лелеют и балуют. Поклонение молодухи перед старшими – это знак согласия, принятия новых условий.

Обряд *бет ашар* у каракалпаков проходил следующим образом: один конец платка, которым покрыта голова невестки, привязывают к ветке яблони или винограда, чтобы у молодых было много детей, как яблоки на яблоне и чтоб они были дружны и близки как виноградная гроздь. На колени невесты сажали мальчика, который деревянной ложкой снимал платок с ее лица. После этого исполнитель песни представлял ей ее новых родственников, при названии имени которых она кланялась.

У кыргызов, как уже было указано выше, *бюркөнчөк* с невесты снимали еще в момент приезда перед входом в дом супруга. Уйгурский *юз ечиш* совершали на второй день прибытия новобрачной и сопровождался чтением стихов поучительного и величального содержания пожилой родственницей жениха. Новобрачная, в свою очередь, поклонялась его родителям, что имело название *келин салам*. У азербайджанцев данный обряд проводится в виде сбрасывания вуали с головы⁵⁶ – *дувагганма*, обычно на третий день пребывания молодой, а в некоторых регионах – в день ее приезда. По свидетельству Б.Абдуллы [141, с.149], для этого невесту сажали на возвышенное место (на тахт), на голову ей начинали сыпать сладости. После этого один подросток, обязательно имеющий родителей, тонкой скалкой снимает вуаль с лица невесты и вешает ее на ветку какого-нибудь фруктового дерева. При совершении данного обряда родители жениха должны сделать новобрачной ценный подарок⁵⁷. И лишь после этого она могла показываться родственникам мужа, что носит название *эл гёрдю* – народ увидел или *узе чыхма* – появление на людях.

У татар и башкир данный ритуал проводили после показа пути к роднику. Татарский *беркэнчек ачу*, *бит ачыклау*, *шәл салдырулар* сопровождался песней, которую исполнял друг жениха, сбрасывая шаль с лица невесты и знакомя ее с новой родней. У сибирских татар

Второй большой смысл: в беташаре казахский народ поучает только что вступившую невесту быть хорошей матерью в будущем, уважаемой невесткой, примерной снохой. В этой песне обозначается отношение казахов к женщине. Женщина – это основа дома, родственной среды аула. Она – их гармония, цветы, благо. Опора мужа. Помощник и друг в построении дружбы и родственных отношений. В этой песне полностью раскрываются все эти обязанности. В каждой ее строке поется какие нужно выполнять условия, какие надо иметь нравы, чтобы выполнять отмеченные пожелания, иметь хорошую славу, быть уважаемой среди родственников. Поскольку основа дома женщина, в ней поется какой характер соответствует такому статусу [перевод наш – З.К.].

⁵⁶ Напомним, что при шествии свадебного поезда невеста наряжалась в красное платье с красной вуалью.

⁵⁷ Если обряд проводился в сельской местности, то подарком чаще всего служила корова.

на следующий день после прибытия молодая должна была одарить родителей супруга, оказывая им почести. Это заняло место приветствия невестки – *килен саләм. Бөркәнсек*, то есть покрывало, закрывающее лицо невестки, при выполнении башкирского *бит асыу* открывал близкий родственник жениха – его отец или дядя, а хамаки исполняли сначала *еңгә*, мать, сестры и излагаются как правило в назидательно-поучительном содержательном плане.

Если у указанных народов в беташар одновременно звучат мотивы приветствия и восхваления невесты, сопровождая представлением ее новым родственникам по мужу, которым она поклоняется, то в узбекской свадьбе функцию приветствия нового члена общества выполняют обряды «*Саломнома*» или «*Хуш келдингиз*», которые проводились во время ее прибытия. В некоторых регионах в момент очищения огнем, когда молодую обводили вокруг костра, исполняли «*Хазор али*» речитативно-декламационного характера, при котором она также поклонялась. А уже в комнате, куда ее заводят по прибытии, происходит обряд поклона невесты – *келин салом*, на котором присутствовали родные жениха. При этом одна из женщин держит над головой новобрачной пару лепешек, символизирувавших плодородие и достаток.

Так завершается третий период свадебного цикла. У казахов, по свидетельству Б.Уахатова, в самый последний день продлившегося несколько дней праздника, молодежь устраивает прощальную вечеринку. В эту ночь проводятся различные игры, такие как *соқыр теке*, *ақ сүйек*, *қолсоқпақ*, *хан жақсы*, *асық иіру*, молодые парни и девушки, молодухи аула поют песни, играют на музыкальных инструментах, вступают в музыкальные и поэтические состязания и т.д. И, уже ближе к рассвету, распорядитель веселья начинает данную песню *той тарқар*⁵⁸, которую потом подхватывают и другие:

*Оу, халайық, халайық!
Көп отырдық думанмен,
Үркер ауып кетіпті,
Той тарқарға салайық!* [39, 190-б.].

У каракалпаков же по завершении всех церемоний свекровь угощает невесту жареным просо, после чего молодая полноправно берется обслуживать гостей. Узбекский свадебный туй приходит к концу под «*Танга сози*», который описывает Ф.Кароматли: «в конце, когда закончен приём гостей и остались одни родственники и друзья, – спускается с

⁵⁸ Букв. – распустить пир

крыши сурнайчи и во дворе играет (один без нагорачи) определённую мелодию, а «собиратели» поют традиционную песню «Хак обло» и, окружая каждого из присутствующих родственников, начинают шуточно их встряхивать до тех пор, пока они не выдадут требуемую сумму» [104, с.175]. Туркменский той заканчивается перевозом невесты в дом свекра, что называется *эрге той*.

Ряд обрядов проводится и после окончания всех тойев и устраиваются различные послесвадебные торжества, которые составляют *пятый период* свадебного цикла. В это время тоже выполняется множество ритуалов. У одних они связаны с возвращением новобрачной в отчий дом на определенный срок (от 1 месяца до нескольких лет). У других они проводятся для более тесного знакомства с родственниками друг друга. Так, разнообразны послесвадебные церемонии у казахов: *құттық, үй көрсету, отқа шақыру, есік ашар, өңір салу, немеурін* и др., и все они ознаменованы посещением молодоженами родных, это первый официальный визит зятя дома тестя, их отделение от дома родителей и т.д. Но следует особо отметить, что казахская невеста имела право навещать своих родителей⁵⁹ только через год замужнего проживания. Такой срок выдерживался и у башкир, у которых молодая через год возвращается в отчий дом, что называется *түркен барыу* (посещать родни жены). Это мероприятие сопровождалось специальным пиршеством, куда жених привозил *бал* – медууху, а его самого одаривали скотом – *игэт малы*. Последний период свадебного цикла у татар – *кияу кайтармасы* или *казан кайтару*, то есть возвращение котла – приглашение молодоженов в дом родителей девушки, которые в свою очередь приглашались родственниками жениха, после чего они могли свободно посещать дома друг друга.

В узбекской свадьбе данный период ознаменован проведением таких обрядов, как *чаллар, куёв чакириш*⁶⁰, *куда чакириш*⁶¹. Родные новобрачной приглашали в гости дочь с супругом и его родственниками, проводили *түй чаллар*, который сопровождался угощениями, весельем, приглашались специальные музыканты для исполнения как обрядовых, так и необрядовых песен. У азербайджанцев это время называется *айагачма* – начать посещать, при котором сторона невесты приглашала молодоженов и новых сватов. Аналогичны и уйгурские послесвадебные торжества.

⁵⁹ Родня невесты отныне называются *төркін*.

⁶⁰ Куёв чакириш в переводе приглашение зятя.

⁶¹ Куда чакириш – приглашение сватов.

Наиболее длителен этот период в свадебном церемониале кыргызов, и особенно – туркмен. Так, у первых по завершении всех свадебно-ритуальных действий, молодая возвращается в дом родителей (*тёркюн*) на срок от 1 месяца до 1 года. И именно в это время ее отец наделял дочь подарком *энчи*, который прилагался к приданому. А у туркмен через 4-6 дней после всех свадебных торжеств молодая отправляется в дом своих родителей (*кайтарма*), также на *кежебе*, на длительный срок, при котором она готовит свое приданое и ждет полной выплаты калыма. Ехала в сопровождении близких родственниц жениха – его матери и сестры. Порой *кайтарма* длится несколько лет, особенно если невеста слишком молода. В день возвращения невестки в доме жениха устраивают пиршество, во время которого одевают *хасаву* – головной убор молодухи. После этого ее родители приглашали к себе зятя на *гийё чагырмак*, и одаривали его, а он, в свою очередь, привозил барана. Так свадебные торжества заканчивались.

Если не учитывать некоторых деталей, то в целом из вышеизложенного можно заметить, что у всех изучаемых этносов свадебный цикл состоит примерно из одних и тех же обрядовых церемоний. Различия в большей степени касаются «местоположения», времени исполнения того или иного ритуала, и больше являются вариантной разновидностью, нежели отличием. Итак, свадебно-обрядовый комплекс тюркоязычных народов имеет множество идентичных и своеобразных черт. В этой связи, как верно указывает С. Утегалиева, необходимо отметить «...факт неоднородности внутреннего состава тюркской этнической общности. Так, существуют различия в музыкальной культуре народов Сибири, Средней Азии, Поволжья, Урала, Кавказа» [71]. А Ф. Кароматли, исходя из классификации тюркских языков на восточно-хуннскую и западно-хуннскую ветви, разделяет музыкальное наследие тюркских народов на следующие группы. Согласно музыковеду, «если казахи, киргизы и, в определенной степени, каракалпаки образуют одну группу, то узбеки, уйгуры, азербайджанцы и, в некоторой степени, туркмены составляют другую, а татары, башкиры и чувашаи – третью, несколько обособленную от предыдущих группу. Но все-таки наблюдаемые при этом межгрупповые различия не лишают их в целом возможности понимать друг друга» [104, с.215].

Таким образом, наибольшую близость проявляют традиции народов, населяющих единую региональную территорию – например, Центральную Азию и Казахстан (казахи, кыргызы, каракалпаки, узбеки,

туркмены, уйгуры), Приуральские и Поволжские регионы (татары и башкиры) и т.д., и в них очень много общих моментов, которые имеют лишь диалектические, локальные разветвления и единообразны в своей основе.

1.2 Песенные жанры и музыкально-стилевые виды свадебного творчества тюркоязычных народов

Песня – один из основных компонентов обрядового фольклора, наряду со словесно-поэтическим, хореографическим и драматическим искусствами. Они имеют синкретический характер и обрядовую закрепленность, играют важную роль и выполняют определяющую функцию в обрядовом действии. Она глубоко передает мысли и чувства участников церемонии, усиливает ее эстетическое воздействие. Еще в XIX веке великий Абай говорил:

*Күйеу келтір, қыз ұзат, тойыңды қыл,
Қыз таныстыр – қызыққа жұрт ыржыңшыл.
Қынаменде, жар-жар мен беташар бер,
Өлеңсіз солар қызық бола ма гүл⁶².*

Выдающийся ученый-музыковед, академик Б.Асафьев также отмечал роль песни в жизнедеятельности человека: «Песня – подлинный живой свидетель народного быта, трудового уклада и культа, обрядов и игр» [цит.по: 8, с.34]. Многие музыковеды Казахстана указывают на основополагающую роль музыки в проведении любого обрядового действия, и в особенности свадебного. По свидетельству Б.Г.Ерзаковича, песня «занимала большое место в духовной жизни, общественном и семейном быту, трудовой деятельности народа. Почти все, чем была заполнена жизнь казаха, находило в музыке свое художественное отражение...» [50, с.3]. А С.Елеманова пишет, что свадьба у казахов «состоит из значительного количества разнохарактерных компонентов. Важнейшим из них является музыка – обрядовые песни, сопровождающие ритуал» [70, с.36].

Роль музыки в свадьбе тюркских этносов отмечает и Р.С.Абдуллаев: «Свадебно-обрядовая музыка, включающая в себя инструментальную, инструментально-танцевальную музыку, народные песни и жанры изустно-профессионального творчества, играла весьма важную роль в

⁶² Перевод: Пусть придет зять, выдай дочку, сыграй свадьбу, Знакомь девушку для увеселения народа. Играй кынаменде, жар-жар и беташар, Без песен они разве будут интересны (смысловой перевод наш – З.К.).

свадебном комплексе, в частности, почти все этапы цикла сопровождалась песнями и музыкой, порой в обрядовом действии она выполняла определенную функцию... исполнялись в ходе всех церемоний, от начала и до конца свадебного цикла: наряжения невесты, ее прощание с родными и подружками, приход жениха, шествие свадебного поезда невесты, знакомство невесты и жениха, открытие торжества» [102, с.155].

Из приведенных высказываний очевидно, что именно музыка, без которой не проходит ни один свадебный обряд, сумела донести до наших дней характер, значение и смысл ритуалов, в которых отражены моральные устои в традиционном взаимоотношении между людьми в обществе, взгляды, мировоззрение, поверия, определяющие характер, национальную самобытность и специфику культуры каждого народа, хотя эти обряды сейчас не сохранены, либо изменили свои функции. И, как верно отмечает филолог К.Матыжанов, в семейно-обрядовом фольклоре именно свадебные песни отличаются своей художественностью, эстетичностью и особенностями мироощущения [38, 18-б.].

Песни, составляющие музыкальную часть обряда, рассматриваются в тесной связи с его смыслом. В их поэтическом содержании заложено мировосприятие тюркоязычных народов. В результате общности социальной, экономической структуры, истории, родства языков и идентичности культур свадебно-обрядовые песни данных этносов близки по содержанию, структуре и функционированию. Как утверждает Ф.Кароматли: «В рамках всего музыкального наследия тюркских народов наибольшее сходство наблюдается... в сфере фольклора – особенностях песенного и инструментального народного творчества. В силу близости условий жизни, быта и нравов особое сходство наблюдается, в первую очередь, в функциях обрядовых... жанров. А, к примеру, в пределах Центральной Азии проявляются черты общности в музыкальной основе и порой даже в идентичности напевов отдельных обрядовых песен, хотя в широком плане базируются они, конечно, на национальном мелосе каждого народа» [104, с.216].

Как уже было отмечено ранее, помимо того, что через свадьбу устанавливаются социально-правовые акты, решаются политические (межродовые) проблемы. Как одна из форм народной драмы, вобравшая в себя все элементы театра, свадьба представляет собой сложный комплекс разных видов искусства – музыки, поэзии, театра, изобразительного и прикладного искусства. Особенно значительной из них является музыка, которая в обязательном порядке сопровождает практически все обряды

(за исключением обряда *неке кию*). Известный музыковед-фольклорист К.Жузбасов пишет: «...многие исследователи вполне правильно рассматривают песни как своего рода пояснение, осмысление, а главное, как обоснование совершаемого обряда». По его мнению, «песня призвана обосновать законность обряда, исполняемого какой-либо социальной группой, как бы узаконить право ее на совершение того или иного обрядового действия» [67, с.43].

Ранее еще А.И.Левшин, В.В.Радлов, А.А.Диваев, Г.Потанин, С.Г.Рыбаков, Р.А.Пфенниг, М.В.Готовицкий, Ш.Уалиханов, Ы.Алтынсарин, А.Эйхгорн и др. в своих трудах отмечали главенствующую роль музыки в быту и проведении различных обрядовых мероприятий. Капитан Николай Рычков в 1771 г., изучая местные обычаи, в одном из своих записей упоминает о проведении свадебного обряда *сыңсу*: «Утром брачного дня невесту, сидящую на богатом ковре, носят четыре девки прощаться со всеми её подругами» [35, с.235]. Спустя несколько лет – в 1776 г. – И.Г.Георги писал: «Свадьбу ...играют у невесты в новой юрте. Перед сочетанием, посадя невесту на ковёр, носят девки прощаться; причём, следуя за нею, девки же и поют песни ...» [цит.по: 35, с.235].

Описывая момент перед пиром по поводу проводов невесты, сравнивая его с русскими девичниками, А.Левшин сообщает: «Пока готовят приданое, подруги и приятельницы невесты собираются к ней по вечерам работать, одевать ее и петь песни» [13, с.336]. А после совершения брачного обряда «новобрачной надевают на голову, вместо девичьего, женский убор и сажают ее посреди кибитки, в которой собравшиеся около нее женщины поют песни» (выделено нами – З.К.) [13, с.337]. Таким образом, из сказанного можно вывести, что песни в свадебном ритуале становятся его неотъемлемой частью, сопровождая все обряды, углубляя общее состояние, настроение участников церемонии.

М.В.Готовицкий в своей работе «О характере киргизских песен» также отмечает роль песни в жизни народа: «...кроме песен специальных певцов, свадьбы, рождение сына⁶³, похороны и поминки непременно сопровождаются песнями самих участников церемоний, сложенными для этих случаев и поющими мужчинами и женщинами то хором, то в одиночку. Вообще почти всякая радость, всякое горе изливается у киргизов в пении, которое в большинстве случаев всегда прочувствовано и тотчас производит глубокое впечатление на слушателя» [18, с.80].
Немецкий ученый Р.А.Пфенниг, приводя разные роды связи музыки с

⁶³ Рождение дочери не празднуется (прим.Готовицкого).

казахским бытом, писал: «свадебные обряды сопровождаются пением, при этом для всякого действия используются уже существующие песни, или они тут же импровизируются» [51, с.13].

Многие современные исследователи отмечают в данном виде фольклора наличие песен прикладного и вспомогательного характера, то есть некоторые жанры, непосредственно связанные с определенным обрядом или песни, не обязательные в цикле, но широко известные в народе, поэтому исполняющиеся и при любом торжестве свадебного церемониала. В дореволюционную эпоху об этом также упоминалось многими путешественниками и ориенталистами. Таким образом, в их записях, в которых отмечаются зачатки музыкальной науки, зародившейся уже в XX в., впервые указана роль музыки в быту, ее функция в проведении различных обрядов и других мероприятий, тесно связанных с жизнью народа, которые далее были продолжены и раскрыты в трудах ученых-филологов и музыковедов.

Рассматривая музыкально-поэтические образцы, сопровождающие казахскую свадьбу, академик М.О.Ауэзов отмечает, что они исполняются не только для увеселения присутствующих, но имеют также глубокий смысл, свою определенную цель. В них отражались представления казахов о домашнем быте в древности, кого они признавали главой очага, семьи и распространенные в народе поверья, идущие из глубин веков [31, с.46].

Как видно из приведенных выше высказываний, музыка в свадебной обрядности, наряду с поэзией, является одной из основополагающих компонентов. Это связано, во-первых, с природой самого свадебно-обрядового фольклора, который имеет не только общественное, историко-политическое, экономическое значение, но и главным образом эстетическое предназначение, связанное с театральностью всех ритуалов с обязательным музыкальным сопровождением – песнями. Музыка, будь то песенная или инструментальная, сопровождала человека в течение всей его жизни: он рождался – его встречали песней, вся жизнь сопровождалась песней – и колыбельные, под которые он засыпал в младенчестве, и первые его шаги, игры, забавы, которыми заполнялись вечера после тяжелого трудового дня, сам процесс труда, переход в новый социальный статус – женитьба (замужество), и даже уход в мир иной, куда также его провожали песней. Здесь уместно выражение Абая: «Двери в мир открыла песня для тебя, Песня провожала в землю прах, скорбя».

Таким образом, песни, сопровождающие свадебный обряд разнохарактерны, многосодержательны и полифункциональны. Все ритуалы, сопровождаемые специально приуроченными песнями, являются ярким представлением, в котором есть и участники, и зрители. Основной функцией свадебных песен становится эстетическое воздействие, углубление эмоциональной сферы совершаемого обряда. Они несут как увеселительную функцию, создавая атмосферу праздника – *тойя*, так и подчеркивают философский, жизненно-поучительный смысл ритуалов свадебного цикла, испытанных временем и многовековым опытом народа.

В этой связи хотелось бы привести слова Б.Н.Путилова: «Песне дано в обряде сказать очень многое и значительное, нередко именно песня оказывается ядром обряда, аккумулируя и раскрывая его ключевые значения. Песня, во всяком случае, эффективно комментирует и даже ведет обрядовое действие на отдельных его участках и сама оказывается частью такого действия. Таким образом, песня разъясняется через обряд, к которому она привязана, но и сама бросает на него свет» [цит. по: 102, 185 с.].

Первые попытки жанровой классификации свадебно-обрядового фольклора были проведены учеными-ориенталистами, путешественниками XVIII-XIX вв. В этой связи выдающимися являются труды В.В.Радлова⁶⁴ и А.Диваева. Так, например, о *жар-жар* (и мужской и женский) и одной из его разновидностей А.Диваев пишет: «Песня «ауджар» (о друг), которую поют девицы и парни на проводах невесты» [15, с.22]. *Беташару* сам А.Диваев дает следующее определение: «Песня, которая поется у киргизов для смеха, при открывании лица невестки, каким-нибудь парнем-певцом, который при этом привязывает на конец палки тряпицу» [15, с.26]. Несомненно, эти материалы также служат значимым источником для ознакомления с достоверно существовавшими на тот период образцами свадебно-обрядового фольклора казахского народа.

⁶⁴ Научно-этнографический 10-томный сборник, известный во всем мире и ставший первой фундаментальной и основополагающей работой в области тюркологии – «Образцы народной литературы тюркских племен» В.В.Радлова. Первые три были изданы во время поездок по Алтаю, когда проводились работы по сбору ценных сведений по фольклору, лингвистике, этнографии, географии, археологии, истории народов Сибири, Алтая и Казахстана. Первый том был издан в 1866 году и посвящен исследованию языковой группы алтайцев, тулеутов, куманских татар, и др. В 1868 г. выпущена 2-ая книга, посвященная языковой группе чулымских тюрков и хакасов, а 3-й том – о казахском фольклоре – вышел в 1870 году. 4-ый том (1872) сборника посвящен языку барабинских, тарских, тобыльских и тюменских татар, и 6 том – уйгирскому фольклору.

Сбором и нотировкой казахских песен занимались А.Эйхгорн и С.Г.Рыбаков. Однако по поводу исследуемой нами проблематики важными являются лишь отдельные их высказывания, поскольку в их материалах необходимые нам жанры к сожалению отсутствуют.

Ранее отмечалось, что наиболее углубленное изучение казахского традиционного искусства, в числе которого – свадебно-обрядовый фольклор, началось в первой половине XX века. Ученый-фольклорист К.Матыжанов приводит таблицу терминов [38], используемых в отношении обрядового фольклора. Выделяя из нее лишь интересующие нас жанры, мы можем наблюдать, какие из них в XX веке были указаны филологами:

1. А.Байтурсынов – *той бастар, жар-жар, беташар, неке қияр*;
2. М.О.Ауэзов – *жар-жар, сыңсу, қоштасу-таньысу, беташар*;
3. С.Сейфуллин – *той бастар, жар-жар, сыңсыма, жұбату мен үгіт, беташар, айт келін*;
4. Х.Досмухамедов – *свадебные песни: а) жар-жар, ә) той бастар, б) беташар*;
5. Б.Уахатов – *той бастар, той тарқар, жар-жар, сыңсу, беташар*;
6. С.Каскабасов – *тұрмыс-салт поэзиясы: үйлену салтына қатысты ырымдар мен өлеңдер: ұзатылған қыздың өлеңі, сыңсу, қоштасу т.б.*;
7. Ш.Ыбырайымов – *Үйлену салт өлеңдері: той бастар, той тарқар, жар-жар, сыңсу, жұбату, беташар, құттықтау*;
8. Г.Болатова – *Үйлену салт өлеңдері: той бастар, той тарқар, жар-жар, тақиямен қоштасу, сыңсу, жұбату, көрісу, неке қияр, беташар*.

В музыковедении проблема жанровой классификации также была разработана достаточно полно. Известно, что первым собирателем образцов казахской музыки был А.В.Затаевич, и, соответственно, он же первым дал обоснование каждому жанру. Сборники этнографа («1000 п.» и «500 п.») содержат ценные образцы, которые сопровождаются его достоверными примечаниями. Хотя ученый специально не останавливается на проблеме классификации жанров свадебно-обрядового фольклора, он определяет характер и функции отдельных образцов. Например, *қоштасу, көрісу, тансыу, ау-жар* он отмечает как прощальные песни невесты. Также он указывает на бытование 2 видов *жар-жар* – мужского и женского, отмечая при этом, что женский жар-жар – «старинная обрядовая свадебная песня, которая поется невестою при отправлении к мужу» [180, с.374, №794]. Наряду с этим, фольклорист приводит образцы песен *шаи сипар* и *жамбас сипар*, исполняющихся во время обряда *ұрын той*.

Как уже было сказано ранее, Б.Г.Ерзакович впервые классифицировал казахские обрядовые песни, и музыкально-поэтические образцы, сопровождающие традиционные церемонии свадебного цикла разделяет на несколько групп: а) песни открытия торжества (*той бастар*); б) песни молодежных вечеринок (*жар-жар*); в) песни-прощания невест (*сыңсу, қыз сыңсу, қыз танысу, қыз қоштасу*); г) назидательные песни молодым (*беташар*) [49, с.57]. Т.Бекхожина в тесной связи с обрядами цикла, выделяет такие свадебно-ритуальные песни, как *жар-жар* (женский и мужской), *арыз-өлең, танысу или сыңсу, көрісу, бет ашар*. С.Елеманова, выявляя и определяя жанровые признаки свадебно-обрядовых песен, наряду с такими известными в литературе и музыке жанрами, как *көрісу, қоштасу, танысу, сыңсу, үкі-ау, арыз-өлең, қыздың зары*, мужской и женский *жар-жар*, выделяет *қол ұстар, шап синар, жамбас синар*, а также записанные в полевых поездках песни *сәукеле* и *қыздың назы*. Хотя исследователь и высказывает предположение о том, что *сәукеле* – это песня, исполняемая во время переодевания девушки в наряд молодухи, смены головного убора на *сәукеле*, следует помнить о том, что по сведениям Г.Байтеновой в северном Казахстане бытовали одноименные песни, звучавшие во время сватовства, после угощения сватов ритуальной пищей *құйрық бауыр*.

Так, исходя из сложившихся в филологии и музыковедении обозначений свадебно-обрядовых образцов казахского народа, можно систематизировать жанры песен данного церемониала в контексте приведенной ранее периодической системы, состоящей из четырех этапов. Мы в определенной степени придерживаемся мнения Д.Амировой о том, что «Привычные для этномузыковедения жанровые определения большей частью не применимы по отношению к рассматриваемым явлениям (раннефольклорным формам – *З.К.*), а если и используются, то с оговорками, поскольку в данном случае мы имеем дело с *дожанровыми феноменами*» [181, с.288]. Но тем не менее следует отметить, что под понятием жанра, который представляет собой «реальную связь музыки с жизнью» (Е.В.Назайкинский), в данной работе подразумеваются те примеры народного творчества, которые являются лабораторией, «где жизненные явления и ситуации, ритуалы, церемонии, как и любые другие связанные с бытом, трудом и творчеством формы коллективной деятельности, а также логика речи, мышления, закономерности эмоциональных и волевых процессов вовлекаются в сферу музыки, усваиваются, отражаются специфическими ее средствами» [182, с.80].

Так, казахский свадебный церемониал включает в себя следующие песни, прикрепленные к тому или иному ритуалу цикла и их разновидности:

II период:

1. Песни, посвященные сватам – *сәукеле, құда назы*.
2. Словесно-поэтические состязания сватов – *құдалардың айтысы*.

III период:

1. *қол ұстар, шаш сипар, жамбас сипар*.

IV период:

1. *Той бастар* в ауле невесты
2. Ее прощальные песни: жанры *танысу, сыңсу, арыз-өлең, жар-жар, аужар, аушадияр, тақиямен қоштасу, қоштасу* и песни, относящиеся к этим жанрам: «Қыздың әні», «Ұзатылған қыздың әні», «Қыздың аттанардағы жыры», «Ұзатқан қыздың жыры», «Қыз ұзатудың жырауы», «Еріксіз ұзатылған қыздың әні», «Ұзатылған қыздың әні», «Қыздың ұзатылғандағы әні», «Тақиямен қоштасу», «Сұлуғай», «Қыздың әні», «Малға сатылған қыздың әкесіне айтқаны», «Қыздың зары», «Қыздың назы», «Жұбату»,

3. Песни-прощания, исполняемые родственниками невесты: «Шешесінің қызына айтқаны», «Інісінің айтқаны», «Жеңгесінің айтқаны», «Әкесінің қызымен қоштасуы» и др.

4. Песни, исполняемые в ауле жениха – *келін түсіру тойы*:

- *Той бастар*
- *Беташар*
- *Той тарқар*.

Классифицируя каракалпакский фольклор Н.Даукараев выделяет три жанра свадебной поэзии: *хаужар, сынсу, беташар*. Н.Жапаков из обрядовых песен рассматривает *той баслар, хаўжар* или *яр-яр, сынсу* и *беташар*. Таким образом, у каракалпаков, как и у многих тюркских народов, сохранены песни из IV периода. При этом в трудах ученых нет никаких сведений об образцах периодов предсвадебных, сватовства, добрачных свиданий, помолвки, а также послесвадебных торжеств. Вероятно, это связано с тем, что изучение казахской культуры западными и российскими учеными началось раньше, чем у других народов. Поэтому это способствовало более полному сохранению ценных и редких образцов.

Таким образом, в каракалпакской свадебности можно выделить следующие: *той баслар, хаўжар* или *яр-яр, сынсу* и *беташар*.

Подобная тенденция прослеживается и в свадебной обрядности кыргызов. Несмотря на то, что ритуальные действия, связанные со сватаньем, *куйёёлёё* и *тёркюн*, всегда сопровождаются увеселениями, пением и играми, сведения о существовании песенных парадигм, приуроченных к ним, отсутствуют. Из имеющихся материалов можно выделить следующие песенные жанровые разновидности кыргызской свадьбы:

1. Проводы невесты – *кыз тою*:
 - *той баитар*;
 - *токмок салу, кыз-жигит, жар-жар-ай*;
 - торжественно-приветственная «*Той кошоки*»;
 - величальная «*Жар-жар*»;
 - поздравительная дружки жениха «*Куйоо жолдош кошогу*» или «*Жолдошуна кошкин кошогу*»;
 - прощальные невесты: «*Кыз узатоо*»;
 - ее родных – *кошок*: песни матери – «*Энесини кошогу*», тети – «*Апасини кошган кошогу*», жены старшего брата – *жеңесини кошогу* и т.д.
2. *кыз алуу* или *келин тою*:
 - *жар көрүү* и *жар-жар-ай*;
 - песня свекра «*Кайнатасини кошган кошогу*»;
 - песни-назидания и благопожелания: *бет ачар* – открытие лица невесты и «*Тиллек*» – песня-благопожелание.

По свидетельству Н.П.Лобачевой, Б.Х.Кармышева отмечает отсутствие свадебных песен и танцев у дештикипчакских узбеков. При этом Р.Абдуллаев указывает характерность исполнения свадебно-величальной «Ёр-ёр», приветственной невесте «Хуш келдингиз» (добро пожаловать) и поклон невесты – «Саломнама» или «Хазор али», которые являются мелодекламацией без сопровождения. Однако у узбеков, которые в прошлом вели полукочевой образ жизни, очень распространены инструментальные жанры свадебной обрядности.

Так, на узбекских свадьбах широкое распространение получили инструментально-танцевальные жанры. Однако так как объектом данного исследования являются лишь песни свадебного церемониала, то упомянем лишь некоторые из них. Так, приезд жениха в аул невесты сопровождался прикрепленными пьесами «*Наво Чархи*» или «*Куёв келди*» («Жених прибыл»), а выездом из дома невесты сопровождался «*Уфари соқ*», а свадебный кортеж шествовал под «Садр», «Беги султон», «Чўли султон», которые исполнялись как обязательные. По указанию

Ф.Кароматли, свадебный поезд состоит из двух групп: 1. невеста с подругами, *янга* и другими родственниками, которые поют «Ёр-ёр», 2. старики – родственники и близкие невесты и жениха, друзья жениха и музыканты. А в Хорезмской области исполнение *ёр-ёр* при передвижении в дом жениха не отмечается, она исполняется женщинами в Ферганской долине, в Ташкентской и Чимкентской (в Казахстане) областях. То есть в данном регионе шествие свадебного кортежа сопровождается только инструментальным ансамблем. А особенно часто исполняемой пьесой хорезмских узбеков является «*Бўлиш йўли*». При приближении к дому жениха также исполняется «*Наво Чархи*» или «*Куёв келди*». А во время *базма*, то есть свадебного пиршества, исполнялись пьесы «*Наво*» и «*Яккахонлик*». Завершает свадебное пиршество «*Танга сози*» под традиционную песню «*Ҳақ обло*».

Ну, а что касается узбекских свадебных песен, то по свидетельству Р.Абдуллаева, в древности во время проводов невесты совершались обряды *келин кийини* и *куёв кийини*, а также *безак илги*, которые исполнялись специальными одноименными песнями. А прощание невесты с родными в момент отъезда выражалось песней-причитанием «*Киз йиғиси*».

Наряду с этим у узбеков существовал ряд торжественно-поздравительных песен: «*Тўй муборак*», «*Тўйингиз муборак бўлсин*» (поздравляем со свадьбой), «*Тўй бошлови*» (начало свадьбы), «*Ал муборак*» (поздравительная), «*Тўй тарифи*» (застольная). Они исполняются в разные периоды и этапы всего свадебного церемониала – во время сватовства, включая помолвку, пиршества по поводу добрых свиданий молодых, собственно свадьбы – *киз узатув* или *келин туширув*, а также туйя *чаллар* – послесвадебного торжества в доме родителей невесты.

Так, Р.Абдуллаев отмечает исполнение во время основного свадебного пиршества таких свадебных песен, как *байт* (*бейт*), *ўлан*, *мавриги*, *карсак*, *лапар*, *айттишув*. А весь цикл завершается песнями *ёр-ёр*, *тўй муборак*, а в Хорезме широкое распространение получили специальные песни «*Тўй жаवоби*» – завершение свадьбы. А в некоторых местностях, в частности в Хорезме, в самом конце играли инструментальную пьесу «*Танга сози*», то есть напевы или звон монет, при котором гости одаривали музыкантов монетами.

Б.Саримсаков, рассматривая жанры узбекского обрядового фольклора в соответствии с функцией вербального компонента, который наряду с

кинетическим является одним из составляющих обрядового фольклора вообще, дает несколько иную классификацию. Так, он выделяет *жар* (освящение во всеуслышание), *ёр-ёр, улан, лапар* (свадебные частушки), *келин салом* (песни, исполняемые во время знакомства невесты с родственниками жениха), *куёв салом* (песни, исполняемые во время знакомства жениха с родственниками невесты), *туй олқишлари* (свадебные благопожелания), *ойна курсатар* (песни, исполняемые во время лицезрения невесты) и др.

Таким образом, отталкиваясь от сложившихся классификаций узбекского свадебно-обрядового фольклора, а также на основе нами проведенной периодизации свадебного цикла, можно рассматривать нижеследующие песенные образцы узбекского брачного обряда:

II период:

«Совчи қўшиғи» – песня свахи.

III период:

Девичник: *ёр-ёр, муборак, лапар, айтишув.*

IV период:

1. проводы невесты – *киз узатув:*

- *куёв салом*

- *келин кийни, безак илги, ёр-ёр.*

- прощальные невесты: *хайрлашув и киз ийгиси.*

Шествие кортежа: *ёр-ёр.*

2. *ўғил ўйлантириши или келин туширув тўйи:*

- приветственная невесте «Хуш келдингиз» (добро пожаловать)

- и поклон невесты – «Саломнама», «Хазор али», «Келин салом»

- *ойна курсатар* – исполняются во время лицезрения невесты

- заключительные: «*Туй жавоби*» – завершение свадьбы, и песня, исполняемая во время обряда «*Танга сози*» – «Хақ обло», иногда – *ёр-ёр.*

Наряду с этим необходимо отметить, что, несмотря на наличие множества общих у узбеков с казахами ритуальных игр и видов *каде* в период тайных встреч молодых, прикрепленные к ним песни не сохранились. Однако существовали и такие, которые невозможно функционально обозначить или прикрепить к тому или иному ритуалу. Нередко они являлись сугубо свадебными, но не были приурочены к определенным церемониям, но исполняются во всех периодах свадебного цикла. Таковы, например, *ёр-ёр, лапар, байт, айтишув*, все поздравительные и т.п.

В уйгурской свадебной обрядности А.Алахунов отмечает *яр-яр,*

яр-сәнәм, һай-һай өлән, чин қичқириш, бейит, ләпәр, күйоғул салам, келин салам, чүн-чүн салават, қизниң ата-анисини тәбрикләш [120], а музыковед Т.М.Алибакиева – нижеследующие [119]:

1. *Кашка сәнәм* («Кашгарский сянәм») – молодежная свадебно-танцевальная песня.

2. Проводы невесты обрамлялись следующими песнями:

- *Һай-һай, өлән* – под эту песню как все гости собирались у дома подруги невесты, в котором она сидела, чтобы попрощаться и проводить ее.

- *Жиглима, қыз* – у уйгуров песни-плачи невест типа *сыңсу, сеңләу* и т.д. отсутствуют. Однако известны песни утешения и прощание матери. После того, как народ собирается у юрты подруги невесты, 4 пожилые женщины сажают ее на ковер, и, неся плачущую молодую, поют эту песню, успокаивая ее.

- *Қандақ қилай?* – это плач-причитание матери невесты, который, по мнению Т.Алибакиевой, приближается к стилю похоронных песен.

- *Һай-һай, өлән* – плач матери переходит в свадебно-танцевальную песню «*Һай-һай, өлән*» приподнятого характера. Эту песню исполняли и в доме жениха, в момент, когда молодые входят в дом для новобрачных (*ходжур кяня*) после очищения огнем.

На следующий день приезда невесты в дом жениха проводили обряд «открытие лица» – «*юз ечиш*», который совершался под песню *келин салам*.

М.М.Алиева, исследуя жанры уйгурского фольклора, в свадебном обряде рассматривает следующие жанровые разновидности: «Не плачь, девица» (*Йиглима, қиз* – З.К.), «Хай-хай, олян» («Поженись»), «Чун-чун салават», «Поклон жениха» (*күйоғул салам* – З.К.), «Поклон невесты» (*келин салам* – З.К.), «Поздравления родителей невесты» (*қизниң ата-анисини тәбрикләш* – З.К.). При этом она дает интересные факты об исполнении песни «Чун-чун салават»: «На свадьбе для увеселения собравшихся декламировались и бейиты, и шуточные песни типа «Чун-чун салават»... Ныне это трудно переводимое словосочетание означает рассказывание небылиц, окрашенных веселым юмором, и связано с очень древними ритуалами инициации (посвящения) юношей... Со временем место рассказчика занял профессионал, развлекавший гостей своими необыкновенными приключениями. Рассказывание небылиц на свадьбах встречаются и в наши дни...исполнение небылицы приняло песенно-танцевальный характер...» [121, с.61].

Наряду с указанными, бытовали такие песни как «Пәриядәй» (Страдания) и «Вай, дэдәй», которые встречаются в записях А.Затаевича. В примечаниях к ним этнограф отмечает, что первая из них представляет «мелодии общего свадебного танца с хором», а вторая – «вариант очень известной свадебной песни». И если судя по поэтическому тексту первой, можно понять, что это мужская любовно-лирическая песня, то, к сожалению, из-за отсутствия текста мы не имеем понятия ни о содержании, ни о времени и месте исполнения последней. Кроме них, этнографом записаны варианты и других свадебных песен: «Сәнәм» и «Йөлән».

Таким образом, уйгурские свадебно-обрядовые песни, которые сопровождают обрядовые действия III периода, можно представить в следующем порядке:

1. Проводы невесты:

- молодежные танцевальные и развлекательные песни – *кашка сәнәм, һай-һай, өлән, чун-чун салават, яр-яр, яр-сәнәм, бейит, ләпәр, күйогул салам, қизниң ата-анисини тәбрикләш*;

- прощальные песни – *жиглима, қыз и қандақ қилай?*

2. Свадьба в доме жениха: *келин салам, һай-һай, өлән.*

Как и узбекская, уйгурская свадьба богата инструментальной музыкой и танцами. Танцевально-песенные образцы называются *сәнәм*. О их значении в обряде Г.Е.Грумм-Гржимайло писал: «Они действительно подмывают человека вскочить с места и броситься в плясовую» [цит. по:119, с.60]. Исследователь уйгурского танца Г.Саитова отмечает наличие следующих приуроченных к свадьбе танцев: это «Сәнәм» – песенно-танцевальный образец, в котором прослеживается постепенное развитие, накал эмоций с постепенным ускорением темпа. Подобное развитие прослеживается и в танце женщин из цикла «Ханумлар падиси», где медленная часть – «Машугум» – исполняется пожилыми женщинами со стороны и жениха, и невесты. А более быстрые части, исполняемые молодыми женщинами и девушками – «Гулавлa», «Йол болсун» и др. Известны и другие лирические танцы – «Мунажат», «Танавар», «Сахар падиси» [123]. В сборнике А.Затаевича дан образец танцевальной музыки «Уссул», в примечании которой ученый отмечает: «Известный, веселый, жизнерадостный свадебный общий танец. Вариант с названием «Пота уссули» записан К.Кужамьяровым» [45, прим. к №11, с.136]. Но поскольку объектом данного исследования являются лишь свадебные песни, то инструментальная и танцевальная музыка, функционирующая

в культуре уйгуров, узбеков, азербайджанцев, туркмен и башкир, в данной работе не будут специально рассмотрены.

У туркмен свадебный обряд также обставляется огромным количеством песен, инструментальных пьес и танцев. Р.Абдуллаев выделяет следующие свадебные песни туркмен – *өлең, азада, той айдыми, маврике, жемелек, яр-яр*.

При проводах невесты бытуют песни типа *ләле* (сольно и группой), которые имеют такие разновидности, как *додак ләле* и *дамак ләле*⁶⁵. Ш.Гуллыев указывает на бытование у туркмен свадебных причитаний, которые поются как подругами от имени невесты, так и ее самой. И судя по тому, что каждый его куплет заканчивается словами *эжсежан*, а также *яр-яр* и *лееран*, по мнению ученого, они исполняются на напевы одноименных жанров, «введя в него жалобные интонации». А те песни, которые завершаются рефреном *эжсежан* «встречаются как тексты женских лирических песен «Ләле»... В этих случаях они пелись, видимо, на напев «Ләле», но в чуть замедленном темпе, чтобы получилось полное соответствие напева с текстами свадебных причитаний» [112, с.78].

При встрече жениха и его родни в доме невесты ее родственницы пели «*Хушрой*» и «*Эден-Экрам*». По свидетельству Р.Абдуллаева, *хушрой* исполняли в виде состязания-переключки сторон жениха и невесты, держа при этом в руках зеркало, имеющее магическое значение. А песня *Эден-Экрам* также звучит в вопросо-ответной форме в виде переключки. Причем при исполнении этой песни задается вопрос матери невесты, касающийся хозяйственных дел, что дает определенные представления о том, насколько умела невеста в домашнем быту.

Среди исполняемых во время девичника песен выделяются «*Онажон*», «*Азада*», «*Өлең*» и «*Яр-яр*». *Онажон* представляет собой прощальную песню-плач невесты, *азада* и *өлең* сопровождаются танцами, а *яр-яр* – величальная песня, которая исполняется как во время проводов невесты, так и в ауле жениха. Аналогична ей и песня «*Хай, өлең*», функция которой предназначена для проводов. Далее эти песни повторялись во время передвижения свадебного поезда.

В туркменской свадьбе отдельное место занимают песни-игры или считалки, или скороговорки, называемые *хыммыл* и *шика-шика*. По поводу *хыммыл* фольклорист В.А.Успенский пишет: «Хыммыл – слово, не имеющее определенного смысла. Это не песня в собственном смысле

⁶⁵ *Додак ләле* исполняется при ударах по нижней губе пальцами, а *дамак ләле* – при ударах по горлу, что создает тремолирующее звучание.

слова, не игра и не пляска: в ней нет ни слов, ни мотива. Девушка, подергивая плечами (опуская их вниз и поднимая вверх) и руками, произносит гортанно-хрипящие звуки» [183, с.363].

В ауле жениха кортеж встречали торжественными «*Яр-яр*» и «*Олен*». А в регионах, граничащих с Узбекистаном – заимствованная из узбекского фольклора «*Келин салом*». Проводы невесты в юрту супруга сопровождалась песней «*Айдым*», которую исполняли под удары дойры в исполнении двух женщин из рода жениха, а остальные, величая молодую, сопровождали ее в юрту.

В.Беляев, рассматривая женские и девичьи песни туркмен, записанные В.Успенским, классифицирует их следующим образом [110, с.361]:

1. колыбельные песни (*хувди*)
2. девичьи песни – *лале*
3. городские девичьи песни
4. песни молодых женщин (*чувал гыз*)
5. трудовые песни
6. заговоры и заклинания
7. свадебные песни.

Из приведенного ряда в контексте данного исследования представляют интерес песни молодых женщин – *чувал гыз* и собственно свадебные. Первые пропеваются молодыми женщинами, вышедшими замуж и вернувшимися к родителям, то есть в последний – послесвадебный период свадебного цикла туркмен. В.А.Успенским записано пять таких образцов (*чувал гыз*). А свадебная «*Той гошгусы*» из записи В.Успенского, по его словам, представляет собой образец свадебной песни, которая проводится в виде диалога «между снохой, провожающей невестку к молодому мужу, и свекровью» [110, с.363]. И следует отметить, что данный образец – туркменский *яр-яр*, о котором речь пойдет ниже.

На туркменской свадьбе широко бытуют не только специальные песни, но такие, которые имеют место и в повседневном быту. Среди них – женские песни *лале*, *хыммыл*, *чувал гыз*, *айдым*⁶⁶, которые не являясь лишь свадебными, однако обязательно присутствуют в них. Так же дело обстоит и с танцами *куштдепме*, которые построены на движениях, заимствованных из суфийского ритуала *зикр*, и имеющие непосредственное отношение к ним.

Жанровые и музыкально-стилевые особенности музыки туркмен Чарджуоской области исследовал М.Гапуров, который выделяет такие

⁶⁶ Айдым – по В.Беляеву вокальный жанр туркменской музыки.

жанры свадебной обрядности как «хушрой», «Эдем экран», «Олен», «Азади», «Энежан», а также танец «Чапак», отмечая при этом, что у туркмен многие песни исполняются в сопровождении танцевальных движений [111].

Ш.Гуллыев указывает на существование у туркмен еще одной свадебной песни, древней по происхождению и которая поется «ритмизованным речитативом во время бракосочетания» [112, с.78]. И, несмотря на то, что она сохранилась в памяти старожиллов, нет ни названия, ни музыкального текста данной песни, за исключением поэтического (ПБ, №2).

Таким образом, туркменские свадебные песни можно рассматривать в следующем порядке:

IV период

1. проводы в доме невесты – *гыз чыкарма*:

- встреча сватов – *хушрой* и *эден-экрам*;
- девичник: *онажон*, *азада*, *өлең* и *яр-яр*;
- проводы: *хай*, *өлең*;
- прощальные песни: *яр-яр*, *эжежан*, *лееран*, *онажон*, *той гошгусы*.
- кортеж сопровождался песнями *өлең*, *яр-яр* и *лееран*;

2. пир в доме жениха – *гелиналыжы*:

- встреча невесты под песни *яр-яр* и *өлең*;
- *келин салом*;
- в юрту жениха провожали под *айдым*;

V период: *чувал гыз*.

И в этой связи стоит отметить, что, к сожалению, из всех рассмотренных источников не были обнаружены песни обряда открывания лица (*дувак гюню*). Но это не отрицает факта их существования.

В азербайджанской свадьбе пение чередовалось танцами. Исследователь обрядовой музыки Азербайджана проф. С.Т.Фархадова указывает на отсутствие специально приуроченных песен, и, учитывая их функциональную роль и практическую направленность, предлагает следующую классификацию:

а) песни напутственные, поющиеся матерью невесты, заключающие родительскую любовь и благословление; песни наставления, исполняемые матерью, свекровью или йенгой накануне свадьбы и при вступлении невесты в новую семью. Таковы песни «В эту ночь» («Бу кеча»), «Стану жертвой твоей» («Војуна гурбан»), «Счастливого пути» («Хош кетдин»), «Невеста» («Әјлән, кәлин»).

б) поздравительные песни, которые пелись родственниками и друзьями

новобрачных в самые различные моменты свадьбы, и приветственные песни, поющиеся при встрече невесты с жениховой родней. Для примера назовем песни «Поздравляем со свадьбой» («Тојун мубарэк олсун»), «Поздравляем» («Ај мубарэк»), «Украшим хончу» («Хончаја дүздүм»), «Сестра, поздравляю со свадьбой» («Бачым, тојун мубарэк») и др. Ко второму типу относятся песни «Пусть пыль поднимется столбом» («Ај тоз көтүрүн»), «Идет невеста, дайте путь» (Ај јол ачын, кэлин кэлир»), «Добро пожаловать» («Хош кэлдин»).

в) хвалебные песни, воспевающие достоинства жениха и невесты, славящие их родню – «Хвалебная жениху» («Бэј тэрифи»), «Хвалебная невесте» («Көзэллэмэ») и песни величания, провозносящие красоту невесты – «Руки белые у милой» («Агэлли чан»). И те, и другие звучат в основном на свадьбе.

г) шуточно-игровые песни, исполняемые в момент встречи родных жениха и невесты и по пути к дому жениха. Это песни «В воде я букашка» («Су ичиндэ милчэјэм»), «Не бери яблоко, невеста» («Алманы алма, кэлин»), «Пришли за невестой» («Анармаға кэлмишик»). Некоторые из них прививались форму диалога, в ходе которого обе стороны обменивались шутками иногда безобидными, а иногда и колкими. Проявленные в песнях доброжелательство и одновременно недоверие выражалось в первом случае похвалой, а во втором случае насмешкой или издевкой в адрес новой родни.

д) песни ритуальных действий, являющиеся неотъемлемой их частью. Среди них песни «Украшим хной кисти рук» («Эллэрэ хына јахарлар»), «Песня окрашивания рук хной» («Хына јахды маһнысы»), «Брата свадебный подарок» («Гардашымын тој гојуну»), «Отправим в баню жениха» («Көндэрин һамама, көндэрин), «Обвяжем стан невесты» («Верим бизим кэлини, гајны бағлар белини») и др.

В азербайджанской свадьбе жених и невеста – самые пассивные участники церемонии. Поэтому в ней почти нет песен, исполняемых ими. В проведении свадебных обрядов наиболее активное участие принимают женщины, нежели мужчины, и соответственно, преобладают женские песни над мужскими. Так, женские песни звучат в устах матери, сестер, снох, подруг, а также свекрови и золовок невесты. С.Фархадова связывает ограниченность мужского свадебного репертуара с природой их сущности, скупой на проявление эмоций. Это же можно увидеть и в музыкальном изложении песен, «более узорчатом, изящном и пластичном у женщин, строгом и «угловатом» у мужчин» [144, с.80]. А те, что поются

на общих обрядах, такие как «Огланы хамама кәндәрин», «Гызы хамама кәндәрин» исполняющиеся во время проводов в баню, «Бәј тарифи» – величание жениху и «Кәзәл» – восхваление невесты, имеют общую мелодическую основу.

Так, азербайджанские свадебные песни также можно попытаться систематизировать в рамках приведенной выше периодизации всего цикла:

II период – Сватовство:

- мужская песня *кәлмишик*

III период:

- *хынајахды*;

- прощальный вечер: песни матери *бојуна гурбан* (стану жертвой твоей), *хош кетдин* (счастливого пути), песня невесты *бу кечә* (в эту ночь).

IV период – собственно свадебный той:

1. проводы невесты

- *верин бизим кәлини, гәјны баглар белини* (обвяжем стан невесты);

- песня сватов, приехавших за невестой перед отъездом: *апармага кәлмишик* (пришли за невестой);

2. пиршество в доме жениха

- встреча невесты: *ај тоз кәтурун* (пусть пыль поднимется столбом), *ај јол ачын, кәлин кәлир* (идет невеста, дайте путь), *хош кәлдин* (добро пожаловать);

- величальные песни жениху и невесте: *бәј тәрифи* (славление жениха), *кәзәл* (прекрасная) и др.

Наряду с отмеченными, у азербайджанцев бытовали такие песни, которые звучали во всех периодах, но имели сугубо свадебное значение. К таким относятся поздравительные: *тојун мұбарәк олсун* (поздравляем со свадьбой), *ај мұбарәк* (поздравляем), *бачым, тојун мұбарәк* (сестра, поздравляю со свадьбой), *хончаја дүздүм* (украшим хончу). Вместе с тем, С. Фархадова отмечает в азербайджанской свадьбе бытование песен из цикла «Халай», которые некогда были распространены в сельских местностях, из-за содержащихся в них игровых элементов были вплетены и в свадебные обряды. Они отличаются особой манерой в виде импровизационного состязания между двумя группами женщин (от 6-ти и более человек), пританцовывая при этом в сопровождении ударного инструмента даф (бубна) или прихлопывая в ладоши. Их отличительной чертой, по мнению ученого, являются диалоговое состязательное пение

хором в унисон⁶⁷, простота музыкального языка, для которого характерны подчеркнутый метроритм, ритмическая оstinатность и простое мелодическое изложение. Кроме того, эти песни строятся на запево-припевной форме, начинаясь при этом с припева, что обуславливается, по мнению С.Фархадовой, функцией организации всех участников игры в единый ритм. К таким относятся такие свадебные песни, как «Јахшы бэзэк вурун бизим кэлине» (Украсим мы невесту), «Бачым, тојун мүбарэ» (Сестра, поздравляю со свадьбой), «Мүбарэк, ај мүбарэк» (Поздравляем, поздравляем), «Верин бизим кэлини» (Дайте нам невесту), «Гызы хамама көндэрин» (Отправьте невесту в баню), «Хончаја дүздүм» (Украсим хончу) и др. [144, с.97].

Азербайджанские свадебные песни не раскрывают чувств и внутреннего эмоционального состояния главных персонажей, а изображают картины происходящих событий. Строгая их приуроченность к обрядам передают лишь канонические стереотипные образы, связанные с выполняемыми действиями. То есть за ними не проглядываются живые участники, а лишь отражаются устойчивые нормы взаимоотношений в обществе. Как указывает С.Фархадова, азербайджанская свадьба всецело имеет приподнятый настрой, она торжественна и празднична в целом. Таким образом, сложившиеся на протяжении веков нормы поведения людей, мировоззрение и поверья выявляются на основе параллелизмов и афоризмов, которые со временем обрели форму штампа и формульности. Нами обозначены отдельные образцы, обязательные в проведении того или иного обряда. Важным является наличие такого огромного количества свадебно-обрядовых песен у азербайджанцев, отличающихся от других исследуемых народов.

У татар, по мнению исследователя Р.Исхаковой-Вамба, первый свадебный номер звучит во время смотрин невесты (по нашей классификации – в третьем периоде). Это величальная по содержанию песня, и строится она в диалогической форме. Ученый рассматривает и следующие виды: плачи невесты, распространенные у всех групп – *кыз елату* (причет), *таң кучат* (предрассветный петух), *яр-яр*, *тудыкайлар* (родственники); при совершении обряда *кияү каршылау* – *шәмчырак* (свеча-лучина), *кияү тисгәү* (песня жениха), *ишек бавы* (дверная бечевка), *хан кызы* (ханская дочь), *айникәрәм*, а также огромное количество примеров исполнялось сватами и для сватов.

⁶⁷ Именно в этих песнях С.Т.Фархадова отмечает зачатки полифонического приема, которые возникает в тот момент, когда одна группа завершив свою «партию», держит заключительный тонический звук, на который уже вступает вторая группа.

Рассматривая свадебный фольклор тюменских татар, Л.Р.Сурметова указывает на 3 момента свадьбы, в которых они исполнялись [129, с.47]:

1. при проходах жениха в дом невесты в сопровождении ударного инструмента «тип»⁶⁸. Сюда относятся песни «Кияү типсәү» (песня жениха), «Кияү сүзе» (слово жениха), «Күч жыры» (песня о переезде невесты), «Ялтыр-талалтир» (не переводится).

2. у ворот дома невесты: «Биршахи», «Шәмчырак» (свеча-лучина), «Ишек бавы жыры» (песня о дверной бечевке).

3. песня «Яр-яр» (милый, любимый) или «Үлән таш» (травяной камень), которая звучит перед отъездом невесты.

При приезде в авыл мужа, в момент, когда невеста входила в дом, на косяках дверей которого горели свечи (по Л.Сурметовой для очищения огнем), пели песню *шәмчырак* (ПБ, №3).

А по завершении основного пиршества в доме жениха, после *су юлы күрсәтү*, совершался обряд открывания лица. Его выполнял музыкально и поэтически одаренный друг юноши, сбрасывая шаль с лица молодой и знакомя ее с новой родней (ПБ, №4).

Так, исходя из вышеизложенного, татарские свадебно-обрядовые песни следует систематизировать в следующем порядке:

III период

- Величальная песня во время смотрин.

IV период

1. пир в доме невесты:

Песни сватов:

- свадебные *баиты* (в женской половине застолья)

- «Сандугач баласы», «Кара пирчәтка», «Кодалар жыры».

2. *кияү каршылау*.

- песни дружков жениха: *кияү типсәү, кияү сүзе, кияү йыр, ялтир-талалтир, ялтир әйтү, яр алир-яр алир*;

- в момент встречи жениха: *биршахи*;

- обряд заплетения кос: *яр-яр, тудыкайлар, үлән таш*;

- у входа в брачный домик: *ишек бавы*;

- во время свидания молодых: *биршахи, хан кызы, айникәрәм, «Аччы, туташ, ишегенче»*;

- причитания невесты перед отъездом: *кыз елату, таң кучат*.

3. *килен төшерү, арчи*:

⁶⁸ Тип (тәп, даб, даф) – средневековый конусообразный барабан, которыми раньше сопровождали свадьбу (прим.Л.Сурметовой).

- перед входом в дом супруга: *шәмчырак*;
- обряд и песня *бит ачыклау*.

Как и у многих других тюркских народов, в свадебном обряде татар были широко распространены и инструментально-танцевальные жанры, а также обрядовое пение под аккомпанемент музыкального инструмента. Об этом свидетельствуют и высказывания путешественников, наблюдавших татарский музыкальный быт в XVIII-XIX вв. Так, по свидетельству М.Нигмедзянова, И.Г.Георги отмечает у качинских (сибирских) татар бытование лютни-елтага, имеющей 6 металлических струн. Также ученый утверждает, что С.Г.Гмелин, указывая на роль музыкальных инструментов на свадьбе астраханских татар, выделяет 4 их вида, которые он видел своими глазами: «кобас, 2 небольшие деревянные дудки, балалайку (видимо, разновидность домры), 2 круглых бубна». По мнению М.Нигмедзянова, ансамбль из 6-ти перечисленных инструментов сопровождал пляски, такие, как «Шүрэнгә» (буквально вприсядку, на свадьбе с присядками), «Кияү сые» (буквально угощение жениха, танцуют жених и невеста), «Кайтага», «Залы» (танец почетных гостей, может исполняться женихом у ворот невесты) и др., а также шествие в дом невесты и обратно [125, с.51].

Свадебный цикл башкирского народа, как и большинства других народов, составляют словесное, музыкальное и хореографическое искусства. Наиболее часто в это время исполняются *хамак* (поэзия речитативного склада), *такмак* (близки к русским частушкам), песни и различные танцы. Как правило, они передают, во-первых, общую картину свадебного торжества, во-вторых – индивидуальные переживания жениха и невесты. И если хамаки имеют более глубокий философский смысл, то в такмаках, изначально зародившихся как сопровождение плясок, господствует юмористическое начало. Как отмечает Р.А.Султангареева, если песни в темпоритмическом плане относятся к умеренному, то хамаки и такмаки – к скорому типу напевов. При этом первые имеют конфликтно-драматическую природу, а вторые – лирически-веселую. Так, ученый рассматривает следующие виды функций хамаков и такмаков: 1. восхваления; 2. извещения; 3. обруживания; а также песен – величальные и повествующие [87, с.103].

Рассматривая музыкальные и немзыкальные свадебные жанры Р.Султангареева к первым относит жанры благопожелания невесте (*бит асыу, килен һөйөү*), такмаки *йыуаса*, причитания (*сеңләү*), песни встречи сватов, величальные застольные песни, песни брачной ночи и обряда

һаба йыйыу, такмаки, песни и танцы величания свекрови прощального пиршества (*сыбыртқы ашы*), песни проводов к источнику. Они в свою очередь по характеру исполнения делятся на напевные – песни *сеңләу*, отчасти благопожелания, речитативные (приговоры, изречения, реплики, загадки и приметы), напевно-речитативные: такмаки, хамаки благопожеланий, хамаки свата.

Отдельную группу составляют застольные песни, связанные с обрядом *көрәгә асыу*, то есть открытие бочонка со свадебным напитком. Эти песни обычно строятся на хвалебной речитации как в отношении кумыса, так и его хозяев, умерены в плане мелодики, полны дружелюбного, светлого настроения. Таковы в целом застольные песни, которые еще называют *көрәгә йырзары*, они не имеют сюжетного повествования, их основной смысл заключается в том, чтобы достичь положительной ауры, дружеские отношения с новыми родственниками – сватами. Далее они сменяются более оживленными песнями – *қысқа көй*, который в основе имеют функцию призыва к танцу.

Основным содержанием хамаков и такмаков является комментирование происходящего события. Вообще в их содержании значительными являются момент «охаивания» (по Р.Султангареевой), что имеет отношение к архаическому поверью, связанному с магической силой сквернословия, защищающего от проникновения злых сил. Однако со временем оно обрело сатирический смысл, имея художественный принцип высмеивания. Форму охаивания имели хамаки в отношении *яусы*, приезжих на пиршество сватов, жениха. То есть почти все обряды сопровождалась «поззией охаивания» (по Р.Султангареевой), а затем переходили в восхваление.

Таким образом, рассмотрев жанры башкирского свадебного церемониала, следует систематизировать их следующим образом:

II период:

- *яусылау*: некоторые ученые полагают, что обращения *яусы* к родителям девушки исполнялись в песенной форме. Но подтверждающие их нотные образцы не сохранились.

- *айтеш* между сватами и молодыми девушками или *енге* невесты.

IV период:

1. *Туй ашы* в доме невесты.

Встреча и восхваление сватов: *қозалар килә* (сваты идут);

Обряды *йыуаса*: «Тулы, тулы, тулы булһа» (Если полон сундук);

- *йыртыш*: танец свахи, раздавшей подарки – «Ал яулығың алтын сук» (платок твой алый);

- *кәрәгә асыу*: «Сылтыр, сылтыр, тәңкәләр» (звенят, звенят монеты).

Обряды прощания со сватами:

- *хуш көнө, хуш ите* или *сыбыртқы ите*: «Сыбыртқылық ишмә йүкә» (из липы кнут);

- «Әйзә, кайтайык» (пора собираться)

- величальная сватам «Әй, қозалар, қозалар, қозалар» (Әй, сваты, сваты, сваты);

- *кашмау* – переодевание и смена головного убора: «Без үстергән қыз бала» (мы вырастили невесту)

- *бил быубыу*: «Бил-бил биләйем» (Опоясываю тебя).

- *сеңләу* – жанр свадебных причитаний невесты: «Йаңғыр за йаңғыр» (звон да звон; северо-восточный вариант), «Ағайымдың арышы» (ржаное поле брата моего; аргаяшский образец), «Фырансис яулық ябынып» (накинув французский платок; аргаяшский образец), «Ат ектеләр безгә китергә» (Запрягли для нас лошадей; учалинский и курганский вариант).

2. *Калын-туй* в доме жениха:

- встреча невесты: *йәр-йәр*;

- *бит асыу* – открывание лица: песня «Әй, бүлле бул, бүлле бул» (Будь плодovitой).

У башкир, как и у многих других тюркоязычных народов, очень распространены различные инструментально-танцевальные жанры. Особенно много приуроченных к определенному ритуалу свадебного обряда. Однако, так как эта проблематика выходит за рамки данного исследования, на них мы не будем останавливаться специально.

Таким образом, у многих народов отсутствуют песни, сопровождающие ритуалы I, II периодов. Как уже было доказано выше, наиболее древним был обряд посещения *жаушы* родителей невесты, который в художественно-поэтическом плане обставлялся разнообразно. На роль свата всегда выбирали человека, способного на красноречие, поэтически одаренного, поскольку от него зависело согласие родных избранной девушки. Архаичность данного обычая подтверждается еще тем, что его мотивы использовались в древних эпических полотнах (к примеру, в древнем общетюркском эпосе «Китаби деде Коркут»). И, в этой связи, можно предположить, что одним из наиболее ветхих свадебных жанров выступает песня свата. Однако, хотя многие ученые-фольклористы отмечают существование этих песен почти у всех тюркоязычных этносов, их музыкальные образцы до нас не дошли, сохранились лишь поэтические тексты. Таким образом, судя лишь по филологическим

данным можно предположить, что эти переговоры проводились в виде поэтического иносказательного диалога. И даже возможно у казахов судя по размеру стиха, соответствующего 7-8-сложной форме, это скорее всего было музыкально-поэтическое сочинение в форме жыр'а, речитативно-декламационного склада. Но, так или иначе, песни этого обряда не сохранились, и, в итоге, такую мысль априори утверждать нельзя. Тем более многие ученые уже давно доказали, что современные обрядовые действия и их музыка во многом трансформированы, ассимилированы с более поздними течениями, а некоторые жанровые разновидности и вовсе утрачены⁶⁹.

Далее – период официального сватовства – также не богат на музыкальные жанры, хотя по свидетельству путешественников XIX века, а также этнографов и фольклористов, и в это время исполнялось большое количество песен. Лишь у казахов и узбеков сохранились образцы, связанные с этим периодом. У башкир, как отмечает Р.Султангареева, устраивали песенно-поэтическое состязание – *айтеш* между сватами и молодыми девушками или енге невесты, но за неимением нотного образца мы не можем судить о нем. Песни, посвященные сватам, записаны на севере Казахстана музыковедом Г.Байтеновой, и носят название *сәукеле*, *құда назы*, а в восточном регионе Т.Бекхожиной зафиксировано «Құдалардың айтысы» – словесно-поэтическое состязание сватов.

О функциональном назначении песни *сәукеле* Г.Байтенова пишет: «Известно, что сватовство сопровождается вкушением ритуального блюда «құйрық бауыр», в прошлом имевшим значение юридического акта. Суть вкушения заключается в непреложном доказательстве сватовства» [86, 21 с.]. Также природа и сущность данной песни раскрывается в следующем высказывании Р.Абдуллаева: «Сватовство сопровождалось специальными песнями «Саукеле»... – это веселие, юмористические песни, поднимающие дух всех присутствующих, а по назначению – проверяющие щедрость сватов. Исполняется женщиной, обладающей навыками импровизации, во время приема ритуальной пищи» [102, 142 с.].

В плане музыкального изложения песни этого периода отличаются от простых обрядовых мотивов и не имеют отличий по сравнению с казахскими народными песнями, являясь типичным образцом *қара өлең*. Однако их своеобразие заключается в том, что они имеют как 7-сложную, так и 11-сложную форму стиха. Если 11-сложник – характерный

⁶⁹ Об этом наряду с учеными-классиками, изучавшими казахскую традиционную культуру, писали Д.Амирова, Б.Кокумбаева и др.

размер для *қара өлең*, то 7-сложник – это особенность. Наблюдается устойчивость в ладотональном отношении, также постоянный метр и ровный ритмический рисунок. По композиции «Сәукеле» излагаются как в строфической, так и в запево-припевной форме. Еще одна специфическая особенность – хоть и все песни «Сәукеле» светлого, веселого настроения, но излагаются в минорном наклонении лада (ПА, №1).

Песня «Сәукеле» в записи Г.Байтеновой имеет 7-сложный размер стиха, и соответственно строфическую форму. Светлый характер при минорной тональной опоре (ми эолийский) создается за счет оживленного темпа, ровного ритма восьмыми с остановкой в конце каждой фразы, постоянного метра и устойчивой ладотональности.

В этой связи интересно отметить, что мелодия айтыса сватов – «Құдалармен айтысу», записанный Т.Бекхожиной в регионе восточного Казахстана, основана на мотивах известной народной песни «Ахау, керім», бытующей в регионе Семиречья. И данный факт может означать, что жанр айтыса сватов, некогда бытовавший в восточном Казахстане, утратив свою музыкальную первооснову, стал основываться на мелодии распространенных народных песен.

Следует отметить наличие песен, исполняемых во время сватовства у тувинцев. На завершающем обряде скрепления сговора, называемом *дүгдээр*, исполнялись песни, в которых отражалась суть этого обряда [167, С.16-17]:

Исп. Хайртан Николай Дорген-оолович (1919 г.р.),
с. Шеми Дзун-Хемчикского района.
Зап. и нот. З.К. Кыргыз (1976). ФФ ТНИИЯЛИ, пл. 62.

Дү - не - ки - де дил - ги ча - раш,
Дү - не маң - наан и - зи - ле ча - раш.
Дүг - дег - лиг - де кыс - тар ча - раш,
Дүг - түг - лең - нээн ха - ваа ча - раш.

У узбеков скрепление сватовства сопровождается не угощением *қўйрық бауыр*, а поднесением белой ткани, и такой ритуал называется

ок *ўрар*. И примечательно, что и у них в этот момент звучит первая свадебная песня – величальная, исполняемая свахой – «*Совчи қўшиғи*», поэтический текст которой дан у Р.Абдуллаева, но музыкальный материал отсутствует [102, 168 с.] (ПБ, №5). По содержанию она соответствует речи *жаушы* во время предварительного сватовства, который строится на афоризмах и параллелизмах. Это очевидно свидетельствует о кочевании у разных народов некоторых жанров из одного этапа в другой, что нередко прослеживается в свадебно-фольклорном творчестве тюркоязычных народов.

В данное время у азербайджанцев звучит мужская песня «Кэлмишик». Она излагается в си-эолийском, с чертами пентатонности. В музыкальной архитектонике проявляется особенность, свойственная свадебным напевам многих тюркских народов, заключающаяся в том, что основная суть излагается во второй полустрофе, а первая обычно передает общее содержание. Именно поэтому целесообразной представляется форма образца, которая состоит из 4-х 3-тактовых мелострок, образуя, тем самым, композицию в следующем схематическом виде: ААВС. Так, первые две мелостроки имеют декламационную структуру в пределах квинтового трихорда ($h-e^1-fis^1$). А две последние мелостроки имеют более развитый мелодический и ритмический рисунок, в которых передается основной характер. В ней изначально обозначенный звукоряд в пределах ч.5 заполняется промежуточными и проходящими звуками, а начальный мотив последней мелостроки получает секвентное развитие в поступенном нисходящем направлении, приводящем к тонической опоре *h*, подчеркивая динамичность окончания. Такое развитие продиктовано также тем, что 8-сложная поэтическая форма первой полустрофы далее расширяется до 10-ти, что также способствует оживлению и расцветиванию мелодической и ритмической линии (ПА, №2).

Таким образом, период сватовства у большинства народов не сопровождается специальными приуроченными обрядовыми песнями. Однако следует отметить, что немалое количество песен самих сватов и посвященные им, звучат в четвертом периоде – на собственно свадебном пире. У татар, как уже говорилось ранее, большие торжества празднуются раздельно мужчинами и женщинами. И в женской половине туй, устраиваемого в доме невесты, пелись *баиты*, имеющие религиозное содержание (ПА, №3). Наряду с этим у многих групп татар на этом же торжестве сохранились песни сватов. Например, по сведениям Р.Исхаковой-Вамбы в Пермской области были обнаружены два их варианта – «Сандугач ба-

ласы» («Соловушка») и «Кара пирчэтка» («Черная перчатка»), а у татар-мишарей Мордовии записан аналогичный жанр, исполняемый на старинный напев «Кодалар жыры» – «Песня сватов» (ПА, №4).

У башкир также песни сватов звучали на основном *туй'е*, то есть в третьем периоде. Под величальные «Қозалар килә» – «Сваты идут» обычно встречали сватов, свахи пели песни «Ал яулығың алтын сук» – «Платок твой алый», «Сылтыр, сылтыр, тәңкәләр» – «Звенят, звенят монеты» и танцевали под них, и обычно после раздачи подарков и гостинцев *йыртмыш* и *йыуаса*, а младшая сестра жениха – «Тулы, тулы, тулы булһа» – «Если полон сундук» и танцевала на сундуке во время *йыуаса*. А в последний день пребывания сватов во время *хуш көнө* звучат песни прощания сватов и их провождения – «Сыбырткылык ишмә үйкә» – «Из липы кнут», «Әйзә, қайтайық» – «Пора собираться», «Әй, қозалар, қозалар, қозалар» – «Эй, сваты, сваты, сваты» (ПА, №№5-11).

Большое количество обрядовых мотивов периода тайных свиданий брачующихся сохранилось у татар, но сам обряд перемещен в четвертый период свадебного цикла – он выполняется между пиршествами в доме невесты и жениха. Но, несмотря на это, рассмотрим их сейчас в контексте изучения песен II и III периодов.

По свидетельству Л.Р.Сурметовой, если жених оказывался из другой деревни, то перед тем как приехать к невесте, он останавливался в доме либо родственников, либо друзей. Затем последние провожали его к нареченной с песней *кияу типсәу* под аккомпанемент ударного инструмента *тип*. Ее вариантами стали *кияу сүзе* и *кияу йыр*, а другой территориальной разновидностью стали *ялтир-талалтир*, *ялтир әйтү*, *яр алир*, *яр алир*. Татарские этнографы Ф.Ахметова и Г.Ахметов в 70-ые годы XX столетия стали очевидцами данного обычая, которые отмечали, что перед исполнением *кияу йыр* произносились такие слова: «пиршагы халик иман али был-был хоп» (Ф.Ахметова) или «биршаги али кыймән али болбол иман хоп!» (Г.Ахметов). Г.Ахметов указывает, что приговаривал их старший родственник жениха перед его проводами в дом невесты. И оба этнографа подчеркивают, что информаторы не смогли объяснить смысла этих слов [129, с.47].

Итак, песня «Кияу типсәу» звучит в жанре марша, обусловленном его природой, которая, как уже сказано выше, исполняется группой парней, провожающих жениха к невесте. Она изложена в до ионийском с элементами мажорной пентатоники. Наряду с этим четкий метро-ритм, начальная решительная субкварта от основного тона, постоянное стремление

и утверждение тонического звука придает музыке особую торжественность, а синкопы и шестнадцатые длительности, возникающие с восьмыми, создавая мотив узорчатости, привносят элементы танцевальности, ощущение праздника. Таким образом, четкая чеканность при размере 2/4 в сочетании с чертами танцевальности, игривости способствуют изображению образно-эмоциональной сферы данного обряда (ПА, №12).

А в момент прибывания жениха к дому невесты, у ворот его встречает ее родня исполнением песни «*Биришахи*». Она звучит и во время первой встречи молодых. Л.Сурметова отмечает, что это «песня-обращение окружающих к жениху, чтобы он шел скорее к своей возлюбленной, которая ждет его как роза соловья» [цит.из 133, с.48], при котором они выпрашивают подарки *каде*. А далее дверь брачного дома, где сидит невеста, сторожит ее младший брат, который также выпрашивает подарок за разрешение войти. Между ними происходит торг, при котором мальчик поет песню «Ишек бавы» (ПА, №13).

Эта песня очень проста в плане метроритмическом и интонационном. Изложенная в характерном для татарской музыки пентатонном ладе звукоряд данного примера охватывает ч.8 (f-f¹), при котором мелодия стремительно движется в нисходящем направлении, начинаясь с самой верхней ноты фа первой октавы и поступенно приходит к f¹ малой октавы. Ровное движение четвертных, с остановкой в конце каждой мелостроки на половинных нотах, постоянный метр (4/4), поступенность движения при умеренном темпе придают данной обрядовой песне незатейливый, шуточный характер, передающий настроение происходящего события.

Перед брачной ночью молодую готовили подруги заплетением кос, так как одна коса символизировала девичью пору, а две – положение невесты или жены. По Л.Сурметовой когда жених со своими друзьями входил в дом к суженой, она с подругами сидела за занавеской, где заплетали ей волосы в две косы и пели *яр-яр* или *үлән таш*, которая носит драматичный характер, связанный с прощанием невесты с родным домом и людьми, при котором она приговаривала:

Ус атанның тупсасы,
Агац пулар, яр-яр.
Каен атан тупсасы,
Тимер пулар, яр-яр.

Порог своего отца,
Будет деревянным, яр-яр.
Порог свекра,
Будет металлическим, яр-яр*.

* Поэтический текст взят из ст.: Сурметова Л.Р. Свадебные песни тюменских татар // Вестник КазНУ. Серия филологическая, №6(96). 2006.

Игровой песней-диалогом (*эйтеи*) перед брачной ночью жениха и невесты явилась *хан кызы*, которая по утверждению Л.Сурметовой была впервые записана в 70-ые годы XX столетия у татар юга Тюменской области. Р.Исхакова-Вамба отмечает, что они зафиксированы у всех групп татар (касимовские, татары-мишари, татары-кряшены). И всем трем образцам типична интонация сказывания с ритмическим удлинением самого первого слова – «хан», с которым жених обращается к невесте. Но по указанию музыковеда, наиболее песенным является касимовский вариант, в котором завершение поэтической строки укладывается в 3-хдольный размер (ПА, №14) [129, с.58].

По утверждению Р.Исхаковой-Вамба из 4-х записанных примеров в двух случаях диалоги парня и девушки (обращение+ответ) строятся на одной мелодии, а в двух других – на разных. Так, песня «Аччы, туташ, ишегенче» («Открой, девушка, свою дверь»), которая относится к рассматриваемому жанру, представляет собой пример второго случая. Данный напев строится на основе двух повторяющихся мелострок, каждая из которых соответствует каждому исполнителю. Схематически ее можно обозначить А-А-В-В1 (ПА, №15).

Партия жениха проводится в *ges* пентатонике, в котором тонический звук утверждается как многократной повторностью, так и долгой длительностью, придавая характер настойчивости, что связано с природой самой песни и обряда, то есть его обращение к невесте, с просьбой открыть дверь. Подобное поведение усугубляется также за счет того, что вся эта партия строится на двух мелостроках, где вторая является точным повтором первой. И при этом его тема заканчивается на верхней тонике, создавая ощущение незаконченности и вопроса.

А женская партия, в которой ладо-тональная опора не меняется, также проводится на двух мелостроках, где вторая является вариантом первой. И соответственно смыслу, который заключается в ответе на слова жениха, она завершается на нижней тонике, таким образом, передавая утверждающий характер. Ее мелодический рисунок более извилистый, что передается волнообразным движением, переменным метром (3/8, 5/8, 8/8), а также разнообразным ритмическим рисунком, изображая кокетливую женскую сущность.

Относительно этой песни, фольклорист пишет, что «Хан кызы» – приуроченная к свадебному обряду песня, но генетически с ним не связанная [129, с.60]. Таковыми можно считать и образцы рассматриваемого обряда казахов – песни *шаш синар*, *қол ұстар*, *жамбас синар*.

Хотя в современности данный обряд утратил свое бытование, в казахском этномузыкознании сохранились записи песен, связанных с ним (т.е. с обрядом), которые свидетельствуют о большом значении его в свадебном церемониале. Так, с доброчными встречами жениха и невесты связаны определенные песни у казахов, сопровождающие одноименные ритуальные действия – *шаш сипар*, *қол ұстар*, *жамбас сипар*. Они отражены в известных фольклорно-этнографических сборниках одного из первых профессиональных собирателей казахской музыки А.В.Затаевича «1000 казахских песен и кюйев» и «500 песен казахского народа». Известный музыковед С.Елеманова отмечает, что начальным этапом при первом свидании жениха и невесты является «*қол сипар*», при котором жених получает право коснуться руки невесты. Последующие свидания сопровождаются обычаями «*шаш сипар*», «*жамбас сипар*» [70, с.37]. А.Затаевич в свои сборники включает названные образцы с ценными, содержательными примечаниями, благодаря которым мы имеем представление, как о песнях, так и ныне забытом обряде *ұрын той*. Так, например, о «Шаш сипар» ученый пишет: «Шаш сипар – один из свадебных обычаев у казахов заключается в том, что за известную сумму денег (*кәде* – З.К.) окружающие невесту женщины допускают жениха погладить невесту по волосам, причем во время этого обряда поют песни» [180, с.108, №191, прим.114]. По поводу «Жамбас сипар» исследователь писал: «Буквально «жамбас» значит «таз», «бедра», а «сипар» – гладить. По аналогии с «Шаш-сипар»... это тоже музыкальная иллюстрация одного из свадебных обычаев, но уже более смелого!» [180, с.110, №202, прим.120]. Также А.Затаевич отмечает: ««Жамбас-Сипар» – это старинный предсвадебный обычай поглаживания невесты по бедрам, за известное вознаграждение (*кәде* – З.К.) окружающим ее свахам. К обычаю этому приурочены особые песни, простейший образец коих приведен в настоящей записи» [43, с.587, №181, прим.146].

Из сказанного выше очевидно, что записи этого жанра свадебно-обрядового фольклора содержатся только в трудах А.Затаевича (в «500 п.» и «1000 п.»), причем в малом количестве. Однако по их композиционному строению можно сделать вывод, что они отличаются от других свадебных песен. Представляя один из наиболее архаичных свадебных ритуалов, данные образцы не являются типичным примером песен подобного рода, которым присущи узкий диапазон, звукоряд в пределах терции, кварты, декламационный стиль изложения мелодической линии, диатонический лад и т.д. примеры из сборников А.В.Затаевича отличаются развитой

ладо-интонационной, метро-ритмической структурой, свойственной устно-профессиональной музыкальной традиции, возникшей во 2-ой половине XIX столетия. Поэтому очевидным является тот факт, что это не обрядовый образец песен периода *ұрын бару*, а скорее всего профессиональная авторская версия, которая создана на основе когда-то существовавших, но не сохранившихся до наших дней песен *шаш сипар*, *қол ұстар*, *жамбас сипар*. И этот факт особенно подтверждается тем, что «Жамбас сипар», включенная в «500 п.» (№181, с.176), принадлежит знаменитому народному композитору Биржану салу Кожагулову.

Ведь истории известны песни профессиональных акынов, созданные на какой-либо обрядовый жанр. В этом плане примечательны песни «Сырымбет» и «Балқадидиша» Ахана сері, которые являются своего рода свадебным аужаром, и многие песни-плачи на тему утраты, то есть *жоқтау*, *беташары* и *тойбастары* и мн.др. И таких примеров можно привести бесчисленное количество.

Напев «Шаш сипар», приведенный у А.В.Затаевича, довольно развит (ПА, №16). Ему свойственны широкий диапазон, преобладает поступенное движение в пределах дуодецимы ($a_1 - e^2$), переменный лад при мажорном его наклонении (до ионийский и соль миксолидийский). Субкварта в начале каждой фразы (от V ст. к I ст. – от *g* к *c*, от *d* к *g*) является характерной для мелодической линии свадебно-обрядовых песен вообще. Переменность наблюдается и в метре – 9/8, $\frac{3}{4}$, 4/4, 8/8. В ритмическом строении преобладает ровное движение восьмыми, четвертями, опорные тоны подчеркиваются более продолжительными длительностями. Также о профессиональной сущности сочинения свидетельствует столь характерная для авторского стиля утверждение верхнего тонического опорного тона (в данном случае – до) с дальнейшим его опеванием. Такое композиционное решение песен обряда *ұрын той* связано в первую очередь с тем, что они любовно-лирической, интимной направленности, что вызвано содержанием и природой самого ритуала. Известно, что любовная лирика является доминирующей темой в творчестве устно-профессиональных акынов, салов и сері и определяют музыкально-выразительные средства их творений.

Как уже отмечалось выше, второй период у некоторых народов ознаменован проведением девичников, смотрин, помолвки и других собственно свадебных обычаев. Так, у татар в это время, после визита *яучи* или *димче* устраивают смотрины невесте, на котором исполнялись песни в диалогической форме между сватающимися сторонами. Однако

из-за отсутствия нотного материала, приведем лишь поэтическую форму этих образцов. В них наряду с воспеванием невесты, звучали слова пожеланий счастья и благословения. Так, приехавшие сваты пели:

Олы юлның маягы,	Маяк большой дороги
Ак жукагач таягы.	Белая липовая палка.
Чыгарыгыз кызыгызны,	Выводите вашу дочку,
Аксак түгелме аягы?	Не хромая ли она?

А ответ звучал следующим образом:

Йөгөрешеп төштем мин инешкә,	Сбежал я к роднику,
Инеш буенда пешкән жимешкә.	К спелой ягоде у родника.
Аты кызы кебек булса булыр	Девушка из Аты,
Ожмахның эчендәге фәрештә.	Как ангел в раю*.

У азербайджанцев именно в подготовительные периоды совершаются значительные ритуальные действия, такие как *палтаркесди* и *хынајахма*, но последний из них наиболее музыкально оформленный, и в это время исполняются «Әлләрә хына јахарлар» (украшим хной кисти рук), «*Хынајахды маһнысы*» (Песня окрашивания рук хной). К сожалению, у нас нет нотного текста этих песен, но С.Т.Фархадова дает их описание. Так, анализируя женскую «*Хынајахды*», исполняемую во время окрашивания рук невесты хной, ученый, подчеркивая ее размеренность и изящество, отмечает пропорциональность «частей мелодического отрезка, выражающейся в соразмерности двух сторон мелодической волны, в ответно-симметричном соотношении начальных построений, при диспропорции целого, ибо вторая и третья фразы на один такт шире первой (структура песни такова: 2т+3т+3т)» [144, с.88].

Девичники и прощальные вечера перед *тойем* во втором периоде проводят азербайджанцы, узбеки (*киз базми*), и татары (*чебелдек тегу, төш кису, кызлар ашы* и др.). На них веселятся исполнением разных состязательных диалогов (у узбеков – *лапар* и *айтишув*), а также прощальных (у узбеков *ёр-ёр* и т.д.) и поздравительных песен (узбекский *муборак*), а у татар – в частности, у приикских групп в этом периоде в момент переселения в клеть невеста причитала. Однако эти песни у многих народов являются характерными в большей части для III периода. У казахов, кыргызов, каракалпаков, уйгуров, туркмен и башкир, прощальные обряды невесты совершаются не во время девичника, а

* Поэтический текст взят из кн.: Исхакова-Вамба Р.А. Татарское народное музыкальное творчество (Традиционный фольклор). – Казань: Татарское кн.изд-во, 1997. – 264 с., С.51.

именно в период основного пиришества в доме невесты, или девичник устраивался там же во время собственно свадебного торжества. В этой связи стоит вспомнить, что и у татар прощальные песни невесты исполняются во время тайных свиданий *кияүләп йөрү*, который однако переместился в III период.

Песенных парадигм послесвадебных церемоний не сохранилось. Лишь у туркмен В.Успенским записано несколько образцов жанра *чувал гыз*, который исполняется новобрачной по возвращении в дом родителей для приготовления приданого. Так, изложенная в тональности фа диез эолийский песня «Чувал гыз» представляет собой образец сугубо национального характера. При переменном метре (4/8, 5/8, 6/8) и умеренном темпе преимущественно ровное непрерывное движение восьмыми с редкими остановками на четвертных, создают ощущение динамики, движения (ПА, №17).

Итак, нами были рассмотрены песни, сопровождающие первые 2 периода свадебного цикла. И при анализе выявлено, что в это время – во время сватовства, тайных добрачных свиданий, а также девичников и мальчишников не исполнялись песни свадебно-обрядовых жанров. То есть эти образцы являются приуроченными, но не относятся к собственно свадебно-обрядовым жанрам, и, кроме того, они практически бытуют в фольклоре разных этносов. Вероятно, эти парадигмы являются трансформированными и модифицированными формами некогда существовавших, но забытых и утраченных жанров, исполняемых именно в эти периоды свадьбы, в результате разных исторических событий.

У отдельных народов, в частности у азербайджанцев, узбеков и татар, девичники и связанные с ним прощальные эпизоды устраиваются во втором периоде, при этом исполняются такие свадебные жанры как *яр-яр/ёр-ёр* и причитания. Однако существуют свадебно-фольклорные жанры, обязательно присутствующие у всех тюркских этносов и сохранившиеся с древних времен – с эпохи их исторической общности. О них речь пойдет в следующей главе.

2. МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СВАДЕБНО-РИТУАЛЬНЫХ ПЕСЕННЫХ ЖАНРОВ

2.1 Стабильные и мобильные элементы в музыкально-поэтической семантике

Говоря словами И. Земцовского, «... музыка входит в обряд, будучи его органическим, неразрывным от целого элементом». Есть привносимые в обряд песни и песни, определяющие обряд, «без которых обряд состояться не может. Например, в свадебном репертуаре мы имеем в виду лишь так называемые главные песни, символически звучащие в поворотные моменты свадебной игры, – песни, которые до конца не понять без знания обряда и без которых в свою очередь до конца не понять сам обряд. Сказанное относится не только к содержанию, но и к музыке свадебных песен. Музыкальная семантика обрядовых песен вообще обладает типологической устойчивостью и должна быть изучена как таковая» [184, с.148].

Исследователь казахской традиционной культуры, писатель, академик М.О.Ауэзов писал, что *жар-жар*, *сыңсу* и *беташар* являются самыми распространенными жанрами казахской свадебной обрядности. Исходя из вышеизложенной систематизации песенных циклов свадебно-обрядового фольклора тюркоязычных народов, можно сделать вывод о том, что данное высказывание ученого можно применить к ритуально-песенным образцам и нами изучаемых тюркских народов. Так, по рассмотренным выше классификациям можно заметить, что характерными для всех выделяются:

1. *жар-жар* со всеми разновидностями;
2. прощальные песни в исполнении самой невесты и ее близких;
3. разные ритуалы по приветствию невесты в доме жениха и знакомства с ней, чаще всего связанные с открыванием лица.

Эти жанры у всех народов имеют разные формы исполнения, бытования и сопровождения той или иной церемонии. Их отличительными чертами являются музыкальная семантика, язык, соответствующие национальному характеру каждого этноса. Их объединяют аналогичность названия и функционального назначения. Многие песни вращаются вокруг указанных, являясь их разновидностью, вариантом. Но существуют и такие жанры, которые присущи для свадебной обрядности только определенного народа. Наряду с этим, существуют песни, которые имеют одинаковые или схожие формы бытования, или даже выполняющие одну

функцию, но при этом в них очевидными выступают терминологические расхождения. Однако отмеченное не исключает родства и идентичности свадебно-обрядовой культуры тюркских народов.

Наряду с указанными, стоит отметить, что у всех рассматриваемых этносов существуют песни типа казахского «Той бастар». Он может исполняться во всех периодах свадебного цикла – в начале пиршеств по поводу сватовства, помолвки, *ұрын той*, *ұзату той* и *келін түсіру тойы*, главная ее функция – провозглашение начала пиршества. Немаловажным является тот факт, что эти песни не являются сугубо свадебными. Они выступают вестниками начала любого торжества, не только свадебного. И, несмотря на то, что в плане музыкального оформления они типизируются общими средствами выразительности, их объединяет также эмоциональный настрой и идентичность поэтического содержания.

Самый распространенный, бытовавший и сохраненный по сей день свадебный жанр, полифункциональный по своей природе и сопровождающий множество ритуалов, исполняемый в разных периодах и этапах всего цикла, и что самое главное – исключительно свадебной песней является *жар-жар* (яр-яр, ёр-ёр, эр-эр)⁷⁰. Она имеет самое различное назначение, характер, содержание и смысл:

1. величальная песня молодым;
2. ею невеста изливает свою горечь и переживания по поводу разлуки с родными;
3. это заклинательная песня, обращенная к родителям;
4. песня-утешение невесте, от имени как ее подруг, так и жениха или его друзей.

Полифункциональность этой песни определяет и ее характер, форму, структуру, композицию и средства выразительности, как в плане музыкального языка, так и поэтического. Жар-жар у всех тюркоязычных народов имеет противоположную эмоциональную окраску и содержательный смысл: праздничный, светлый, торжественный с одной стороны, и полный грусти, отчаяния и горечи, с другой. У одних народов такая полярность передается посредством его диалогического исполнения между группой парней, утешающей и агитирующей невесту и девушек, которые жалуется на женскую долю, выступая в качестве плача, прощания. У других же народов, жар-жар исполняется в разное время свадебного цикла, тем самым подчеркивая контрастную природу. Так, интонации жалобы звучат в доме невесты во время ее проводов

⁷⁰ Данное понятие переводится как «милый-милая», «любимый-любимая», «друг-супруг».

или прощального вечера, а светлый тон передается в песнях, имеющих величальный смысл, исполняемых в момент шествия свадебного каравана или встречи молодой в доме жениха.

Таким образом, у всех народов, жар-жар бытует в двух вариантах: женский – лирический, прощальный, исполняемый на проводах невесты, а также мужской – светлый, праздничный, торжественный, который звучит либо как ответ на женский (во время проводов), либо как величальная на стороне жениха. Наряду с образно-эмоциональным строем, древность и историческая общность жанра жар-жар у тюркских этносов, проявляется и в схожести названий: у казахов и кыргызов *жар-жар*, *жар-жар-ай*, у каракалпаков *жаўжар* и *яр-яр*, у узбеков *ёр-ёр*, у азербайджанцев *эр-эр*, у уйгуров, башкир и татар *яр-яр*, *йэр-йэр*. Несмотря на то, что существует определенная разница в форме их функционирования, которая у каждого народа соответствует своим национальным признакам – в плане ладогармонической основы, метроритмической организации, композиции, структуры и т.д., эти различия не являются кардинальными, а воспринимаются в большей степени как вариант, незначительные отличительные черты.

Факт распространения *жар-жар* почти у всех тюркских этносов свидетельствует о том, что он корнями уходит в глубокую древность. Наряду с использованием песен и обряда *жар-жар* в эпосах, архаичность его подтверждается тем, что упоминания о нем встречаются в трудах восточных поэтов, ученых XV в. – Алишера Навои, в его трактате по метрике «Мизаналь-аузан» [35, с.237] и Захираддина Бабура, в его фундаментальном «Трактате об арузе», где написано об общетюркском напеве *оленг*, каждая строфа которого заканчивалась словом *яр-яр* [112, с.76] и др.

Итак, самый яркий и красочный ритуал в свадебном цикле казахов – *жар-жар*, который, как верно отмечает профессор С.А.Кузембаева, занимает центральное место в архитектонике всего свадебного церемониала казахов [8, с.33]. Исполнение казахского жар-жар происходит следующим образом: после завершения всех развлечений (*күрес*, *ат жарыс*, *бәйгеге түсу*, *көкпар тарту*, *музыкально-поэтические состязания – айтыс*), связанных со свадебным пиршеством в ауле девушки, перед самым ее отъездом возле юрты, в которой она сидит со своими подругами и снохами, собирается народ, чтобы попрощаться с ней. Девушки и молодые женщины заходят в юрту, а парни и мужчины остаются снаружи. Таким образом образуются две группы для исполнения песни *жар-жар*.

Данный жанр у казахов имеет диалогическую форму состязания – *айтыс* – между группой парней и девушек. Контрастную образно-эмоциональную сферу академик М.О.Ауэзов объясняет в связи с особенностями родового общественного строя: «Адам баласының екі ру болған қауымның бұл жерде екіге бөлінген жігі ашылады. Соның белгісі көрінеді. Жаңа өмірге кіретін жас әйел, жаңа өмірге кіретін жігіт өздері шыққан екі топтың пікірін, сырын сөйлейді»⁷¹ [30, 50-б.].

Однако, несмотря на противоположность в характере, эмоциональной сфере, музыкальном языке жар-жар, исполняемого мужской и женской группами, в них, как в контрастных, но в то же время взаимосвязанных жанрах, принадлежащих одному обряду, прослеживается и некоторая общность. Она проявляется в первую очередь в строении стиха – оба жар-жар излагаются в 11-сложном размере, расширяющемся за счет ритуальных припевов жар-жар и вставных слов «ау», «еу» и т.д. до 12-13-ти и даже 14-ти слогов.

Остановившись на композиции традиционного вида жар-жар, выдающийся казахский ученый А.Байтурсынов отмечает, что в начале его исполняют двумя группами по отдельности, а затем они сливаются в одну. Потому что, в начале он строится как диалог: на утешительные слова мужской группы отвечает женская. Затем вся эта музыкально-поэтическая перепалка переходит в утешительную песню родным невесты [28, 252-б.].

Б.Кокумбаева, тесно связывая данный жанр с песнями-плачами невесты, указывает, что он занимает средний этап комплекса прощальных ритуалов невесты. Это мнение утверждается целесообразным из-за того, что женский жар-жар по сути своей и является плачем невесты. Высказывание С.Сейфуллина по этому поводу раскрывает их реальную природу: «...бұрын қыз болған жеңгелер: “әкенің оң жағында”⁷² ойнап күлгеннен басқа не қызық бар” деп қыздарға нақыл айтатын сияқты... «Атаның оң жағындағы”

⁷¹ Здесь раскрывается раскол разделенного на два рода человеческого общества. Входящая в новую жизнь молодая женщина, вступающий в новую жизнь молодой парень высказывают мнения, сокровенные мысли двух групп, которых они сами представляют.

⁷² «Әкенің оң жағында» – букв. «в правом боку отца», это выражение означает быть под крылом отца, под его присмотром, более широкое его толкование – быть в своем родном доме с близкими по крови людьми, которые любят, балуют, лелеют и холят. А подчеркивание роли отца связано с господствующим положением мужчины в доме, связанном с патриархальными взглядами (прим.наше – З.К.).

“еркін” заманынан айрылып, ойнап-күлген кұрбы-кұрдасынан айрылып, ...жат елге келін болып аттану, әрине, жылаусыз, зарсыз болуы мүмкін болмаған. Сондықтан, бұл реттегі өлең-жырлардың мұңы ащырақ болатын...”⁷³ [29, 104-б.].

Подобные айтысы у казахов называются *қайым-айтыс*, *қайым-өлең*, *жар-жар*, *аужар*, *сарын*. О *қайым-өлең* еще в XIX в. писал Ш.Уалиханов: «Кайм – песни, употребляемые при свадьбах, состоящие в вопросах и ответах между молодыми людьми и девицами; они состоят из четырёхстиший, в которых рифмуют первые два стиха с четвёртым. Эти песни заключают иногда в себе загадки, эпиграммы и, наконец, шуточную брань, доходящую до самого отчаянного цинизма выражений» [20, с.283]. Отмеченные черты полностью соответствуют рассматриваемому обряду. И давно доказано, что именно *қайым-өлең* и становятся первоисточком айтыса акынов уже в профессиональном творчестве казахов⁷⁴.

Итак, традиционный казахский *жар-жар* – это *айтыс* – музыкально-поэтический диалог между двумя хоровыми группами исполнителей в унисон. Они поют по очереди – вступает группа парней, которая поет: «не грусти, девушка о расставании с отцом, там его тебе заменит свекор». В ответ поет группа девушек о том, что «какой бы хороший ни был свекор, куда ему до моего отца». И далее все продолжается в этом же контексте с перечислением всех родственников невесты: матери, брата, сестры, снохи и т.д., а мужская сторона все время выступает как утешающая.

Поэтический текст мужского жар-жар излагается как правило в 11-сложном размере, причем, как отмечает музыковед А.Байгаскина, он отличается от других песен исследуемого пласта фольклора однотипной формульностью – 1-ый тип 11-сложника: ♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪ [52]. Однако 11-сложный стих расширяется за счет ритуальных припевок жар-жар до 13-14-ти слогов, и чаще всего бывает следующего содержания:

⁷³ Перевод: «Снохи, которые когда-то тоже были молодыми девушками, говорили назидания своим золовкам: «что может быть лучше, чем жить, не ведая проблем, под крылом отца (әкенің оң жағында)»... Лишение той «свободной» жизни «в правом боку отца», потеря друзей, с которыми прошла веселая, беззаботная юность, уход в другой край в качестве невестки, став чужим «имуществом», не могли пройти без слез, горьких плачей и рыданий. Поэтому песни этой группы носят горестный характер» [Перевод наш – З.К.].

⁷⁴ Поскольку эта проблема не входит в рамки данного исследования, то она не будет рассматриваться более подробно.

Бір толарсақ, бір тобық санда болар, жар-жар!
Қырық кісінің ақылы ханда болар, жар-жар!
Әкем-ай деп жылама, байғұс қыздар, жар-жар!
Әкең үшін қайын атаң онда болар, жар-жар!⁷⁵

или

Қара насар, замандас, қара насар, жар-жар,
Қара мақпал сәукелең шашың басар, жар-жар.
Мұнда әкем қалды, – деп қам жемегін, жар-жар,
Жақсы болса қайын атаң орын басар, жар-жар.

В плане музыкального языка обычно сохраняются устойчивые ладо-тональность (в данном случае – фа миксолидийский), метр (2/4) и ритм (ровное движение восьмыми с остановками в конце фразы на четвертных). Звуковоряд мелодии развивается в пределах м.7 ($f^1 - es^2$) (ПА, №18).

Относительно интонационного строя данной песни стоит предположить, что это один из древнейших образцов жанра *жар-жар*, так как аналогичный мелодический напев присутствует и туркменском *яр-яр* и узбекском *ёр-ёр*⁷⁶.

В ответ мужскому жар-жар звучит женский, который носит печальный характер, обусловленный содержанием обряда. Мелодия излагается в минорном наклонении, в пределах кварты ($h - e^1$). В первой фазе ее развития (си эолийский) движение, как и в большинстве прощальных песен невесты, развивается в восходящем направлении и утверждается IV ст. (звук ми) – ритмически, на долгой длительности (половинная) и повторным его звучанием с ритмической остановкой на четвертной ноте, а вторая фаза возвращает движение к тоническому звуку *h*. Форма представляет собой запево-припевную, в которой припев выполняет важную драматургическую функцию, резюмируя основную идею и суть обряда и песни (ПА, №19).

Другой вид *жар-жар* представляет собой традиционный казахский жар-жар (ПА, №20), бытующий в восточном регионе, с характерной диалогической формой, в котором закономерно вступает группа парней.

⁷⁵ Одна шиколотка, одна ступня есть на ноге, жар-жар, Ум сорока человек есть у хана, жар-жар, Не оплакивайте, бедные девушки, разлуку с отцом, жар-жар, Вместо отца там будет свекор, жар-жар [Перевод наш – З.К.].

⁷⁶ См. ниже о туркменских и узбекских образцах *жар-жар*.

Начинается он словами: «Бір толарсақ, бір тобық санда болар, жар-жар! Сан кісінің ақылы ханда болар, жар-жар!», который является одним из видов стереотипных поэтических текстов жар-жар⁷⁷.

Песня начинается с характерной субкварты к V ст., излагается в миксолидийском ладе. Обычно мужской жар-жар имеет постоянный метр, однако в данном случае использован переменный метр (2/4, 3/4). Этому способствует, прежде всего, введение ритуальных припевов – не только “жар-жар”, но и “бикем”, который занимает дополнительное временное пространство, который также расширяет поэтическую 11-сложную строку до 15 слогов.

Вторая же полустрофа также традиционно начинается с субкварты, но теперь уже с V ст. к I ст. Если первая полустрофа движется от V ст. лада к I, то вторая – закрепляет ее (до миксолидийский). К тому же для второй полустрофы характерен постоянный метр (2/4), что объясняется отсутствием припевки “бикем”.

Так, в 1-ой полустрофе закономерно присутствует стереотипный поэтический текст, не имеющий смысловой нагрузки. Первая мелострока, проводимая в доминантовой сфере, заканчивается утверждением доминантового тона – ритмически и неоднократно повтором звука g¹. А вторая мелострока, имеющая нисходящее направление мелодии, завершается в основной тональной опоре, также ритмически задерживаясь на звуке с¹.

Во второй полустрофе выражена суть содержания, связанная с утешением девушке: «Не плачь о разлуке с отцом, будешь хорошей невесткой, и там у тебя свекор...». Третья мелострока приводит мелодическое движение (начинающееся с доминантового скачка соль малой октавы к тонике), к субдоминанте, утверждая звук f¹, затем в последней строке субдоминантовая сфера постепенно растворяется в тонике (с¹).

Далее в ответ мужчинам вступает женская группа. Фольклорист К.Жузбасов отмечает один ладовый остов, характерный для женских жар-жар казахов Горного Алтая – терцовый звукоряд с субквартой. То же можно наблюдать в данном образце, который проводится в ремиксолидийском (ПА, №21). Как и в мужском варинате, первые две мелостроки поэтической строфы являются стереотипной вставкой. Его

⁷⁷ Другие виды следующие: «Қара насар, замандас, қара насар, жар-жар, Қара мақпал сәукелен шашың басар, жар-жар»; «Ақ қоян қашар жоталап, бикем, жар-жар, Ақ інген өсер боталап, бикем, жар-жар» и др.

основное содержание раскрывается в последних двух мелостроках, каждая из которых заканчивается ритуальными словами *сылқым-ай*, расширяя каждую 11-сложную мелостроку до 14-ти. А в конце каждой полустрофы звучат припевные строки со словами «Қош есен бол, жұртым-ай», таким образом, разрушая и расширяя структуру напева. Он соответствует одной мелостроке, основывается на трихордовой попевке ($g^1 - h^1$) с нижней субквартой (d^1) и проходящими секстой и септимой. Вторая полустрофа является незначительно варьированным повтором первой, в которой вторые мелостроки – это точный повтор первых. И таким образом схематически ее структуру можно обозначить следующим образом: А-А-А1-А1. При ровном ритмическом рисунке тонический звук d постоянно подчеркивается самой долгой длительностью (половинной), которая встречается в данном примере. Волнообразное движение мелодии чаще развивается в субдоминантовой сфере в пределах терции ($g^1 - h^1$), и лишь некоторые мелодические фразы приводят к нижней тонике, являющейся субквартой в соотношении с трихордом в кварте.

После обрядовой песни *жар-жар* переходят к исполнению *аужар*, который проходит в виде айтыса между невестой и женихом, или любым парнем и девушкой аула. В ней молодежь выражает пожелания счастья, радости, взаимного понимания, благ семейной жизни, и носит шуточный и игривый характер.

По свидетельству С.Сейфуллина, на проводах многие талантливые молодые люди старались не упустить возможности спеть состязательную с девушками песню *аужар*. Одни вступали в это состязание для развлечения, другие, чтобы «получить дорогу» – «*жол алу*», то есть перенять дорогу жениха, быть женихом на последующих свадебных торжествах. А третьи, таким образом, прощаются с невестой, если это ее бывший возлюбленный, который выражает скорбь, печаль по поводу расставания и свою любовь к ней. В такие моменты создавались богатые по художественному замыслу произведения, сохранившиеся в памяти народа на многие века. Одним из примеров подобного трагического случая выдающийся казахский просветитель приводит песню «Сырымбет» Ахана сері, возникшую в аналогичной ситуации (ПА, №22).

Аужар очень близок к *жар-жар* общим строением, типом исполнения, а также музыкально-поэтической структурой. Однако если *жар-жар* – это шуточная песня-утешение невесте, то *аужар* больше имеет назидательное назначение, хотя женские варианты также носят печальный характер, соответственно атмосфере проводов. Отличие состоит еще

в том, что *аужар* не имеет вопросо-ответной диалогической формы исполнения, в нем сначала полностью свою мысль излагает одна из сторон, затем – другая. Но общим является то, что в *аужар* каждая строка тоже может заканчиваться ритуальными припевками *жар-жар* (ПА, №23).

Так, рассматриваемый образец *аужар* представляет собой диалог между покидающей родную землю невестой и ее возлюбленным. В отличие от *жар-жар* здесь налицо скорбное звучание в мужском варианте. Песня построена в запево-припевной форме, в которой напев куплета, соответствующий строфе из 8-сложных строк, схематически которую можно представить как *a-b-c-b*, излагается в тетра хорде си эолийском. Первые мелодические фразы каждой полустрофы заканчиваются рефреном *бикем*. Мелодия начинается с тонического звука с дальнейшим восходящим квартовым скачком к IV ст. и постепенным возвратом к устою в конце первой полустрофы. А вторая – также начинается с тональной опоры *h*, постепенно в восходящем направлении достигая вершины – *e¹*, и вновь возвращается к первоначальному устою, подчеркивая продолжительной длительностью. Припев имеет волнообразный рисунок мелодии, которая, начинаясь со II ст. (*cis¹*), поднимается до кварты (звук *e¹*) и постепенно движется обратно.

В женской партии поется о горькой женской доле, вынужденном смирении с ней. Тетрахордовый напев песни в эолийском ладе интонационно близок к некоторым вариантам женских *жар-жар*, соответствует одной поэтической полустрофе (*a-b-a-b¹*), состоящей из 11-сложных строк с припевными рефренами *жар-жар-ау* в конце каждой строки. Первая мелодическая фраза начинаясь на тонической опоре к концу приходит к своей звуковысотной вершине и завершается на ней длительным утверждением, а вторая мелодическая фраза возвращает все движение к основному тону, таким образом составляя вопросо-ответное соотношение между строками полустрофы. Неровный ритмический рисунок, триоли, синкопы, глиссандо – это все способствуют изображению драматичной сущности совершаемого действия и происходящего события. А заключительное припевное построение, где еще раз утверждается тональная опора (*b*), как бы усугубляет такую атмосферу, и передают чувство смирения, принятия своей судьбы.

Рассказывая об *аужар*, бытовавшем в первой половине XX века в СУАР, корреспондент Магрипа Акаскызы⁷⁸ отмечает: «Кыз ауылында 78 Магрипа Акаскызы – жительница района Шагантогай Тарбагатайского округа, большой знаток народного творчества, которая в свои 75 лет обладает феноменальной памятью. Родившись в байской семье, она стала свидетелем гонений на отца, пережила и богатство, и недостаток. Воспитавшая 9 детей, Магрипа апа в настоящее время лишена зрения. Несмотря на это и не теряя бодрости духа и игривости характера, она довольно артистично рассказала

кызды киіндіріп болған соң, жеңгелері салыны басқа керіп тұрады. Қыз жылап тұрады, жеңгелері екі жақтан аужар айтады. Киіз үйдің жабығын ашып қояды. Сырттан атпен шауып келіп, асықты жілікті байлап жар-жар айтысатын жігіт келеді»⁷⁹.

Согласно обычаю, аужар начинает парень, который заявляет о своем приходе и требует к себе внимания. Он имеет традиционный для мужского жар-жар напев светлого, даже несколько дерзкого характера. Он создается благодаря напористым нешироким скачкам на пунктрином ритме в начале тактов при довольно развернутом для обрядового образца диапазоне с постоянным четырехдольным метром⁸⁰:

Аужар

$\text{♩} = 160$

Ак о - та - уың жап - саң, аш - шы бы - лай, жар - жар,

А - луан ше - кер ал - дым - нан шаш - шы бы - лай, жар - жар.

Қа - рын - дас - тың ау - жа - рын ө - зім ай - там, жар - жар,

Шу - ыл - да - май ал - дым - нан каш - шы бы - лай, жар - жар.

и дала этнографические описания похоронно-поминальных, свадебных, родильных ритуалов и удивительно чисто интонируя исполнила множество образцов, сопровождающих указанные обряды. Вместе с тем, от нее записаны народные песни, кара олең, которые она слышала от своей матери: «Қоңыржай», «Қызыл жел», «Жаным-ау», а также несколько образцов бытового айтыса, в которых она сама принимала участие в молодости. Рассказывая о похоронно-поминальном обряде казахов, проживающих на территории СУАР, Магрипа Акаскызы сообщила «Жоктау» по выдающемуся общественному деятелю Баспаю, относящийся к середине прошлого века. От нее также записаны напевы «Дауыс», «Көрісу» с их разновидностями. Среди них – «Көңіл айтып көрісу»: поется во время выражения соболезнования, «Бүркеуін алған кездегі әйелдің көрісуі»: исполняется через год после смерти мужа вдовой, с которой снимают покрытие, означающее недавнюю гибель супруга. Наряду с этим, записано несколько свадебных песен, услышанных ею в молодости.

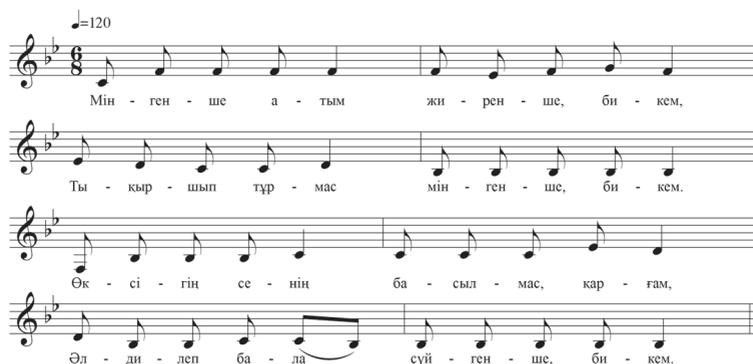
⁷⁹ После того, как в ауле невесты ее передевают, женге (снохи) держат шаль над ее головой. Девушка плачет. Снохи с двух сторон поют аужар. Открывают верхнюю часть юрты жабык. Парень с берцовой костью с альчином прискакивает на коне для исполнения жар-жар.

⁸⁰ Данные образцы записаны и нотированы автором данной книги от Магрипы Акаскызы во время экспедиции в СУАР. Подробнее о ней см. в сноске №80.

Шуточные строки, направленные в адрес невесты, может спеть и ее зять (жезде). Как правило, в свадебном жанре сарын, распространенном в восточных регионах Казахстана, как и в рассматриваемом образце, каждая мелострока завершается припевками «бике-ау» или «бикем».

Жездесі

$\text{♩} = 120$

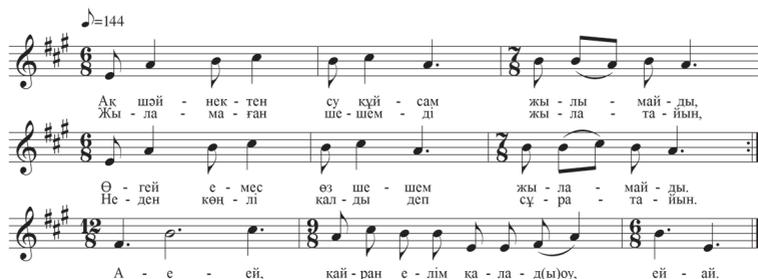


Мін - ген - ше а - тым жи - рен - ше, би - кем,
Ты - кыр - шып тұр - мас мін - ген - ше, би - кем,
Өк - сі - гің се - нің ба - сұл - мас, кар - ғам,
Өл - ди - леп ба - ла сүй - ген - ше, би - кем.

В ответ мужскому жар-жар звучит женский, который носит печальный характер, обусловленный содержанием обряда. Трихордовая с субквартой мелодия излагается в мажорном наклонении. В первой фазе ее развития движение, как и в большинстве прощальных песен невесты, развивается в восходящем направлении, а вторая фаза возвращает движение к нижней тональной опоре *ля*. Форма представляет собой запево-припевную, в которой припев выполняет важную драматургическую функцию, резюмируя основную идею и суть обряда и песни, в то же время, уводя к другой тональной опоре – *ми*.

Қыз жауабы

$\text{♩} = 144$



Ақ шәй - нек - тен су күй - сам жы - лы - май - ды,
Жы - ла - ма - ған ше - шем - ді жы - ла - та - йын,
Ө - гей е - мес өз ше - шем жы - ла - май - ды,
Не - ден көң - лі қал - ды деп сұ - ра - та - йын,
А - е - ей, қай - ран е - лим қа - ла - ды)оу, ей - ай.

Важно отметить, что бытующий во всех округах Казахстана данный жанр имеет локальные разновидности. Это относится как к исполнительским приемам, так и к проблемам жанрового разнообразия и музыкального изложения. Одной из локальных разновидностей *жар-жар*, распространенной в Восточном Казахстане и среди казахов Горного Алтая, является *үкі-ау*. К.Жузбасов раскрывает его функцию следующим образом: «Традиция прикрепления перьев филина к головному убору девушек была связана с тем, что в кочевой семье дочь обычно ассоциировалась с образом птицы, так как отдаваемая замуж, она «улетала» из родного очага, гнезда. /.../ Об этом также свидетельствует бытование в Северо-Восточном Казахстане свадебных песен, так называемые «Үкі-ау!» («О, перья! – а дословно – О, филин!»). Здесь прежнее понятие сменилось другим значением – «с невесты снимали шапочку с перьями – символ-эмблему девичьей поры – и надевали громоздкий головной убор – саукеле»⁸¹) [67, с.18].

Наряду с этим, в восточном регионе широко распространен жанр *сарын*. Однако, как отмечает профессор С.А.Кузембаева, хотя *сарын* по многим стилистическим особенностям, мелодико-интонационному строению, жанровым признакам близки к *жар-жар*, но их истинная роль выражена в прощальных песнях невест – в *сыңсу* и *қоштасу*. Схожесть двух жанров (*сарын* и *жар-жар*) ученый наблюдает в идентичности структуры поэтического текста (11-сложный размер) и содержания, а также в наличии стереотипных фраз и интонаций – если в *жар-жар* каждая полустрофа заканчивается ритуальным припевом «жар-жар», то в *сарынах* это возгласы причета, вздохи, такие как ай!, ей!, а!. Их тождество проявляется и в плане формообразования. Обе песни исполняются в форме диалога, контрастного по характеру и образному строю. И согласно С.А.Кузембаевой, «в целом, в свадебно-обрядовом *сарыне* наличествует весь комплекс музыкально-поэтических средств, специфичных *жар-жар*» [8, с.34]. *Сарын* иногда носит названия *бике-ау*, *үкі-ау*, которые употребляются в тексте, чаще всего в качестве вставных слов в конце

⁸¹ *Саукеле* – головной убор невесты. Но вместе с тем, это наглядный пример обычаев и традиций, культуры и искусства. *Саукеле* вышивается рубинами, жемчугом, кораллами и прочими драгоценными камнями, которые подчеркивают его богатство. Он шьется из дорогого бархата, велюра и т.д., края украшаются пушиной – норкой, лисцей, вышивается мелким бисером, бахромой, орнаментом, различными мелкими золотыми и серебряными монетами, украшениями. Верх *саукеле* украшает *үкі* – пушистый пучок из перьев филина. Красота такого убора не просто является украшением невесты, но и возвышает авторитет сватов (прим.наше – З.К.).

каждой мелостроки вместо *жар-жар*⁸². А в женских вариантах часто встречаются окончания *сылқым-ау, жұртым-ау*.

Так, *сарын* как и *жар-жар* имеет диалогическую форму. Но она может исполняться как между группами парней и девушек, так и сольно – парнем и девушкой. В первом случае чаще всего диалог построен в вопросо-ответной форме. На утешительные слова парней, излагающихся в одной поэтической строфе, отвечали девушки, также четверостишием. А в сольном исполнении, *сарын* больше напоминает *аужар*. Здесь тоже одна сторона сначала излагает полностью свою мысль, по форме это может быть значительно шире, чем одна строфа, это может быть несколько куплетов с припевом или несколько поэтических строф, и соответственно, ответ также мог быть продолжительным, где раскрывалась вся суть диалога.

В *сарын* между двумя парнями и девушкой, первыми вступает парень, характерными для этого жанра строками «Сарынның басы бисмиллә, бике-ау, Бисмиллә деген мың жылда, бике-ау», и каждая мелострока завершается припевками *бике-ау*. Напев, соответствующий строфе, состоящей из 7-8-сложных строк (за исключением третьей – 6 слогов), развивается в тональности ми ионийский в пределах б.б, где каждая полустрофа заканчивается утверждением тональной опоры *e*. Мелодия начинается с верхней ноты – с квартового звука (a^1), дальнейшим утверждением квинты и достигая сексты – звуковысотной кульминации всей песни, затем поступенно в нисходящем направлении приходит к тональной опоре к концу полустрофы, подчеркивая ее долгой длительностью. Вторая полустрофа начинается восходящим квартовым скачком (от h к e^1), и постепенно поднимаясь вверх достигает квинты и вновь возвращается к тонике – звуку e^1 , который занимает самое протяжное временное пространство при ровном движении восьмыми при постоянном трехдольном метре⁸³.

Женский вариант этого образца близок к восточно-казахстанскому женскому *жар-жар*, рассмотренному ранее. Трихордовый напев в фамиксолидийском излагается в запево-припевной форме, где запев – это 11-сложная строфа. Схематически запевимеет следующую структуру: А-В-С-В. Припев также стоит на трихордовой попевке ($h^1 - dis^2$), начавшись и завершаясь на тональной опоре *fis*, который в конце утверждается более долгой длительностью – двумя заливованными половинками с точкой (ПА, №24).

⁸² Их примеры см. в «КМФ» №15, 16, в «200» №28, в «1000 п.» №680

⁸³ В записи А.Темирбековой обозначен размер 6/8, но на наш взгляд более правильным будет 3/4.

Таким образом, в казахском *жар-жар* полярность эмоциональной окраски и семантической сущности подчеркивается исполнением в форме диалога между двумя составами. В нем сам диалог строится на противопоставлении двух контрастных образных сфер – это попеременное вступление то светлого, то скорбного настроения. Первый присущ мужскому варианту, а второй – женскому. Так, противоположность *жар-жар* у казахов не имела временного и пространственного развития, она определялась одной зоной – проводами невесты (*қыз ұзату*). В музыкальном плане, в казахском жар-жар мужской и женский варианты также отличаются, что обусловлено смысловой антитетичностью. Но, тем не менее, как в песнях, принадлежащих одному жанру, в них обнаруживаются и общие черты. Они проявляются, прежде всего, в структуре стиха, который, как правило, излагается в 11-сложной форме. И в обоих видах основная суть чаще всего передается во второй половине композиции, то есть во второй полустрофе. Однако мужской вариант более развернутый в плане музыкально-выразительных средств. Если его напев зачастую соответствует полной строфе, то мелодия женского жар-жар – полустрофе. Кроме того, последние излагаются в узком диапазоне, обычно тетрард или трихорд, нередко с нижней субквартой, в то время как в мужских – интонационный строй развивается в более широком звукоряде. Вместе с тем, соответственно характеру, в женских песнях часто присутствуют переменный метр и различные ритмические комбинации, в противоположность мужским, для которых присущи постоянный метр и ровный ритмический рисунок. И, несмотря на то, что женский вариант подобно мужскому имеет стереотипный поэтический текст, мужской жар-жар более традиционен. Большинство из них строится на одном мотиве (ПА, №18).

Несколько отличается от традиционного *жар-жар* его локальная разновидность – *сарын*, бытующий в восточном Казахстане. При таких общностях как, мажорное наклонение лада, довольно развитый напев, соответствующий полной строфе, утверждение тональной опоры в конце каждой полустрофы, сравнительно широкий диапазон (в пределах м.7, ч.8), ровный ритмический рисунок при постоянном метре, можно наблюдать и некоторые различия. Они заключаются в первую очередь в интонационном строе и форме стиха. В *сарын* отсутствуют размашистые интонации, свойственные мужскому *жар-жар*, хотя иногда и встречаются примеры, которые начинаются с квартового скачка, однако в них преобладают поступенные ходы. Если *жар-жар* как правило строится на 11-сложной стихотворной форме, то *сарын* – в 7-8-сложной форме. А что

касается женского варианта *сарын*, то все его характеристики совпадают с восточно-казахстанским женским *жар-жар*.

Еще одна разновидность казахского *жар-жар* – *аужар*, которая тоже исполняется в форме *айтыса*, но это уже не коллективная песня, ее исполняет диалогический дуэт парня и девушки, присутствующих на свадебном тойе, самих брачующихся, иногда даже невесты и ее бывшего возлюбленного. Наряду с формой исполнения, их сближает тот факт, что каждая мелострока обеих песенных разновидностей (и *жар-жар*, и *аужар*) заканчивается припевными словами «жар-жар» или «аужар». Их основное отличие состоит в содержании: если *жар-жар* – это шуточная песня, то *аужар* – назидательная. Наряду с этим, диалогичность в *аужар* не всегда имеет контрастный характер. К примеру, в рассмотренном примере и мужской и женский варианты излагаются в единой эмоциональной сфере. Мужской *аужар* проводится в минорной тональности, в узком диапазоне, с поступенным мелодическим движением, с 7-8-сложным стихом, в котором передается скорбь парня, прощающегося со своей возлюбленной, выходящей замуж за другого. Аналогичный образный строй изображается и в женском варианте, которому также соответствуют схожие музыкально-выразительные средства.

Таким образом, в казахском *жар-жар* существуют его локальные и стилевые разновидности. Имея общую конструкцию, форму исполнения, они являются типично обрядовыми песнями, обязательными на проводах невесты. Вместе с тем, в них наблюдаются и некоторые отличия, заключающиеся, прежде всего, в интонационном строе этих песен, что однако не препятствует выявлению и множества идентичных черт, безусловно доказывающих их принадлежность одной жанровой группе.

У кыргызов *жар-жар-ай* звучит как во время проводов – *кыз тою*, так и встречи невесты в аиле жениха на *кыз алуу* или *келин тою*. Исследователь кыргызской музыки К.Дюшалиев указывает, что в настоящее время в записи сохранены лишь 2 образца *жар-жар*. Звучащая перед отъездом в дом жениха *жар-жар* является величальной невесте и поется в унисон группой парней и девушек, придавая при этом торжеству свадебный колорит. По прибытии невесты в аил жениха молодежь встречает ее песнями *жар көрүү* и *жар-жар-ай*.

По свидетельству К.Дюшалиева, кыргызский *жар-жар* очень близок к казахскому, так как эти народы издавна считались родственными, нередко сватались друг другу, чем в принципе и объясняются некоторые моменты общности в их обрядах и песнях. Как указывает ученый,

описания казахского жар-жар Б.Ерзаковичем совпадают с описаниями жар-жар кыргызов.

Исследователь Р.Абдуллаев отмечает, что при экспедиции по Ошской области и при ознакомлении с материалами Союза композиторов им был зафиксирован лишь один вариант кыргызского «Жар-жар». И по его утверждению, ее интонационный строй близок к песням «Кошок», которые исполняются во время молодежных вечеринок. Поступенное нисходящее движение мелодии, изложенной в соль лидийском, с возвратом к основному тону – устою (ля-соль-фа-ми-соль), который повторяется многократно, составляют ее основу. И как указывает Р.Абдуллаев, «интонационное развитие песни строится по принципу подобия, когда развертывание мелодии предполагает определенный тип варьирования, основанного на повторении изначального интонационного тезиса при незначительном ритмозвуковом извлечении» [102, с.200] (ПА, №25).

Несмотря на отсутствие поэтического текста, можно предположить, что по характеру данный образец ближе к варианту, который исполняется в аиле жениха при встрече невесты. Четкая квадратная структура, ровный ритм восьмыми с остановками на четвертных при размере 2/4, тетракордовый напев, поступенное нисходящее движение мелодии скачком возвращающийся вверх, а также секундовая тональная переменность, в конце которой все-таки окончательно утверждается соль лидийский, – все это придает песне светлый тон, характерный именно мужскому виду *жар-жар*.

Что же касается *хаўжар* или *яр-яр* каракалпаков, то по свидетельству А.Затаевича, «Это молодежные игры, исполнявшиеся на вечеринках поочередно юношами и девушками. Мужские варианты, как правило, задорного, веселого характера, женские – лирического, печального» [45, прим.к №15]. Р.Абдуллаев называет ее шественно-величальной песней, которая исполняется родственницами и подругами невесты во время шествия свадебного кортежа. А по сведениям Н.Жапакова, ее исполнение совершается накануне проводов невесты в дом жениха. Он же утверждает, что *хаўжар* бытует в исполнении как хором в унисон, так и в диалогической форме между парнем и девушкой каждый соответственно своей стороне. По его мнению, песни *хаўжар* имеют разное содержание [153]:

1. социальный протест

2. как предвестник того, что девушка непременно выйдет замуж и готовит ее к будущей жизни, в которой она должна стать хозяйкой своего очага.

3. Сочувствие и утешение подруги невесте (ПБ, №6)

4. Укор невесты, адресованный своим родителям, при котором она поет (ПБ, №7).

5. И еще один вид⁸⁴ – аналогичный казахскому жар-жар, когда невеста поет о том, что родные мужа ей никогда не смогут заменить ее собственных родителей (ПБ, №8).

Р.Абдуллаев указывает на наличие у каракалпаков двух видов *жауҗар*. Одному из образцов, по мнению ученого, присущи «восходящая поступенная терцовая интонация, четкая квадратная структура мелострофы (в целом строится на основе двух мелостроф), равномерная ритмика...» [102, с.200] (ПА, №26). Пример, аналогичный варианту Р.Абдуллаева, встречается в книге «Диалог культур Центральной Азии. Звуковой мир каракалпаков». Эти парадигмы имеют общую ладотональную основу, одинаковый мелодический напев, метроритм, то есть они практически полностью совпадают, за исключением структуры, количества тактов, а также поэтического текста и содержания. В примере, приведенном Р.Абдуллаевым, несколько неопределенной предстает поэтическая основа, из-за которой невозможно определить смысл песни, а соответственно и ее природу. Во втором случае очевидно, что это женский жар-жар, исполняемый невестой перед отъездом, в которой поется о том, что в доме отца все иначе, заполнено теплом и любовью в отличие от дома свекра, где даже двери рвут волосы, когда выходишь и заходишь в нее (ПА, №27).

А второй вариант *жауҗар*, о которой Р.Абдуллаев пишет «сохранились и единичные образцы напевов с субквартой», приведен у А.В.Загаевича⁸⁵ (ПА, №28). В рукописи эта песня дана под названием *жар-жар*, но не имеет отношения к казахским. И хотя она записана без поэтического текста, в примечании указывается, что относится данный пример к женским. В принципе музыкальное изложение ее также свидетельствует об этом благодаря особенностям интонационных ходов, построенных в основном на поступенном движении секундами, столь характерные для женских свадебных песен тюркских народов. Небольшой тетрахордовый напев, соответствующий одной мелостроке квадратной структуры в ля-эолийском умеренном темпе с неровным синкопированным ритмическим рисунком способствуют передаче подавленного состояния исполнительницы. А начальный квартовый

⁸⁴ Этот вид не приведен у Н.Жапакова.

⁸⁵ Песни разных народов. – Алма-Ата: Жазушы, 1971. – Пример №15, с.229.

скачок характеризует многие песни жанра *жар-жар* разных этносов изучаемой группы.

Первый музыкальный материал, несмотря на свое содержание в большей мере напоминает мужской вариант. Четкий ритм, остигатность опорных звуков, пунктирный ритм заключительных оборотов, секундовая в первой полустрофе и общая квартовая ладо-тональная переменность придают более светлое и приподнятое настроение. Однако в момент звучания слова *хаужар* напев смягчается, становится более гибким, и переходит к проведению заданного еще в первых 2-х тактах тематического зерна уже в минорной тональности, но при изменении ладовой окраски сохраняется метроритмическая и интонационно-мелодическая основа песни. Умеренный темп и завершение ее в минорной тональности все-таки убеждают в плачевой сущности данной песни, характерной для женских *хаужар*.

Таким образом, нами рассмотрены типы женских *хаужар*, хотя это не отрицает факт бытования у каракалпаков и мужских, которые были описаны А.Затаевичем.

Ёр-ёр в узбекской свадьбе имеет довольно широкое применение. Впервые она звучала накануне свадьбы, во III периоде цикла – на девичнике (*киз базми*), затем во время шествия свадебного кортежа, а также в доме жениха, а иногда ею завершался весь процесс свадебного церемониала. Так, по свидетельству Р.Абдуллаева, на девичнике эту песню обычно пели родственницы невесты, присутствовавшие на этом мероприятии. Однако иногда бывало, что ее исполняли специально приглашенные женщины-музыканты (*халфа, созанда, яллачи*), иногда их музыка сопровождалась под аккомпанемент *дойры* и гармонии⁸⁶.

Узбекский *ёр-ёр* отличается локальным разнообразием. К примеру, по свидетельству Р.Абдуллаева, намагганский *ёр-ёр* отличается глубоким лиризм в сочетании с декламационно-напевным складом. При этом женские варианты поются мягко, спокойно, в то время как мужские отличаются экспрессивностью. Ташкентские исполняются в умеренном темпе с преобладанием поступенного движения и нисходящего направления мелодического рисунка. Ферганским *ёр-ёр* (и женским, и мужским) свойственны приподнятый, светлый тон, кашкадарьинским – сдержанность; зажигательный темперамент присущ мужским *ёр-ёр* и *ёроней* Самарканда и Бухары. Наряду с указанными, по утверждению

⁸⁶ Гармонь – в конце XIX века пользовался популярностью среди женщин-исполнителей и получила название *кўл соз*, то есть ручной инструмент.

Р.Абдуллаева, на протяжении веков в узбекских *ёр-ёр* были сформированы такие типы напевов, которые характерны казахским и туркменским⁸⁷.

Женской песне *ёр-ёр* наманганской местности (ПА, №29), как указывает Р.Абдуллаев, «характерна своя, индивидуальная исполнительская манера, заключающаяся во владении своеобразным сочным, густым, несколько напряженным тембром с постоянным использованием приемов распевания, скольжений» [102, с.197]. Данный образец построен на волнообразном мелодическом рисунке: начавшись с квинтового тона – звуковысотной кульминации (звука h^1) – движение в нисходящем направлении устремляется к тоническому опорному звуку в ми эолийском, короткими длительностями (шестнадцатыми длительностями с остановками на восьмых или реже – четвертных нотах) при ровной уссульной ритмике и постоянном метре (2/4). 11-сложный текст стиха излагается на протяжении 3-х тактов, соответствующих одной мелостроке, к которым прибавляются припевные слова *ёр-ёр*, *ёр-ёрей* и повторяются последние 2 такта первой мелостроки, таким образом, расширяя и усложняя квадратную структуру всей композиции.

Мужские *ёр-ёр* указанного региона, как уже было сказано выше, «поются в экспрессивной манере с постоянными спадами, скольжениями, растягиваниями окончаний мелостроф очень ровно и мягко звучит данный вариант песни, мелодика в котором приобретает некоторый эпический склад...» [102, с.198] (ПА, №30).

Песня выражена в тональности минорного наклонения – до эолийской, кроме того, танцевальный трехдольный размер 6/8, ровное движение четвертными и восьмыми длительностями в разных ритмических комбинациях, создающие ощущение тонкой лирической игривости, преобладание поступенного волнообразного движения мелодии с незначительной ролью скачков, постоянно устремленное к тоническому звуку *до*, который утверждается долгими длительностями, то есть с точно фиксированной единой тональной опорой – все это способствуют передаче мягкой поэтичности мужского *ёр-ёр*, в котором воспевается красота невесты.

Интересным и национально специфичным представляется ташкентский *ёр-ёр*. Его напев состоит из 3-х 11-12-сложных мелостроков из 3-х тактов, расширяющихся и усложняющихся до 20-21 слога за счет припевных слов *ёр-ёр* и *ёр-ёрей*, а также повторением последних слогов

⁸⁷ Но из-за отсутствия нотных примеров именно этих типов *ёр-ёр*, ограничимся имеющимися.

мелостроки (еще 3 такта), где 3-я является сокращенным вариантом 1-ой, а 2-ая развивает тот интонационный напев, который составляет основу всей песни. Это многократно повторяющийся двухтактовый мотив, который состоит из варьированного проведения четырех звуков – f^2 - es^2 - d^2 - c^2 : вниз к тональной опоре, иногда утверждая ее, а иногда в обратном направлении вновь достигая кварты – f^2 . Первые 2 такта строятся на трихордовой попевке, затем восходящим квартовым скачком вступает звук f^2 , с которого начинается развитие мелодического рисунка, который волнообразным движением все время возвращается и повторяется. Таким образом, вся песня имеет тетрахордовую природу. Тональная опора (при тональности до эолийский) очевидна на протяжении всей песни, так как движение мелодии постоянно в нисходящем направлении устремляется к ней. Форшлагги создают ощущение горлового стиля пения, придавая образцу яркий национальный колорит. Акцент на второй звук при трехдольном размере 6/8 создает танцевальный характер и гибкость движения, а также изображая усульный ритм в сопровождении ударного инструмента (ПА, №31).

Итак, узбекский *ёр-ёр* характеризуется локальным разнообразием, для его мужского и женского видов свойственно множество общих черт. Для них одинаково присущи минорный лад, узкий диапазон (ч.4, ч.5), постоянный метр, усульный ритм, 11-12-сложный размер стиха, припевный рефрен в конце каждой мелостроки. Однако их отличает как интонационный строй, так и метроритмическая организация. Подобно *жар-жар* многих народов, в узбекском мужском варианте он более развернут. Это касается и напева, который в мужской разновидности соответствует полустрофе, в то время как в женской – одной мелостроке. Вместе с тем, мужские *ёр-ёр* имеют танцевальную природу с характерным 3-хдольным размером и сложно-комбинированными ритмическими рисунками с обилием форшлаггов, трелей, синкоп, иногда неквадратной структуры. Женские песни излагаются в 2-хдольном метре, с более простым ритмом.

Как у многих народов *яр-яр* туркмен различна и по форме, и функциональному назначению исполнения. Поэтому ей также свойственны различный эмоциональный колорит и тематика. В ней могут отражаться, как утверждает исследователь туркменской музыки Ш.Гуллыев, «многие стороны свадебного обряда – сватовство, смотрины, уплата калыма, проводы невесты, возвращение свадебного каравана в дом жениха, бракосочетание и др. Поэтому эти куплеты могли быть

самого различного содержания – от весёлого и лирического до шуточно-сатирического и комического» [112, с.76].

Исполнение туркменского *яр-яр* имеет довольно сложную форму. Она начиналась в доме невесты во время ее проводов. Запевали песню от ее имени близкая подруга или близкие родственницы. Этой песней, а также «*Өлең*» и «*Лееран*», которые являются разновидностями *яр-яр*, сопровождался свадебный кортеж. А по прибытии новобрачной в аул жениха, к ним присоединялись и его родственницы. Таким образом, образовывались две группы, представляющие сторону жениха и невесты, между которыми начиналось музыкально-поэтическое состязание [112]. Таким образом, *яр-яр* – величальная, которая звучит как во время проводов невесты, так и в ауле жениха. Аналогична ей и «*Хай, өлең*», которая исполняется на проводах. Далее эти песни сопровождают передвижение свадебного поезда. На стороне жениха кортеж встречали величальными «*Яр-яр*» и «*Олен*».

Р.Абдуллаев выявил три типовых напева туркменского *яр-яр*, вероятно, вызванные их эмоциональной сущностью, связанной с формой их исполнения, то есть как прощальная во время проводов и как величальная в момент шествия свадебного кортежа и встречи молодой в доме будущего супруга. Так, первый тип (ПА, №32), по мнению ученого, «основан на нисходящем движении мелодии от кварты к основному устою, заключающему в себе припевное слово, звуковысотная организация которого характеризуется ритмизованным повтором начального звука, его опеванием и постепенностью мелодического продвижения» [102, с.194].

По содержанию данной песни очевидно, что это вариант, исполняемый в доме невесты, где поется «бизден сизе гиз гитсе» (если наша девушка пойдет к вам). Наряду с этим, подобное содержание передается посредством мелодического рисунка, для которого характерны секундовая переменность, а также постепенность движения в узком диапазоне (в пределах ч.4). В самом начале каждый по целому такту в остинатном рисунке звучат два звука в секундовом соотношении (первый такт – cis^2 , второй такт – h^1), каждый из которых подчеркивается многократным повтором, не давая возможности определить тональную опору. Однако движение приводит к нижней кварте (gis^1), заполненной проходящим звуком, которая является по сути устоем. Но здесь, в заключении первой фразы, gis не воспринимается как основной тон, создавая ощущение незавершенности. Во второй полустрофе также

происходит «борьба» звуков *cis* и *h*, и, как и в первой полустрофе, лишь в самом конце появляется устой ладо-тональности *gis* фригийский. Ровный ритм (восьмые с остановками на четвертных) при постоянном метре (2/4) и минорном наклонении лада придают данному образцу ощущение моторики, движения, непрерывности, тревожной горечи и негодования.

Для второго типа *яр-яр* (ПА, №33), как отмечает Р.Абдуллаев, свойственны «восходящее мелодическое движение с терцового звука при ритмизованном повторе верхнего звука. Сама мелодия основывается на повторе двухтактового начального напева, в котором доминирует восходящая направленность» [102, с.195].

Вышеуказанный образец (ПА, №33) представляет собой вариант, исполняемый в доме жениха. Несмотря на то, что неожиданно в конце песни утверждается минорный лад – ре-эолийский, в целом песня имеет приподнято-светлый характер благодаря тому, что в процессе ее становления формируется фа-ионийский, которым завершается первая фраза. То есть здесь налицо «игра», противопоставление двух параллельных тональностей (терцовая переменность). Это усиливает игривый, шуточный тон посредством метроритмического строя: при постоянном коротком метре 2/4 ритмический рисунок довольно разнообразный, с элементами усульности, где преобладает движение восьмыми, каждый такт начинается с пунктирного ритма, шестнадцатые, напоминающие форшлагги и морденты. Наряду с этим, такой характер создается за счет неквадратной структуры, состоящей из двух 3-тактовых мелодических фраз, где третий повторяет второй (и в первой, и во второй мелостроке).

Третий тип (ПА, №34) в классификации Р.Абдуллаева характеризуется введением «скачка от основного звука на кварту, выступающего как характерный интонационный ход напева, которому содействуют и повторение верхнего звука, и его опевание с последующим нисходящим движением при равномерной ритмической позиции звуков и четкости архитектоники» [102, с.195].

Приведенный Р.Абдуллаевым пример по содержанию соответствует «женскому»⁸⁸ варианту, полностью совпадая с поэтическим текстом первого типа. Однако музыкальный строй, близкий в ладо-интонационном и мелодическом плане к казахскому мужскому *жар-жар*, позволяет отнести песню к *яр-яр*, исполняемой мужской группой. Это убеждение

⁸⁸ Вариант жар-жар, исполняемый со стороны невесты, условно назовем «женским», а со стороны жениха – «мужским».

утверждается еще тем, что у Ш.Гуллыева приведен идентичный напев, но с поэтическим текстом, соответствующим мужскому варианту (ПА, №35).

В этом образце передается атмосфера праздника, шуточный характер, подчеркнутый танцевальностью, излагается в размере $6/8$ со смещенной акцентировкой звуков при тональности фа-ионийский. Такой образ также создается благодаря особенностям мелодического рисунка, который активно и бодро начинается с восходящего квартового скачка в кварту, которая подчеркивается и более долгой длительностью, и дальнейшим его утверждением многократным повтором. При всей мелодико-интонационной схожести данного напева к напеву казахского *жар-жар*, он отличается меньшим размером (если напев казахского *жар-жар* соответствовал одной строфе, то туркменского – полустрофе), более узким диапазоном (в казахском – м.7, в туркменском – ч.5), метроритмическим строем.

Еще один пример величальной песни невесте приводит Р.Абдуллаев (ПА, №36). Построенная на двухтактовой интонационной ячейке трихордовая попевка, которая состоит из взаимодействия трех звуков (h^1 - c^2 - d^2), проводится ровными движениями восьмых при размере $2/4$. И лишь в самом конце неожиданно появляется звук *a*, который и утверждается в качестве основного тона (тональности ля-эолийский). Это мужской вариант туркменского *яр-яр*, однако интонационный остов близок к женским, как видно, за счет узкого диапазона, ровного незатейливого ритмического рисунка в минорном наклонении лада, исключительно секундовым ходам с волнообразным мелодическим рисунком. И лишь благодаря содержанию поэтического текста можно предположить, что это мужская песня.

Таким образом, рассмотрев несколько видов туркменского *яр-яр*, можно сделать некоторые выводы. Во многом мужские и женские *яр-яр* характеризуются аналогичными средствами музыкальной выразительности, несмотря на контрастный образный строй. Для обоих вариантов присущи небольшие напевы, соответствующие полустрофе, состоящей из 11-сложных поэтических строк. Вместе с тем, они, нередко имея переменную, ладотональность, излагаются в небольшом диапазоне – ч.4, ч.5, иногда в женских образцах звучит минорный трихорд, и преобладают поступенные секундовые ходы. Они типизируются преимущественно квадратной структурой, постоянным метром (чаще $2/4$, реже – $6/8$), диатонической ладовой системой. В мужских вариантах

зачастую встречается мажорное наклонение, реже – минорное. Отличие между двумя варинатами наблюдается также в их метроритмической организации при постоянном метре в обоих случаях. В мужских нередко присутствуют танцевальные ритмы с элементами уссульности, обилием синкоп, мелизмами. А в женских *яр-яр* доминирует ровный ритмический рисунок, нередко встречается остинатность.

Яр-яр у уйгуров исполняется также в форме диалога между парнями и девушками. В момент, когда провожают невесту, молодые образуют вокруг нее круг и поют данную песню. Такая форма исполнения сближает ее с казахским *жар-жар*. Также ей сопровождается шествие свадебного кортежа, при котором *яр-яр* – прежде всего, величальная жениху и невесте. Как свидетельствует А.Алахунов, в песнях «Өйлэн» и «Яр-яр» в первую очередь восхваляется жених, которого называют «карчугидэк жигит» («джигит с орлиными глазами»), «сечилмиған ғунчә сүпәт әр» («парень как нераскрывшийся бутон») и т.д. [120, с.19] (ПБ, №9). Наряду с этим в ней содержатся назидательные, философские строки, в которых, к примеру говорится, что в жизни всегда уготован один плохой для одного хорошего (ПБ, №10).

Разновидностью *яр-яр* является *яр сәнәм*, существующий с кумулских времен. Еще Н.Н.Пантусов отмечал, что *яр сәнәм* – древняя песня кумулов, бытовавшая в Илийском округе (ПБ, №11). И как верно отмечает А.Алахунов, несмотря на разное исполнение *яр-яр* и *яр сәнәм*, они едины в выполняемой роли, месте и цели своего исполнения: ««Яр-яр» «Яр сәнәм»ниң һәр хил атилишиға қаримай, ейтилиш орни, мәхсити бир болуп, икки яшниц йеңи аилә қурушини улуклаштин ибарәт. Бу хил қошақларда охшитиш вә параллелизмлар көп қоллинилип, жигит билән кизниц ишки туйғулирини билдүрүштә чоң роль ойнайду»⁸⁹ [120, с.20].

Так, нами приведены поэтические тексты уйгурских *яр-яр*, исполняющихся во время сопровождения свадебного поезда, имеющие величальный смысл.

У татар же *яр-яр*⁹⁰ поется во время торжеств в доме невесты. После совершения *никах* родственницы и подруги готовят ее к брачной ночи, заплетая волосы в две косы, который, по свидетельству Л.Р.Сурметовой,

⁸⁹ Перевод: «Несмотря на различие названий *яр-яр* и *яр санам*, их место исполнения, цель одинаковы, в них величают создание молодыми новой семьи. В этих песнях используется множество сравнений и параллелизмов, они играют большую роль в передаче внутреннего состояния парня и девушки».

⁹⁰ В частности у татар Тюменской области.

считался «одним из священных, ответственных обрядов» [129, с.47]. Это связано с тем, что косы также символизируют определенный этап в жизни женщины и ее социальный статус, и именно по ним можно определить, замужем девушка или нет. Данный обряд имеет сходство с обрядами переодевания в наряд молодухи или смены головного убора у многих тюркских народов. В этой связи стоит напомнить о существовании у казахов восточного региона песни «Үкі-ау», которая поется во время смены *тақия* на *сәужеле* и является локальной разновидностью *жар-жар*, но более близкая к женским плачам.

Итак, *яр-яр* у татар считался одним из наиболее драматичных эпизодов цикла, поскольку это было своего рода прощание. То есть, *яр-яр* у татар – это песня-плач невесты, не желающей прощаться с родными, которая поет, что в доме мужа и свекра ее не будут так лелеять как у родного отца (ПБ, №12). Вместе с тем, как пишет Р.Исхакова-Вамба, *яр-яр* одновременно представляет собой песню-закливание и величание с пожеланиями счастья (ПБ, №13).

Еще один вариант *яр-яр* записан в Тюменской области, которая по содержанию представляет собой утешение подружки невесте. Таким образом, татарские *яр-яр* также разнохарактерны. Это женская песня, которая поется невестой во время заплетения кос, выражая печаль по поводу предстоящей разлуки. У некоторых групп татар она звучит в момент переселения молодой в брачную клеть, куда должен приехать жених на *кияу каршылау*, и откуда она назад в дом родителей не возвращалась, то есть первый вид *яр-яр* – это плач. Наряду с этим, *яр-яр* у татар выступала и как величальная песня благожелания новобрачным, а третий вид – песня-утешение невесте. Таким образом, татарский *яр-яр* тоже имеет противоположную эмоциональную сферу, характерную для этого жанра всех изучаемых народов. Но важно отметить, что *яр-яр* во всех своих разновидностях исполняется только в доме невесты – ею самой, либо ее родственницами и подругами. Прощальный *яр-яр* самой невесты имеет характерную драматическую окраску, а светлый, праздничный тон придают величальные песни, которые поют ее подруги и родственницы, а утешающую и агитирующую функцию приобретает *яр-яр* подруги.

Последняя из названных, по словам Р.Исхаковой-Вамбы, «представляет собой речитацию с распетым припевом. Хотя напев ее и диатонический, но попевки близки татарским песням» [126, с.55] (ПА, №37). Изложенный в минорной окраске (ми эолийский) данный

образец является типичным примером женской песни с пентахордовым напевом и преобладание секундового поступенного нисходящего движения, все время приводящего к нижнему тоническому звуку. Напев соответствует полустрофе, где каждая мелострока завершается рефреном *яр-яр*, расширяющим 12-сложный стих до 14-ти. Каждая из четырех мелодических фраз, составляющих структуру композиции, начинается ритмически варьированной задержкой первого звука такта, и завершается утверждением основного тона, также посредством задержки более долгой длительностью, фермой или многократным его повтором. Так, каждый такт начинается с верхнего тона (в первом такте с секунды, а в остальных – с кварты) и поступенно в нисходящем направлении приводит к нижней опоре, утверждая его.

Интересно, что в данной песне обнаруживается мелодико-интонационное и семантическое родство с аналогичными жанрами других тюркоязычных народов. В частности, схожесть наблюдается с наманганским вариантом узбекской женской песни *ёр-ёр* (ПА, №29). Хотя напев татарского *яр-яр* более развернут, и соответствует полустрофе, мелодия узбекского излагается в пределах одной мелостроки, состоящей из двух мелодических фраз, расширяющихся за счет припевных слов *ёр-ёр*, *ёр-ёрей* и повтора последней фразы. Обе песни имеют пентахордовую основу минорного наклонения (ми эолийский), кроме того, ритмический рисунок имеет элементы уссульности, напоминая сопровождение на ударном инструменте с постоянным двухдольным метром (2/4 и 4/4). Также в обоих образцах движение мелодии, начавшись с верхних тонов, все время устремляется к нижней тональной опоре, которая подчеркивается в конце каждой мелодической фразы.

Вместе с тем, в зависимости от этнотерриториальных групп, обряд заплетения кос сопровождается песнями «Үлән таш» и «Тудыкайлар» («Родственники»). Последняя из них по содержанию соответствует песням *яр-яр*, но отличается тем, что в ней нет припевок «яр-яр», где также поется о подавленности невесты, ее обращение к родным с укором (ПА, №38).

И, наконец, *йәр-йәр*⁹¹ является характерным жанром и для башкирской свадебной обрядности. Основным моментом его исполнения были следующие: прощание невесты с родными перед отъездом – это плач-прощание, каждая строка или полустрофа которой завершалась словами

⁹¹ *Йәр* с башкирского – друг, возлюбленный.

йәр-йәр; а также в ауле жениха во время встречи невесты, имеющий величальный характер, функцию восхваления. Соответственно выделяются два его вида бытования: в виде причитаний – *йәр сәңләү* и в виде речитации – *йәр әйтеу*. В отличие от песен-плачей, *йәр-йәр*, который пелся в момент отрыва невесты от матери, является в большей степени констатацией фактов, нежели излиянием душевных переживаний (ПБ, №14).

А величальные *йәр-йәр* торжественного характера, и посвящены в основном восхвалению и идеализированию образов невесты и жениха, их поздравлению, пожеланиям благополучия и счастья (ПБ, №15).

По свидетельству Р.Султангареевой, в рукописи И.Салтыкова был обнаружен поэтический текст башкирского *яр-яр* в виде *әйтеш*, то есть диалога-состояния, между невестой и женихом (ПБ, №16).

Яр-яр, исполняемый при проводах, строится на лаконичном обрядовом мотиве из трихордовой ячейки. М.Нигмедзянов в музыке татар выделяет 3 вида трихордов: d-e-g (α), e-g-a (β), g-a-h (γ). Так, напев данного образца, соответствующий двум 12-сложным мелострокам, расширяющимся за счет припевов *йәр(e)-йәр* до 15 слогов, строится на характерной для народов данного региона (волжских и уральских) трихордовой попевке типа α (по классификации М.Нигмедзянова). Мелодия начинается с верхнего звука (e^1) и направляется к нижнему – h, а затем вновь идет вверх. Таким образом, симметричное волнообразное движение мелодического рисунка ($e^1-c^1-h-h-c^1-e^1$) приводит к утверждению верхнего звука e^1 в конце каждой мелостроки (ПА, №39).

В *йәр-йәр*, исполняемом при встрече невесты в доме жениха, по мнению Р.Султангареевой, «облик невесты намеренно идеализируется. Исполнители опевают ее в самых положительных тонах и прочат счастливое будущее» [87, с.133]. Так, подобного рода *йәр-йәр* строится на мелодическом напеве (как и в первом образце, соответствует двум 12-сложным мелострокам, завершающимся припевками *йәр(e)-йәр*, расширяющими строку до 15 слогов), который имеет волнообразный симметричный рисунок на ступенях минорного пентатонного звукоряда в пределах б.б. Сначала она идет в восходящем направлении (от звука d^1 к h^1), затем также поступенным движением возвращается вниз – к звуку g^1 , после чего скачком вниз мелодия вновь набирает прежний оборот, и мотив, занимающий один такт (первую половину 12-сложной строки – 8+4), ритмически варьируясь, проводится 4 раза. О пентатонике данного типа для которой характерна квартовая тоникальность, М.Нигмедзянов

пишет, что «он ярко контрастирует с минорной пентатоникой своей ладовой нейтральностью и архаизмом». Это мнение несомненно подтверждают древность данного жанра и характер, связанный с его содержанием и исполнительским типом (мужской) (ПА, №40).

Как видно из анализа двух видов башкирского *яр-яр*, они имеют единую как поэтическую, так и музыкальную форму. Но в мужском варианте наблюдается тенденция к усложнению по сравнению с женским: более развитое ладообразование, широкий диапазон, сложный метр (12/8). Однако несмотря на это оба образца являются типичными примерами обрядового фольклорного творчества данного народа с автохтонными чертами. По сути их мужские и женские варианты можно назвать однопорядковыми явлениями, так как выявляется множество идентичных черт в их композиционных закономерностях. Обе песенные разновидности имеют небольшого размера напев, равный полустрофе, состоящей из двух 12-сложных мелострок, которые расширяются за счет рефренных припевок *йэр-йэр*. А в плане метроритма используется постоянный размер и сложные ритмические рисунки, с обилием пунктирных ритмов, синкоп, триолей. Однако как в эмоционально противоположных образцах, в мужском и женском *йэр-йэр*, проявляются и некоторые различия. Как у других народов, мужской вариант отличается большей развитостью. Если женский излагается в пределах минорного трихорда, то мужской – в пентатонном ладе в диапазоне б.б. Но еще одним объединяющим фактором является наличие симметричности – в мужском *йэр-йэр* на мелодико-ритмическом уровне, а в женском – в мелодическом рисунке.

Таким образом, мы рассмотрели функционирование свадебного жанра *жар-жар* у разных тюркских народов. Разумеется, из-за недостатка материала не в полной мере удалось выявить все виды песен рассматриваемого жанра всех изучаемых этносов (в частности, уйгуров и азербайджанцев). Но из имеющегося можно сделать основополагающие выводы. Как уже отмечалось ранее, в *жар-жар* всех народов прослеживается антитетическая эмоциональная сфера: лирический, печальный, скорбный – в вариантах, которые поются самой невестой или женской группой в ее ауле (при проводах); и более светлый, приподнятый, торжественный характер – в *жар-жар*, исполняемых мужской группой в айтысе (у казахов, на проводах невесты) или при встрече невесты в ауле жениха. Величальный смысл имели сопровождавшие свадебный поезд.

При изучении отдельно вариантов *жар-жар*, исполняемых женской

и мужской сторонами, первые условно названы женскими, а вторые – мужскими. Для обоих характерны узкий объем, свойственный вообще для обрядовых песен. Ладовая основа преимущественно диатоническая, реже пентатоника (у татар и башкир), еще реже встречаются трихорды и тетрахорды, и зачастую – в женских разновидностях. Для последних более свойственны переменный метр, а если и появляется постоянный, то как правило 2-дольные, а также сложные ритмические образования, способствующие показу состояния невесты, постепенные мелодические ходы. Характерными для данного жанра всех изучаемых народов являются и квартовые скачки. Это касается не только женских песен, но и мужских. Общность проявляется и в их поэтическом тексте, где, как правило, первая полустрофа не имеет смысловой нагрузки, и основная суть излагается во второй полустрофе. Вообще, у всех народов мужские варианты *жар-жар* более развернуты, что проявляется в ладотональности, в интонационном строе, в структуре стиха и музыкальной форме. Обычно напев мужского варианта расширенный, в отличие от женского, он соответствует как полустрофе, так и полной поэтической строфе. Наряду с этим мелодика построена на широких размашистых интонациях и развивается в сравнительно широком диапазоне с волнообразным рисунком.

Центральный период свадебного цикла – той, связанный с проводами невесты – *қыз ұзату тойы* – наиболее богат на различные обрядовые действия. Особенно впечатляющим является прощание невесты с родственниками, родными краями, юностью, сопровождающееся в музыкально-поэтическом оформлении песнями группы *сыңсу*⁹².

Прощальные плачи невесты – это обязательный жанр свадебно-обрядового фольклора всех народов мира. Основная их цель не показ различных явлений и фактов, связанных со свадьбой, а выражение эмоционального отношения к ним, главная функция *сыңсу* – передача определенных чувств невесты. Свадебные *сыңсу* – это исключительно женский жанр, представляющий собой в основном эстетическую ценность, они являются обязательной частью свадебного обряда

⁹² Этот обряд рассмотрен в трудах многих ученых и дореволюционного (А.И.Левшин, Г.Потанин, Н.И.Гродеков, М.Готовицкий, Ы.Алтынсарин, А.Диваев, А.Эйхгорн и др.), и послереволюционного периодов (А.Байтурсынов, С.Сейфуллин, М.Ауэзов, С.Муканов, Ы.Дуйсенбаев, З.Ахметов, С.Каскабасов, А.Загаевич, Б.Ерзакович, А.Байгаскина, Т.Бекхожина, М.Ахметова, С.Кузмбаева, С.Елеманова и др.). Отдельно ему посвящена музыковедческая работа Кокумбаевой Б. «Семейно-обрядовые плачи казахов и лирические песни темы утраты (некоторые вопросы взаимодействия)», которая объединяет свадебные песни-плачи под общим названием *сыңсу*. Вообще понятие *сыңсу* в переводе означает причитать, плакать, причитая.

как тюркских народов, так и славянских. Основное их содержание у всех народов едино – оплакивание разлуки с родными, с подругами, с юностью и т.д. Как пишет У.С.Конкка, «свадебные причитания выражали переживания невесты при расставании с семьей и домом, с беззаботной жизнью и юностью или, точнее, причитания заставляли невесту глубоко осознать и пережить эту разлуку, разлуку навеки» [185, с.242].

Песни-причитания, плачи невест всех народов связаны в первую очередь с ритуальными элементами магического характера. И хотя в советское время сожилось мнение, что они появлялись в результате насильственной выдачи девушек замуж, однако теперь можно утверждать, что подобное толкование служило идеологии, которая навязывала убеждения о безграмотности людей, живших в дореволюционную эпоху, чем якобы и была вызвана «продажа» собственной дочери. Тем более оно неправомерно так как социальные мотивы в женских свадебных причитаниях, имеющих длительный исторический путь, возникли лишь со сложением классовых отношений. Наряду с этим, подобная трактовка исходила из содержания поэтического текста песен-прощаний, в которых лейт-мыслью выражают слова «продали меня за скот», или передается обращение к родным с мольбой, чтобы те заступились за нее и т.д. Причитая, девушка должна была высказывать свое негодование, обвинения в адрес родственников, особенно отца и *жеңге*, разочарование в брате, сестре и т.п. Однако все эти выражения имели ритуально-символическое значение, даже несмотря на то, что за невесту действительно «платили» калымом⁹³.

О том, что песни-плачи были обязательным ритуалом в свадебном обряде, свидетельствует также тот факт, что причитания и плачи невесты бытовали почти у всех народов мира. У русских, карельцев и белорусов так и вовсе функционировали целые «школы» обучения причитанию, а также известна деятельность специальных причитальщиц, заставляющих плакать невесту. На самом деле, в древности брачным возрастом считались 12-13 лет, то есть уже с момента физического созревания девушка должна была думать о том, чтобы выйти замуж, и поэтому с наступлением «надлежащего» времени, любая девушка ждала своего момента, чтобы устроить свою жизнь. И в этих целях совершали даже различные ритуально-игровые действия, в магическом значении «привлекающие» брак, устраивали вечера знакомств и сведения молодежи.

⁹³ Суть калымого брака была рассмотрена в I разделе монографии.

А *сыңсу* исполнялся в любом случае – при заключении брака по соглашению или без него. Женские причитания имеют символическое значение, как продукт архаических поверий народа. В них обязательно присутствовали мотивы прощания с родным аулом, домом, людьми, девичьей вольностью и т.д., связанные с тем, что брачный союз у некоторых народов (в частности, у казахов и др.) составлялся между жителями далеко расположенных местностей, так как между представителями одного рода, живущих территориально близко, до седьмого колена супружество запрещалось⁹⁴. С другой стороны, данный запрет был установлен с целью создания крепкого семейного очага. У казахов существует по этому поводу мудрая пословица: «Ұлын ұяда, қызын қияға», то есть родители должны «держат» сына в родном доме, а дочь – выдавать в далекие края. И трагедия невесты, укор отцу и матери, женге, это все усугубляло эмоциональное состояние невесты, вызывая плач, причитание, которые связаны с магическими моментами, являясь, по выражению Р.Султангареевой, первородными средствами очищения, катарсиса [87, с.25]. А катарсис, как известно, «... есть общая единая функция трагедии и обряда, магический смысл её – симуляция процесса, которого требуется избежать. Архетип понятия «катарсис» во всех его аспектах – психологическом, этнографическом и литературном – есть выведение наружу скрытого, исчерпание потенциального фактора, объективация негативных процессов и освобождение от них» [186, с.67].

Свадебные плачи невесты – это всегда монолог, не имеющий сюжетной линии, где очень выразительно передаются чувства и мысли девушки. Это – исключительно женский жанр, представляющий собой в основном эстетическую ценность, они являются обязательной частью свадебного обряда как тюркских народов, так и славянских Их идейную основу составляют ее просьбы, благодарности и упреки, обращенные к родным, причем к каждому по отдельности, поочередно. Главного виновника в своем несчастье невеста видит, чаще всего, в лице своего отца. В плачах, адресованных ему, наряду с обидой и упреком, невеста передает свою любовь к нему, и о том, что теперь ее никто не будет так баловать и лелеять.

К своему кульминационному накалу плачи подходят по мере приближения момента разлуки. При таком нарастании драматического

⁹⁴ Ранее отмечалось, что хакасы соблюдают родство до 15 колена, поскольку кровь обновляется лишь за это время. Но по линии женщин это правило не придерживалось, поскольку считалось, что женская кровь обновляется быстрее.

тона прослеживается эволюция образа невесты в причитаниях. По традиции у казахов песни-плачи должна была сочинить сама невеста, проявив при этом импровизаторское дарование, что происходило по сформировавшимся каноническим формулам, которые были накоплены традицией.

Прощальные обряды у казахов проводились следующим образом. Если опираться на живые свидетельства XVIII века, то капитан Николай Рычков и Иоганн Готлиб Георги, путешествуя по казахским степям, стали очевидцами проведения данного обряда. По свидетельству Н.Рычкова (1771), «Утром брачного дня невесту, сидящую на богатом ковре, носят четыре девки прощаться со всеми её подругами» [цит из: 30, 235 с.]. А И.Георги в 1776 г. писал: «Свадьбу ... играют у невесты в новой юрте. Перед сочетанием, посадя невесту на ковёр, носят девки прощаться; причём, следуя за нею, девки же и поют песни...» [цит.из: 35, с.236]⁹⁵.

М.О.Ауэзов суть свадебных плачей невесты связывает с особенностями бытового, политического, социально-экономического уклада в казахском обществе. И он утверждает, что переживания невесты по поводу разлуки и отъезда в дальние края, часто служили поводом для возникновения «самых искренних и волнующих песен плача...» [31, с.82].

Музыковед Б.Кокумбаева разделяет всю структуру прощального цикла невесты у казахов на 3 крупные части [74, с.31]:

I – *сыңсу* (другое название – *арыз-өлең*). Его смысл заключается в том, что невеста обходит с плачем (*сыңсын*) дома родственников, персонально прощается с каждым из них, и получает *жасау* – подарки невесте. Наряду с этим она прощается с родными местами, где проходили ее юность и беззаботные дни.

II этап охарактеризован песнями в диалогической манере – *жар-жар, аужар, сарын*. С этим же этапом связано проведение ритуалов *тартыс* и *тақия*.

И, III – включает в себя обряды и песни прощания – *көрісу, қоштасу*, исполняемые перед самым отъездом свадебного поезда из аула невесты.

По мнению исследователя, структура и содержание обряда прощания отличается тем, что «в нем нашел отражение переход девушки из одного социально-возрастного состояния – девичества (детства) в другое – замужество. Эта функция (ритуальная смерть), а также смысл, связанный с прощанием, объединяют 3 этапа песен-плачей. Однако содержание каждого жанра специфично. Так например, как отмечает Б.Кокумбава,

⁹⁵ Более подробное этнографическое описание см. в I разделе настоящей работы.

«своеобразие 1-го этапа заключается в наличии персональных посвящений отдельным людям, родным местам, окружавшей невесту обстановке», а 3-ий раздел, и в частности «*кәрісу*» характеризует обращение невесты к отцу.

Как уже отмечалось ранее, прощальное Западно-Казахстанской области Казахстана и у Оренбургских казахов отсутствует жанр *жар-жар*, но существует ритуал и песня «*Арыз өлең*», по смыслу являющаяся прощальным плачем невесты. В «*Арыз өлең*» поется о переживании девушки о том, как без нее будут справляться ее родители, вместе с тем в ней передается ее обида на отца, обращение к матери с мольбой отговорить от своего решения отца или брата и т.д. В одном из таких образцов невеста поет о том, что в доме мужа ей все будет чужим (ПА, №41). Рассматриваемый нами *арыз-өлең* – это типичный образец обрядовой песни, для которой присуща неквадратная структура композиции, состоящая из 6-ти тактов, соответствующих 7-8-сложной поэтической полустрофе. Вместе с тем ее характеризует трихордовый напев с синкопированным ямбическим ритмическим рисунком при постоянном метре (4/8), то есть с акцентом на вторую долю. Мелодия начинается с основного звука (g¹), далее она в восходящем направлении движется к терции (h¹), утверждая ее возвращается (во второй мелостроке) к нижней опоре, образуя волнообразный рисунок.

Прощальные обряды невесты являются самыми насыщенно-драматичными во всем контексте цикла. Вместе с тем, это один из наиболее длительных ритуалов, где задействованы почти все родственники молодой и ее подруги. И музыка, сопровождающая данный эпизод, наряду с тем, что придает ему художественно-эстетический смысл, служит усугублению его эмоциональной окраски.

Одной из песен, исполняемых девушкой во время посещения родственников, является «*Сыңсу*». Записанный Б.Ерзаковичем образец («*Қыз сыңсу*») ученый комментирует: «Обряд исполнения песни-прощания при обходе юрт родного аула, прощании с его окрестностями зачастую превращался в театрализованное действие. Большая группа девушек следовала за невестой, жители аула и приехавшие на свадьбу наблюдали за этим зрелищем. Здесь невеста пела уже более развитую по форме песню, при этом... припев подхватывали ее подруги. Некоторые наиболее выразительные прощальные песни девушек, с содержательными художественными стихами, надолго оставались потом в памяти народа и входили в его музыкальный быт. Такую замечательную прощальную

песню невесты «Қыз сыңсу» нам удалось записать в 1963 году от старого казахского учителя Садыка Касимова, жителя Абаевского района Семипалатинской области, где эта песня часто пелась» (ПА, №42).

Несмотря на свою обрядовую природу, эта песня действительно является ярким художественным явлением. Сложная ладо-тональная основа – фа локрийский, тритоновый напев с характерными всхлипывающими интонациями, пунктирным ритмом в самом начале с задержкой, акцентирующей первую долю, переменный метр (6/4, 4/4), частые остановки на долгих длительностях (половинных), постоянно меняющиеся динамические оттенки, преобладание секундовых ходов – все эти средства музыкальной выразительности изображают всю горечь в душе девушки, навсегда покидающей места, где выросла и проводила юные, беззаботные годы, и родных людей, которых она теперь не сможет часто видеть. Таким образом, в ней изображена тоска по поводу разлуки и безвестности будущего.

Еще одним примером, который звучит во время посещения родственников, является *танысу* – прощальная невесты, полная грусти и сожаления о предстоящей разлуке. Но в то же время в записях А.Затаевича и Г.Байтеновой (по Кокшетауской области) имеются образцы, которые носят светлый, приподнятый характер. А.Затаевич в своем комментарии к одной из таких пишет: «В моих коллекциях есть много бытовых песен, исполняемых невестой при прощании с родными. Все они отличаются глубокой печалью и совершенно безотрадным настроением... В противоположность им приводимая здесь «Танысу» дышет торжеством и радостью» [43, прим.№202].

Это напев, излагающийся в фа-ионийском, для которого характерен широкий размах мелодии. Она начинается многократным повтором и утверждением верхнего тонического звука (f^2) на f , подчеркивая бодрый эмоциональный тонус, и постепенно ровным движением в конце приходит к нижней опоре. Такой настрой подчеркивается также извилистым волнообразным мелодическим рисунком и редко встречающимся пунктирным ритмом на фоне ровно развивающегося движения восьмыми с остановками на четвертях при переменном метре (3/4, 5/4). Однако из-за отсутствия поэтического текста о содержании песни судить сложно (ПА, №43). Но можно утверждать, что она имеет черты профессионального акынского искусства.

Но по второму образцу под названием «Келіннің танысуы», зафиксированного в Кокшетауской области Г.Байтеновой, которой также присущ приподнятое настроение, видно, что она представляет собой

приветствие родственникам – отцам, матерям, снохам аула, в котором она выросла. И хотя жанр *таньису* исполняется перед самым отъездом, но, судя по содержанию, ее пели во время посещения юрт родных. И логично, что в такие моменты, когда невеста последний раз гостит в доме того или иного родича, посвящает им свои приветствия (ПБ, №17).

Несмотря на минорное наклонение (ре-эолийский), здесь превалирует в целом светлый тонус. Этому способствуют ровный ритм, постоянный метр (2/4), а начальный квартовый скачок на *f* к верхней тонической опоре d^2 , с дальнейшим ее утверждением, и которая по сути является звуковысотной вершиной всего образца (не считая вспомогательных звуков e^2-f^2), постепенно спускающаяся и достигающая нижней тоники, также подчеркивает торжественный характер. В целом судя по музыкальному языку это песня не является типично-обрядовой, берущей свое начало с древних времен.

В традиционном виде *таньису* передается чувство тоски невесты, поется о том, что она покидает свои земли, уезжает в чужие края, полные безвестности. Музыкальное оформление соответствует полустрофе, состоящей из 8-сложных поэтических строк. Излагаясь в тональности ми-эолийский, ее диапазон составляет м.б. Начавшись с опорного звука e^1 , мелодический рисунок восходящим квартовым скачком к кварте в первой мелостроке развивается в верхнем тетра хорде (g^1-c^2), с остановкой на квинте – звуке h^1 . А вторая мелострока развивается в нижнем трихорде (e^1-g^1), начавшись с терции волнообразным движением приходит к тональной опоре – звуку e^1 . Ритмический рисунок ровный, преобладает движение четвертями и восьмыми с остановками на половинках в конце каждой мелостроки при размере 5/4 (ПА, №45).

При исследовании музыкальных особенностей свадебных песен-плачей особо следует указать на их начальный раздел, характеризующийся восходящим движением к верхнему звуку, который утверждается ритмической остановкой и чаще всего является высотной кульминацией. Однако, по утверждению Б.Кокумбаевой, исключением служат три песни, зафиксированные в Семипалатинской области, свидетельствующие о локальном своеобразии. Одна из них – «Песня о шапочке», записанная Т.Бекхожиной (ПБ, №46).

Мелодия этой песни, которая строится на «укачивающих» секундовых интонационных ячейках,



все время устремляется вниз: начинаясь в верхней регистражной зоне приводит к тонической опоре (*до*). Но исходный звук (*ля*¹) становится высотной кульминацией напева, придавая больший драматизм сочинению, изображая состояние девушки, у которой против ее воли снимают девичью *тақия*. Песня излагается в мажорной пентатонике в пределах б.б (*с*¹ – *а*¹) ровным движением восьмых с остановками на четвертных нотах при постоянном метре 5/8.

После смены головного убора, девушку выводят из юрты для отправки в аул жениха, чему предшествует исполнение последних прощальных песен *кәрісу* и *қоштасу*. Б.Кокумбаева, которая разносторонне исследует песни-плачи, отмечает наиболее показательную в этих песнях начальную фазу, для которой характерно восходящее движение мелодии, приводящее к верхней опоре, выделенной ритмически, и становящейся обычно высотной кульминацией. Так, в момент, когда невесту выводят из юрты, она исполняет *кәрісу*. Этот жанр и по внешним признакам, и по характеру аналогичен похоронным *кәрісу*. Напевая *кәрісу* невеста, обнимаясь, прощается со всеми родственниками по отдельности причитая при этом. Наиболее горькие и длительные обращения обычно были адресованы матери, а экспрессивные обращения отцу имели мотивы ярко выраженного упрека, укора и обиды. Наряду с этим, прощальные обращения к братьям и сестрам нередко имели назидательный характер, особенно если они были младшие.

К матери невеста могла обращаться, выражая обиду и упрек (ПБ, №18), она причитала, прощаясь и с отцом (ПБ, №19). Иногда обращение к отцу носило характер упрека, гнева, особенно если брак был навязанный (ПБ, №20).

Наряду с этим обязательным было ее обращение к *жеңге*, носящее разный смысл, в зависимости от взаимоотношений. *Жеңге* для молодой девушки была другом, с которой она часто делилась своими сокровенными тайнами, именно *жеңге* иногда могла отстаивать интересы своей золовки перед своим мужем, повлиять на него, и поэтому новобрачная нередко пела о своей привязанности и о том, что ей не будет хватать добрых советов и дружбы ее любимой снохи (ПБ, №21). Однако бывает так, что *жеңге* называют «атасы бөлек жау жеңгем, боз үйге салып тыңдатты», что означает, что сноха, которая не приходится родной по крови не станет болеть за неродного человека, что *жеңге* спешит поскорее избавиться от золовок для полноправного хозяйствования в доме мужа. И в такие

моменты рождаются песни, в которых отражается отрицательное отношение – обида и укор (ПБ, №22).

Стоит отметить, что не все песни в жанрах *сыңсу*, *танысу*, *қоштасу* и *кәрісу* носят одноименные названия. «Қыздың аттанардағы жыры» из сборника А.Темирбековой и К.Байкадамовой представляет собой типичный образец жанра *кәрісу*. В ней невеста сначала обращается к отцу, затем – к брату и матери. Судя по данному образцу, этот жанр исполнялся и в ауле жениха, в момент отъезда ее родственников, поехавших вместе с ней в аул мужа. По содержанию они также посвящены прощанию невесты со своей прежней семьей, в ней в то же время слышны мольбы не оставлять, забрать ее (ПА, №47).

Рассматриваемый пример примечателей тем, все же 4 обращения (к отцу, брату, матери и общее) построены на одном музыкальном материале, излагающемся в диапазоне б.б и состоящем из 4-х тактов. Тема довольно развитая, соответствует полустрофе 7-8 сложного поэтического текста, начинается она с самого верхнего тона звукоряда (d²). Подобное явление в плачах встречается и у других тюркских народов, напоминая горестный возглас, который поступенно к концу строфы приходит к нижнему опорному звуку, изображая смирение невесты со своей «участью». Печальный смысл песни достигается также посредством переменного метра (2/4, 3/4), неровного ритмического рисунка, где используются восьмые и шестнадцатые длительности, пунктирный ритм, синкопы и триоли, медленного темпа, а мажорное наклонение лада в данный момент лишь усиливает драматичность. При дальнейших проведениях этой темы в обращении невесты к другим родственникам, сохраняется мелодико-интонационная основа, варьируясь лишь метро-ритмически, и конечно содержание поэтического текста каждый раз соответствует ситуации. А в последнем проведении, при котором невеста прощается со всеми присутствующими, меняется и форма – если раньше напев, соответствующий полустрофе, повторялся по два раза, то теперь он, следуя поэтическому тексту, звучит четырехкратно, также метро-ритмически варьируясь.

Кәріс, записанный во время экспедиции по СУАР, свидетельствует о том, что эта традиция среди казахов СУАР по времени бытовала дольше. К примеру, рассказывая о плачах невесты, информатор Магрипа Акаскызы указывает: «Бұрын қыздар тұрмысқа өз қалауларымен сүйіп бармайды. Әке-шешесі сырттан ұнатып, мындай бір қыз бар екен, соны алсақ дейді. Сол бойынша келіп, сол қыздың ата-анасына сөйлеседі. Қыз

да бармаймын демейді. Әкесінің айтқаны бойынша кетеді. Содан оған тойын жасап, киіндіріп, барын береді. Бай ел болса, ат мінгізіп, шапан жауып, қоласына мал салып, осылай береді. Содан үйінен шығып бара жатқан қыз жылайды. Той жасап, әуелі бірінші рет басына салы жабады. Сөйтіп үйден шығып бара жатып, туыскандарымен қоштасады.

Мысалы, төр үйдегі жүгі бұзылып, сырттағы ел оны шығарып әкетіп жатады. Ол кезде қыз әлі үйде қалады. Ол қайын жұрттан келген киімді киеді. Өзінікін сандыққа салып береді. Сөйтіп, қалыңдық киімін бірақ кигізеді де, сонан кейін барып көріседі. Бірінші рет ол шешесіне былай деп көріседі»⁹⁶:

Қыздың кетердегі көрісі

Төр ал-дын-да сыр-ма-ғым Тө-ні-ре-гін
 жи-ма-дым, Іш(i)-не сый-ған ба-л(а)е-дім,
 Сырт(ы)-на не-г(е)юу сый-ма-дым.

При исполнении невестой песен «Қоштасу» подавленное состояние исполнительницы, вызванное содержанием песни, которое связано с прощанием молодой девушки с близкими родственниками, обращение к ним с просьбой, чтобы они не позволяли надеть на нее *ақ жаулық* – головную накидку невесты (ПА, №48). В рассматриваемом примере такое настроение невесты изображается неровным ритмическим

⁹⁶ Образец записан нотирован автором настоящего издания во время экспедиции по СУАР от Магрипы Акаскызы. См.о ней подробнее в сноске №80.

Перевод сообщения: В прежние времена девушка замуж выходила не по своей воле. Родители [жениха] со стороны выбирали понравившуюся девушку и решали засватать ее. На основании этого они обращаются к родителям избранницы. Молодая тоже не могла отказать. Она должна была согласиться с волей отца. Так, ей проводят проводы, наряжают и дают приданое. Если семья богатая, сажают на коня, накрывают шапаном, и дают стада скота. Выходя из дома, девушка плачет. После тойя по поводу проводов, на нее накрывают шаль. Так, перед отъездом невеста прощается с родными. Например, на торе (почетном месте у казахов) нарушается выюк из приданого невесты, с улицы люди начинают его перетаскивать. В это время невеста все еще сидит в доме. Она облачается в наряды, привезенные родными жениха. Свои вещи кладут в сундук. Так, в наряде невесты она поет песни-прощания. И ее слова прощания в первую очередь обращены к матери (перевод наш – З.К.).

рисунком, где доминируют синкопы, пунктирный ритм, остановки на целых нотах с фермой при преобладающем движении восьмыми и четвертями, а также ладо-тональной переменностью. Ее запевная часть имеет 2 тональные опоры: ре дорийский и соль миксолидийский, изображая волнение, чувства неопределенности, неизвестности в будущем, страдания девушки по поводу предстоящей разлуки. Припев также повторяет структуру запева – в начале мелодия идет поступенным движением вверх, достигая верхней опоры, подчеркнутой ритмически (целая нота) и являющейся высотной кульминацией, а далее возвращается в нисходящем направлении.

Еще один пример жанра *қоштасу* записан Б.Ерзаковичем (ПА, №49). Если рассмотренная выше «Қоштасу» была образцом, исполняемым еще в момент смены головного убора, в которой поется «Көңілімді, ағалар, қалдырсаң да, Алақандай ақ жаулық салдырмашы-ай»⁹⁷, то данная песня исполняется уже в момент отъезда свадебного поезда, где звучат последние прощальные слова отправляющейся в путь девушки, и, как правило, они адресованы самому близкому человеку – матери.

Как уже говорилось выше, драматизм прощальных обрядов возрастает с приближением момента отъезда молодой. Так, данный образец является эмоциональным накалом, передающим трагичность ее состояния. Именно в этих номерах больше проявляется близость к траурным плачам. Мелодическая строка всего напева строится на 11-сложной форме поэтического стиха, расширяясь за счет интонаций «ай», «ой», «ау». Минорная окраска (g-эолийский), всхлипывающие интонации, тянущиеся интонации (говоря по-казахски «үзіліп бара жатқандай») в верхнем регистре на долгой длительности, направляющиеся к верхнему звуку (d² – es² в конце 2-го такта и с² – d² в 4-ом такте), неровный ритмический рисунок, состоящий из триолей, пунктирного ритма, переменный метр и медленный темп изображают глубокие душевные переживания уезжающей из родного дома невесты. Согласно утверждению Б.Кокумбаевой, начальная фаза песен-плачей имеет восходящее направление, и достигнутый в ней самый высокий звук может стать кульминационной вершиной, и в данном образце можно проследить подобную тенденцию. После интонаций вздохов и воплей в самом начале на словах «Ой, ой, ой», мелодия устремляется вверх – от секунды к кварте, образуя напряженный интервал тритона,

⁹⁷ Перевод: Хотя вы и разочаровали меня, мои родные, Не позволяйте им надеть на меня *ақ жаулық* (белый платок молодухи).

и это движение соответствует поэтическим словам «Қош, апажан!», и таким образом, этот момент является не только звуковысотной, но и эмоциональной кульминацией всей песни.

Наряду с плачами, у казахов бытовали прощания с девушкой ее родственников. И в основном они могли быть в жанре *қоштасу и көрісу*. Последняя – это чаще всего ответ на *көрісу* самой невесты. Так, драматизмом и тоской наполнена «Шешесінің көрісуі» (ПА, №50). Построение имеет неквадратную структуру, состоящую из трех 7-8-сложных мелострок в одной поэтической строфе, которой соответствует весь пентахордовый напев. И в дальнейшем он излагается при единой мелодико-интонационной основе с постоянным метром (2/4) в вариантном изменении ритмического рисунка, который дробится и суммируется соответственно изменениям поэтического стиха, а также сокращением поэтических строк (например, в одном из проведений, вместо трех строк звучит две). Мелодия, начавшись с терции, в первой мелостроке развивается в верхнем трихорде (g^1-h^1) в восходящем направлении, заканчиваясь на верхней квинте, во второй – в среднем регистре, и с завершением на последнем, и в третьей – в нижнем трихорде ($g^1 - e^1$) в восходящем направлении и приводит к нижнему устою (e^1). Таким образом, опорные тоны трех мелострок образуют трихорд e-a-h. Наряду с этим, медленный темп, синкопированный ритмический рисунок, изображающий плачевный всхлип, длительная остановка последнего опорного звука в конце каждой строфы передают образ горющей и подавленной женщины, расстающейся со своей дочерью.

Таким образом, эта песня очень богатая в поэтическом и содержательном плане. Скупостью выражения чувств словами отличается прощальная песня отца «Әкесінің қызымен қоштасуы», в которой весь текст ограничивается прозаической речью: «Қалқам, артыңнан аман болсаң барып тұрармын. Қайыр қош!» (ПА, №51). Однако горечь, испытываемая им при разлуке с ребенком, очень ярко изображена в музыке. Несмотря на то, что это мужская песня, она вся построена на интонациях плача, характеризующихся короткими многократно повторяющимися терцовыми и секундовыми интонациями на слоге «а-а»:



Состояние отца, полное отчаяния, усугубляется благодаря и другим средствам выразительности: переменному метру (2/4, 3/4), неустойчивой ладотональности, отсутствию tonальной опоры.

Прощальные песни младшего брата и снохи – «Інісінің айтқаны» и «Женгесінің айтқаны» – также носят печальный характер. В музыкальном языке интонационно и поэтически родственных образцов ярко выражаются плачевые интонации. Примечательно также, что в обоих образцах в конце каждой 11-12-сложной строки звучат припевки «жар, жар-жар-ау», даже «бике» (у снохи) что подчеркивает несомненную принадлежность данного образца к свадебному обряду (ПА, №№52, 53).

Таким образом, казахские прощальные песни отличаются огромным разнообразием. Они, во-первых, имеют большое временное пространство: то есть песни данного типа у казахов могли звучать еще в предсвадебный период. За 1-2 дня или за 1-2 месяца могли начаться прощальные обряды невесты, которая посещая дома своих родственников, запедала *сыңсу* и *танысу*, одновременно получая от них вклад в свое приданое⁹⁸. Следующий эпизод выполнялся перед самым отъездом, после совершения всех мероприятий по поводу *ұзату той* (тойя в доме невесты, ее проводы): после исполнения *жар-жар*, женские варианты которого также опираются на интонациях плача, устраивали смену головного убора, сопровождавшуюся соответствующими песнями-плачами. А в момент отъезда свадебного поезда, звучали последние – *кәрісу*, *қоштасу*, а также прощальные песни ее родных – матери, отца, снохи, брата, сестры и т.д.

Во всех прощальных песнях прослеживается ладовое разнообразие, которое имеет диатоническую основу. Как правило, они строятся на небольшом напеве, соответствующем зачастую полустрофе, реже мелостроке, где преобладающим размером стиха является 7-8-сложный, реже встречаются и 11-сложные (ПА, №№48, 52, 53), и один образец даже построен на прозаической речи (*кәрісу* отца с дочерью: ПА, №51). Форма песен-плачей зачастую строфическая, хотя иногда встречается и запевно-припевная (ПА, №48). Большое разнообразие наблюдается в их звукоряде: образцы данного обряда излагаются в диапазоне от терции до децимы. Мелодический рисунок чаще всего волнообразный, преобладает восходящее направление мелодии в начале, с поступенным нисходящим движением к концу, приводящим к нижнему устью. Иногда встречаются ходы с восходящим квартовым скачком, в некоторых примерах наблюдается движение мелодии, идущее от самого верхнего звука, постепенно к концу достигая нижнего устоя. Подобный

⁹⁸ У казахов приданое девушки собиралось усилиями всего ее рода, так же как калым за нее распределялся между всеми ими.

мелодический рисунок больше характерен для плачей, звучащих перед самым отъездом, когда драматизм усиливается благодаря возгласам невесты в верхнем регистре. Они крайне напряженны и экспрессивны, как последние слова прощания, которые к концу завершаются чувством смирения и покорности.

В плане метроритма песням-плачам казахов больше свойственны ровное движение восьмыми и четвертями, с остановками на более продолжительных длительностях (1/4, 1/2, 1, иногда с фермато) в конце фразы, такта, строки, полустрофы. Однако к моменту нагнетания напряжения усложняется и ритмический рисунок, в котором доминируют сложные образования, пунктир, синкопы, триоли, глиссандо. И все прощальные песни выдерживаются в медленном темпе, печально, с плачем, с тоской, с всхлипывающими интонациями плача.

Песнями *сыну* прощались со своей родней и землей и каракалпакские невесты. Как у казахов, она накануне свадебного тоя в сопровождении старшей наставницы (это может быть как сноха, так и старшая родственница или соседка) посещала дома своих родичей, прощаясь с ними. Эти слова, в зависимости от одаренности невесты, могли звучать как прозаическим текстом, так и поэтическим, при котором она причитает, как указывает Н.Жапаков, «...тонко, протяжно, на одной ноте плачет, повествуя о своей печальной участи...» [153, с.135].

В кыргызской свадьбе перед отъездом тоже совершался обряд прощания, а также смена головного убора на *шекюле* или *элечек* – головной убор молодухи, сопровождавшиеся специальными песнями-плачами. Наряду с торжественно-приветственной «*Той кошоки*», величальной «*Жар-жар*», поздравительной дружки жениха «*Куйоо жолдош кошогу*» или «*Жолдошуна кошкин кошогу*», звучали песни невесты «*Кыз узатоо*», но чаще они исполнялись ее родственницами и носили название *кошок*: песни матери – «*Энесини кошогу*», тети – «*Апасини кошган кошогу*», жены старшего брата – *жеңесини кошогу* и т.д.

Так, в «Жеңенин кыз узатуу кошогу» сноха невесты поет о том, как в родном доме ее баловали и любили, продолжая свою песню пожеланием молодым счастья и согласия (ПА, №54). По свидетельству профессора К.Дюшалиева, ее основная мелодическая фраза и ритмическая структура соответствуют поэтическому тексту, построенному на трансформированной 8-сложной стихотворной форме [99, с.47]. В интонационном строе напева проявляется сугубо национальный колорит, соответствующий музыкальному языку кыргызского фольклора. Здесь

наблюдается широкое разнообразие метра (2/8, 3/8, 4/8, 5/8, 6/8, 7/8, 8/8, 9/8, 12/8) при небольшом объеме мотива и переменная ладотональность (опора то на d^1 , то на a). Каждая мелострока является ритмически и интонационно варьированным повтором первой, и строится, согласно утверждению Р.Абдуллаева, на дугообразном рисунке тетрахордовой мелодии, которая начинается с нижней кварты со звука a , далее движение направляется к верхней кварте – звуку g^1 , после чего возвращается к побочной тональной опоре d^1 , а некоторые мелостроки, а также вся песня, завершаются каденционным оборотом – заключительным скачком к нижней субкварте, являющейся ее устойчивым звуком: от d^1 к a , и при этом ладовая основа сохраняет мажорный колорит.

Таким образом, переменность метра, ладотональной опоры, поэтической формы, разнообразный ритмический рисунок в пределах одной мелодической строки, это все в скорбной окраске передает эмоциональную неустойчивость исполнителя, соответствующую характеру и сути обряда и песни.

Образцов причитаний невесты в уйгурской свадьбе нами не выявлено, но есть песни, аналогичные прощальным – утешительные и песня матери. Как уже отмечалось ранее, невесту провожают из дома ее подружки, где она находилась во время проводов. Народ под песню «Йёлэн» подходит к этому дому, чтобы попрощаться с ней. Четыре женщины, которые посадив на ковер выносили плачущую и покрытую белым платком невесту, пели утешительную песню «Жиглима, киз», в которой говорилось: «это твоя свадьба, теперь у тебя будет свой дом...» (ПА, №55).

Она начинается с уссульной ритмоинтонации, столь характерной для уйгурской музыки, которая сохраняется на протяжении всей песни при постоянном метре 3/4. Пентахордовый напев, соответствующий двум мелострокам в 12-11 сложной поэтической форме. Песня «Қандак қилай» (ПА, №56), исполняемая матерью невесты, отличается от предыдущей более скорбным, даже горестным содержанием. Ее характер получает отражение и в музыкальной семантике. Тетрахордовая мелодия с волнообразным движением строится на 7-8-сложной форме стиха. В ней преобладают интонации вздоха, соответствующие словам «балам» – «дита мое», и построенные на синкопированном остинатном повторе большой терции – звука a^1 – в конце первой мелостроки, и тональной опоры фа ионийского (f^1) – в конце второй последней мелостроки, передавая таким образом состояние матери, которой тяжело расстаться с родным ребенком. Убаюкивающий ритмоинтонационный строй, узкий

диапазон, монотонная манера исполнения доказывают принадлежность данного примера матери, посвящающей его своему дитя.

Туркменские причитания также исполнялись перед самым отъездом невесты в дом суженого либо самой невестой, либо ее подругой. В них каждая поэтическая полустрофа завершалась рефренными припевками «эжежан», «лееран» или «яр-яр» (ПБ, №23). Согласно мнению Ш.Гуллыева, «сказать что-либо определенное о напеве свадебных причитаний сложно. Однако, учитывая, что некоторые куплеты заканчиваются рефреном «яр-яр» или «лееран», можно допустить их исполнение на напев «Яр-яр», введя в него жалобные интонации. В то же время эти же куплеты, где рефрен «яр-яр» («лееран») заменен рефреном «эжежан», встречаются как тексты женских лирических песен «Лэле»... В этих случаях они пелись, видимо, на напев «Лэле», но в чуть замедленном темпе, чтобы получилось полное соответствие напева с текстами свадебных причитаний» [112, с.78].

Многие ученые указывают, что в азербайджанской свадьбе отсутствуют прощальные ритуалы. Но очевидно бытовали прощальные песни невесты, которые исполнялись накануне тој'а в третьем периоде цикла. Наряду с этим немало подобного содержания песен звучало от матери и других родственниц и подруг: песни матери *бојуна гурбан* (стану жертвой твоей), *хош кетдин* (счастливого пути), песня самой невесты *бу кечэ* (в эту ночь).

«*Бојуна гурбан*» (ПА, №57), в которой выражается благословление матери, имеет характерную для азербайджанского музыкального фольклора неквадратную композицию, более присущую подвижным и веселым образцам. Она состоит из двух 6-ти тактных мелострок, в точности повторяющих друг друга, а тематическое зерно составляют первые 3 такта. Таким образом, создается следующая структура: А-А1-А-А1, в которой напев соответствует 11-сложной поэтической строке. В теме проявляется одна из типичных черт свадебных песен азербайджанцев, которую отмечает С.Т.Фархадова: «ведущая роль симметрии, при составлении мелодического и ритмического узора песен, отражающей спокойно-уравновешанный характер их мелодики». Симметрия в данном случае проявляется в мелодическом движении, которое начинаясь с кварты постепенно спускается к основному тону, утверждая его в качестве центра симметрии также постепенно поднимается обратно к кварте, и причем движение к опорному звуку и от него одинаковы своей продолжительностью. Профессор С.Т.Фархадова указывает, что в

метроритмическом плане доминирующим в азербайджанской свадебной песне является размер 6/8 и три ритмоформулы. В рассматриваемой песне с тетракордовым напевом, изложенной в размере 6/8, в восточном ладе *шур* (или в соль эолийском) в пределах ч.4 используются отмеченные ритмоформулы. А во второй мелодической фразе, которая является вариантным повтором первой, согласно С.Фархадовой, «мелодическое движение быстро сворачивается, что, очевидно, диктуется необходимостью завершения его тоникой...» [144, с.85].

По утверждению исследователя, более сложно в ладо-интонационном плане организована песня невесты «*Бу кечә*», которая пронизана мотивом печали и тревоги. Еще одной песней подобной эмоциональной окраски, в которой изображена горечь девушки, против воли отдаваемой за чужого, стала песня «*Јад алды мәни*», таким образом представляя редкий для азербайджанской свадьбы момент душевного излияния молодой. Что касается песни *бу кечә*, то, как указывает С.Фархадова, в ней все построение песни получает развитие от первого такта – интонационной ячейки, которая служит квинтэссенцией. Она далее во 2-3 тактах разрастается по диапазону – расширяясь от б.2 до м.6, и в плане структуры – сначала проводится 0,5 такта, затем – 1 такт, и завершает первую мелостроку 1,5 тактовая фраза. Такой стремительный рост, целенаправленность мелодического движения передают чувства невесты, которая несмотря ни на какие условности не может скрыть своего страдания. Вторая же мелострока, которая в несколько измененном виде повторяет первую, приводит все движение к устойчивому звуку тональной опоры фамиксолидийский. Хотя она и передает чувство покорности, секвенция перед завершающим устоем придает определенную моторику, создавая ощущение еще одного рывка на действие перед полным смирением со своей судьбой (ПА, №58).

«*Хош кетдин*» – прощальная песня матери невесты (ПА, №59). Первые 2 такта, то есть первая мелострока с 8-сложным стихом, является основным мотивом, который проходит через всю песню, образуя следующую структуру композиции: А-А-А1-А2-А2. Характерное для трикордового напева поступенное движение подчеркивает содержание песни, являющейся прощальным плачем. В третьей мелостроке происходят небольшие изменения за счет расширения поэтического текста включением возгласа «*heј*», который для музыки многих народов является интонацией вдоха, всхлипывания, присущая прощальным песням-плачам.

Аналогичным казахским *тақия ауыстыру* был обряд опоясывания невесты. Перед выходом из отчего дома брат жениха (или другой его близкий родственник) совершает обряд обвязывания талии невесты красным⁹⁹ поясом, что вероятно означало, чтобы супруга была верной и преданной мужу, при этом приговаривая:

Мать моя, сестра моя, девушка-невеста,
Руки и ноги прямы у которой.
Захочу я семеро сыновей,
Но одну лишь девочку, невесту¹⁰⁰.

С этим обрядом связано исполнение песни «Верин бизим кәлини, гајны бағлар белини» (Отдайте нашу невесту, деверь обвяжет ее стан). Это коллективная песня, которая исполняется хором в унисон в диалогической форме, где одна группа подхватывает другую. Этот уникальный образец, в котором, по мнению проф.С.Фархадовой, можно отметить наличие полифонического элемента [144, с.99]. Песня излагается в ре-эолийском (лад шур), с характерным метром (6/8) и ритмоформулами, в диапазоне ч.5 (d¹-a¹). Довольно простой напев, соответствующий полустрофе из двух 7-сложных мелострок, начинается с верхней квинты, придавая торжественный тон совершаемому обряду, и поступенным нисходящим движением приходит к нижней тональной опоре (d¹) (ПА, №60).

Все приведенное выше свидетельствует о том, что, несмотря на убеждение ученых о том, что в азербайджанской свадьбе нет прощальных эпизодов с причитаниями, однако, проведенные анализы прощальных песен невесты и ее родных, свидетельствуют об их наличии в азербайджанском фольклоре. Но переместившись на 3-ий период всего цикла, выполняется во время девичника, где собираются лишь женщины в лице подруг, матери и других родственниц. А песня, связанная с опоясыванием невесты не является плачем, так как она исполняется стороной жениха¹⁰¹.

О бытовании на татарской свадьбе прощальных песен плачей свидетельствуют замечания доревлюционных путешественников-ориенталистов. Так, И.Г.Георги писал: «Девки, собравшись на девичнике

⁹⁹ Как уже говорилось ранее, красный цвет в азербайджанской свадьбе играет решающую роль. Свадебный наряд невесты, покрывало на голове, ленты для украшения подносов – все это было красного цвета. И по свидетельству многих ученых, это связано с культом солнца, берущим начало с древних времен.

¹⁰⁰ Пример взят из: Абдулла Б. Азербайджанский обрядовый фольклор и его поэтика. – Баку: Элм, 1990. – 216 с., С.144.

¹⁰¹ Известно, что прощальные песни-плачи – жанр исключительно невесты и ее родных.

к невесте, у которой лицо бывает занавешено, оплакивают вместе с нею перемену ее состояния. В невестиной же песне, которую поют двое мужчин, почитается сия перемена желательною» [цит.из:125, с.49]. По свидетельству С.Матвеева, у татар-кряшен подруги невесты пели скорбные песни о предстоящей разлуке, тем самым заставляя ее плакать. Однако, по указанию М.Нигмедзянова, специфических напевов свадебных причитаний этой группы татар нигде не зафиксированы, а песни невесты звучали на мотив какой-нибудь известной мелодии или она просто стенала. А Р.Исхакова-Вамба утверждает, что плачи татар-кряшен не так драматичны, и в музыкальном плане звучат более светло и свободно.

Плач невесты у татар называются *кыз елату*, у татар-мишарей они наряду с этим бытуют также как *таң кучат* (петушиная заря). Последние, по свидетельству М.Нигмедзянова, записаны лишь у темниковских и лямбрских татар, и лишь в плачах мишарей наиболее полно «сохранились древнейшие пласты музыкального фольклора... Исполнение «Таң кучат» характеризуется большей выразительностью, часто монотонностью, обилием восходящих, а чаще нисходящих глиссандо. Ритмическое варьирование весьма элементарно, встречается нечасто, вызывается обычно лишним слогом в тексте» [125, с.178].

Так, мишарские невесты начинали причитать с раннего свадебного утра, отсюда и название *таң кучат* (петушиная заря). По свидетельству М.Нигмедзянова, интонационный остов этих песен строится, как правило, на основе трихорда типа β с минорной тоникой. Мелодический рисунок напева, который состоит из обыгрывания трихордового звукоряда $b^1\text{-des}^2\text{-es}^2$, симметричный ($es^2\text{-}b^1\text{-des}^2\text{-es}^2\text{-}b^1\text{-es}^2$). Первая мелострока заканчивается на терции, создавая в отношении основного тонического звука b^1 , на котором завершается вся песня, ощущение терцовой ладотональной переменности. Композиция имеет квадратную структуру, соответствующую двум 8-сложным мелострокам, то есть поэтической полустрофе, где вторая мелострока представляет собой вариант первой (А-А1) (ПА, №61).

Для *кыз елату* мишарей, по свидетельству М.Нигмедзянова, присущи 8-9-10-сложные размеры стиха, иногда расширяющиеся за счет припевных окончаний, также они отличаются речитативно-декламационным складом, остигатностью одного звука. Как пишет ученый, «Ритмика напева или равнодлительна» с остановкой в конце фразы0 или строится на ямбической речитации [125, с.179]. Более

разнообразные в плане музыкально-выразительных средств, они вместе с тем довольно масштабны, и иногда носят названия «Мэдэк бэетлэре» или «Мэдэк такмаклады»¹⁰².

Содержание татарских свадебных плачей идентично аналогичным жанрам всех тюркских народов – прощание с домом, родными, юностью и девичьей волей, оплакивание женской доли, обида и укор родителям и т.п. (ПБ, №№24, 25).

Несколько отличаются от мишарей песни-плачи касимовских и татар-кряшен, а у приикских татар прощальные песни исполнялись еще в третьем периоде цикла, во время перемещения в брачную клеть, откуда невеста не возвращалась в отчий дом. Так, у касимовских татар плачи невесты назывались также *әжәл итеп елау*, то есть «плач при смертном часе». Мелодика рассматриваемого образца (ПА, №62) начинается в восходящем направлении и приводит к звуковысотной кульминации всей песни – f^2 , которая задерживается более крупной длительностью, передавая состояние невесты, как бы крик отчаяния и боли из-за предстоящей разлуки и обиды на родных. Для песни характерна квинтовая ладо-тональная переменность, при котором первая мелострока заканчивается на квинте as^1 при устое des^2 , к которому мелодия приходит в конце. Наряду с этим, восходящее движение к вершине осуществляется по звукам минорного бестерцового пентатонного звукоряда с тональной опорой as^1 : $as^1-b^1-des^2-f^2$, и дальнейшее движение идет по этим же тонам, однако когда в конце утверждается звук des^2 становится ясным, что песня имеет в основе мажорную пентатонику с тонической опорой des . Напев состоит из двух 10-9-сложных мелострок, при котором вторая – варьированный повтор первой.

Итак, в татарской свадьбе также звучат причитания самой невесты, начавшись с утра дня ее проводов. Традиционные архаичные образцы этих песен отличаются лаконичностью напева, соответствующего, как правило, мелостроке, стих которой излагается в 8-9-10-сложном размере и зачастую вариантно повторяется во втором мелодическом проведении. Их основу составляют пентатонные лады, базированные на трихордовых попевках типа β с минорной тоникой (по Нигмедзянову), нередко встречается ладотональная переменность. Ритмика напева строится на ямбической речитации, оправданной языковыми особенностями, свойственными для всех тюркских групп.

¹⁰² *Мэдэк* означает ширму, занавеску, за которой сидит причитающая невеста.

В башкирской свадебной обрядности основным жанром выступает *сеңләү* – песни-причитания. Впервые они звучат во время смотрин – *кыз күзләү*, которые проводились еще в I предсвадебный период, и содержание их также составляет недовольство девушки относительно выбора ее родителей партии для брака. Прощальные обряды невест башкирского народа также состоят из целого комплекса. Р. Султангареева классифицирует плачи невесты на 3 группы: раздумья, обращения и обругивания. Так, самым первым был обряд прощания с тубетейкой – *тақыяга барыу* (дословно – хождение за головным убором *тақыя*). Для этого его вешали на дерево, после чего невеста начинала причитать, прощаясь с *тақыя*, символизирующим девичество. После этого сопровождающие подруги и молодые родственницы выводят ее на поле для исполнения обряда прощания с родными краями, землями, полями, реками, называемый *алан ташлауга сеңләү*, что в буквальном переводе означает «плач прощания с полем». Эти песни носят характер лирического обобщения, осмысления происходящего события, содержание неразрывно связано с образами природы – реки, гор, деревьев, птиц и т.д. То есть, это раздумье о тяжелой женской судьбе, о том, что ожидает ее в будущем и т.д. Песни второй группы – обращения – исполняются в доме родственников, посещая которых невеста собирает подарки на приданое в виде кистей и лоскутков, а также в доме отца, то есть во время прощания, обычно перед самым отъездом. Обращение невесты направлено ко всем родным – к отцу, матери, брату, сестре, снохе и имеют в своем содержании мотивы жалобы, просьбы не отдавать ее замуж, упреки, обида. Наиболее драматичным моментом является эпизод ее усаживания в телегу свадебного поезда, когда ее заключительные слова прощания адресованы отцу и матери. Исследователь приводит один из поэтических примеров подобного рода, который доказывает сходство с казахским *көрісу* на словах *курэшәйек*, который тоже исполняется переел самым отъездом:

Шәл яулығымдың ситтәрен,
 Бөгәр инем, әмәл юк.
 Кил, әсәкәйем, күрешәйек,
 Аяқ кына басыр хәлем юк*.

Концы платка своего,
 Вышила бы, да недосуг мне.
 Подойди же, матушка, попрощаемся,
 Силушек нет ногою ступить [87, с.108].

* Судя по тексту данный пример аналогичен к казахским *көрісу*.

Третья группа – *сеңләү-тиргәү*, то есть обручивание – направлено на жениха и его свиту. Вообще охаивание, обручивание, как уже упоминалось ранее, широко распространенное в башкирской свадьбе явление, связанное с введением в заблуждение злых сил, и выполняющее функцию защиты от дурного глаза. Так, данная группа причитаний исполнялась невестой за занавесью (*шаршару*) или большим платком, куда обручиваемые бросали монеты и бросали реплики, подобно: «*Әйзә әйт, килен, қатырағын әйт, нағырақ әйт!*» – «Говори, сноха, говори, похлеще, еще скажи!». И причем мотивы обручивания или охаивания невестой ее будущих родственников не всегда соответствовали реальности. Ибо этого требовала традиция. Это было своего рода философское обручивание человеческой тупости, жадности, скупости, бессердечности, жестокости и т.д.

Однако основная идея *сеңләү* – сетование на свою женскую долю, оплакивание девичьей, вольной жизни, неизвестность будущего, что ее ожидает в доме супруга и т.д. Они передают субъективные переживания невесты, связанные, как верно отмечает Р.Султангареева, с обрядовым протестом, а не с социальным.

Наряду с этим, Р.Султангареева рассматривает 2 вида причитаний: монологические и диалогические (*әйтеш-сеңләү*). Первый вид более характерен для плачей-раздумий, исполняемых в поле. А второй – сенляу-обращения. Чаще всего диалоги устраиваются между девушкой и ее отцом, матерью. Диалогические песни-плачи имеют соревновательно-состязательную форму, и в ней проявляется словесно-поэтический дар и ловкость ума исполнителей.

В рассматриваемых нами примерах жанра башкирского *сеңләү* поется о том, как тяжело ей молодой простаться с родными, что в доме собственного отца она ходила гордо, свободно, но наступил час отъезда и Всевышний так распорядился, что только и остается ехать, обливаясь слезами. Все эти образцы фольклора являются монологическими. Песня «Йаңғыр за йаңғыр» по содержанию близка к *сеңләү*-раздумьям, исполняемым в поле, в которой передано осмысление происходящих событий в ее жизни. Это протяжная лирическая песня, излагающаяся в безтерцовом пентатонном ладе, в которой сложное ритмоинтонационное строение с обилием глиссандо, трелей, форшлагов при сравнительно не узком диапазоне (б.б), с необозначенным метром передается образ широкого раздолья, глубокие думы и чаяния невесты, осознающей изменения в своей судьбе, тоску и грусть в связи с предстоящей разлукой с родными землями (ПА, №63).

В песне «Ағайымдың арышы», как видно из названия песни (Ржаное поле моего брата), передается прощание невесты с полем, то есть с родными землями, полями. В ней изображается горечь расставания, и поется о том, «когда брат вернется со своего поля, кто же выйдет его встречать». Мелодия начинается с терции и восходящим движением достигает верхнего устоя (fis^2), который является звуковысотной кульминацией, утверждая его повтором и продолжительной длительностью, движение постепенно спадает и до конца излагается в пределах тонической сексты (fis^1-dis^2), напоминая, таким образом, возглас, никнувший к концу, завершаясь своего рода мини-кодой, где изображается плачевный смиренный стон девушки. Вместе с тем для этой песни характерны широкий размах мелодии с ярким национальным колоритом, излагающаяся в пентатонном ладе мажорного наклонения, сложная метроритмическая организация, частое наличие трелей, развитый напев мелодии, который соответствует одной поэтической строфе, сочетающей в себе 7- и 9-10-сложные стихотворные строки, усложняющие формообразующие процессы всего образца (ПА, №64).

«Фырансис яулык ябынып» – это образец *сеңләү*-обращения, в котором невеста поет о своей беззаботной жизни в отчем доме, где ходила «накинув французский платок». Как и предыдущие примеры, она начинается в верхнем регистре, подчеркивая драматизм ситуации, в конце которой приходит к смирению. Сложный метроритм, обилие трелей, форшлагов и синкоп усугубляют этот образ. Напев, соответствующий полной поэтической строфе, где каждая строка имеет 7-8-сложную форму, излагается в пределах ч.8 мажорной пентатоники с тональной опорой b . С сексты – от звука g^1 – движение направляется к верхней тонике b^1 , затем вновь в нисходящем направлении идет к тонической терции – звуку d^1 , после чего вновь устремляется к верхнему устою – b^1 . Таким образом, первая мелострока имеет волнообразный мелодический рисунок в верхнем тетраорде, и проводится в сравнительно широком диапазоне: в пределах звуков $d^1 - b^1$. Вторая мелострока развивается в среднем регистре ($c^1 - g^1$), а третья и четвертая в пределах нижней тонической терции: $b - d^1$. К концу движение мелодии ниспадает, и сужается диапазон напева каждой мелостроки, если начальная мелодия проходила в пределах сексты, следующая – квинты, и последние – терции. Это все способствует передаче состояния невесты, которая в начале ярко проявляет свои эмоции, а затем к концу постепенно никнет, как бы подчиняясь своей судьбе (ПА, №65).

«Ат ектеләр китергә» звучит перед самым отъездом, где поется о том, что «запрягли для нас лошадей, что поделать, сам Всевышний уготовил нам такую судьбу, надо смириться и ехать, обливаясь слезами». Эта песня отличается от предыдущих. Мелодия, соответствующая полной поэтической строфе из 9-10-сложных строк, и в пределах б.б, довольно развита и имеет волнообразное движение, при этом сохраняя тональную опору от начала до конца. Заключительный кодовый раздел является прощальным возгласом отправляющейся в невозвратимый путь невесты. Он звучит в пределах б.3 в верхнем регистре (от g^1 до h^1), где терция, задерживаясь на самой долгой длительности, вновь возвращается к изначальной опоре, изображая душевный надрыв девушки, драматизм ее положения (ПА, №66).

А в момент смены головного убора *тақыя* на *қашмау* песню исполняли родственницы невесты. И именно с этим обрядом связан образец «Без үстергән кыз бала» – «Мы вырастили невесту», в котором поется о том, что «мы вырастили невесту, и выдать дочь замуж надев на нее *кашму* – это обычай наших предков». Песня проводится в объеме ч.8 в бестерцовом пентатонном ладе. Напев, соответствующий полной 4-строчной строфе из 7-8-сложных строк, начинается с верхнего устоя (h^1) и развивается в пределах верхнего трихорда, достигая в конце первой полустрофы V ступени лада (звук fis^1), а вторая полустрофа выдержана в нижнем тетрахорде и завершается нижним устоем (h). И подобно жанру *сеңләу* тоже построена на сложном ритмическом рисунке с частым использованием пунктирного ритма, триолей, глissандо с постоянным 3-дольным метром (6/8) (ПА, №67).

Таким образом, башкирские *сеңләу* отличаются наибольшей развитостью. Для них характерны сложный метроритм, все они основываются на пентатонном звукоряде, их мелос имеет широкий диапазон (б.б – ч.8), носит ярко национальную окраску в различных пентатонных ладах. А развернутый напев идентичен полной поэтической строфе, строки которой строятся зачастую на 7-8- или 9-10-сложном стихе. Наряду с этим, почти во всех песнях, за исключением «Ат ектеләр китергә», движение мелодии идет сверху вниз, как никнувший возглас, аналогично татарским причитаниям, для которых также присуще начало в верхнем регистре с достижением звуковысотной вершины и дальнейшим нисходящим развитием мелодии, приводящей к нижней тональной опоре. Такая развитость связана, прежде всего, с тем, что башкирские прощальные песни-плачи имели устоявшуюся

традиционную форму, были очень распространены, поскольку в данной культуре функционировали целые школы по обучению исполнению *сеңләу*. И это позволило сохраниться, и более того, эволюционировать песенным образцам прощальных ритуалов.

Итак, прощальные плачи-причитания невест – это один из наиболее сформировавшихся и древнейших музыкально-поэтических жанров фольклорного творчества многих этносов. Среди изучаемых народов они в более полной мере сохранены у казахов, татар и башкир. Исследуя русские причитания, Ю.Круглов указывает, что «... свадебные причитания – жанр устойчивый, традиционный; ..., они могут дословно совпадать между собой. Об этом же говорит наличие среди причитаний особых типовых причитаний и формы их исполнения» [187, с.52]. То же можно сказать об аналогичных жанрах тюркоязычных народов, у которых определенная жанровая разновидность песен-плачей имеет свой напев, стих, содержание, а значительные отличия связаны с традицией импровизаций.

В меньшем количестве сохранены образцы каракалпакских, туркменских, узбекских плачей. А у кыргызов и уйгуров зафиксированы песни подобного рода, исполняемые близкими родственницами невест – матерью и снохой. Что касается азербайджанцев, у них прощальные поют и сама невеста, и ее мать, и другие родственницы и подруги. Однако в отличие от других народов в них отсутствуют драматичность и экспрессивность, мотивы упрека, обиды, это – грустные, печальные песни, в которой невеста сетует на свою долю, что покидает родных людей и края, а песни матери чаще всего основаны на благословении дочери и пожеланиях счастья в новом месте. На общем эмоционально приподнятом фоне, характерном для азербайджанской свадьбы, предсвадебный прощальный вечер выступает образно-содержательным контрастом, с преобладанием чувства тоски и печали.

Таким образом, у азербайджанцев это в большей степени известные в народе простые свадебные песни лирического плана. У казахов и татар такие образцы соответственно своей обрядовой сущности более лаконичны и просты по музыкально-поэтическому изложению, а башкирские *сеңләу* довольно развернуты и по мелодике и поэтическому содержанию, что связано с тем, что *сеңләу* – это целый институт со специальным обучением и распространением.

Следующий исключительно свадебный жанр, заключительная песня в свадебном цикле, встречающаяся почти у всех тюркских народов – это

песни-приветствия невестой ее новых родственников, знакомство с ними, открытие перед ними лица и назидания с их морально-нравственными и этическими устоями. Они исполняются в зависимости от обычаев определенного народа либо приглашенными профессиональными музыкантами, или другом жениха, изредка его пожилой родственницей.

На самом деле этот обряд и сопровождающая его песня несут более глубокий жизненный смысл, тесно связаны с бытовым укладом общества и имеют магическое, символическое значение. Относительно башкирского *бит асыу* Р.А.Султангареева указывает, что он созвучен «с «моральным кодексом» женщины древнего ... общества. В них синкретно связаны как духовные, так и хозяйственно-бытовые ценности. ... воспроизводится достойный, стойкий и гордый дух народа, мудрость старейшин и аксакалов...» [88, с.92].

Беташар – это жанр свадебно-обрядового фольклора казахов, который выдержан в речитативно-декламационной манере. *Беташар*’ом представляют всему аулу и гостям нового члена их рода, семьи, а также саму невесту знакомят с ее новыми родственниками, с их правилами поведения. Как пишет М.О.Ауэзов «Этот своеобразный кодекс наставления поучает установившейся морали и житейским правилам нового члена семьи перед лицом всех старших аула» [31, с.84].

Академик С.А.Каскабасов отмечает 2 раздела *беташар*. В первом из них дается описательная характеристика красоты, нежности, скромности молодой невесты, перечисляются ее обязанности в новом очаге, а во втором – знакомят девушку с новыми родственниками, причем поименно, и тому, чье имя будет названо она должна поклониться, поприветствовать (*салем беру*). А тот, кто получает ее приветствие должен одарить невесту подарками (или деньгами) [36].

Об исполнительских особенностях и семантике песен «Беташар» А.Байтурсынов пишет: «Беташарды әндетіп айтпайды. Жай шұбыртып, өлең түрінде ұйқастырып айтады. Беташар әуел басында толып жатқан нұсқау, жол, ереже (орысша айтқанда устав) түрінде айтылып, келіншекке естіріліп, орнына келтіруге керек деген мағынада шығарған сөз»¹⁰³ [28, 254-б.]. Вместе с тем стоит отметить, что, согласно С.Муканову, «Эти песни сами по себе представляют интерес, но особенно выразительна

¹⁰³ Перевод: «Беташар мелодически не распевают. Его поют струящимся рифмованным стихом. Поначалу беташар исполнялся в качестве указания, правила, направления на верный путь (говоря по-русски – устав), затем он появился в целях оповещения невестки, показать ей ее место» (пер.наш – З.К.).

манера их исполнения. Певец, знакомя близких жениха с невестой, воссоздает позу и жесты того, о ком поет. Здесь обнаруживается большое артистическое мастерство певца» [33, с.88].

В музыкальном плане он исполняется в *термеобразном* стиле речитативного склада в небольшом диапазоне. Т.Бекхожина указывает, что он поется в шуточной манере, скороговоркой. Ученый А.Байтурсынов, рассматривая мелодичные (не значительные по содержанию) и смысловые (с простым музыкальным сопровождением) виды песенного творчества казахов, беташар относит ко второму виду, считая его содержательным, но лишенным распевного мелодизма, где каждый слог соответствует каждому музыкальному звуку и имеет тирадную форму [28, с.188]. В песенной культуре Западного Казахстана по утверждению Б.Турмагамбетовой, «*Беташар* үлгілері ... 7-8 буындық жыр үлгісінде сакталған. Сонымен қатар, ыргағы біркелкі, ағынды екпінмен айтылатын бұл әндер көбінесе эолийлік, дорийлік болумен қатар, тойдың жарқын, салтанатты мажорлық бағыттағы миксолидийлік лады бояуымен де беріледі»¹⁰⁴ [79, с.79].

К.Жузбасов отмечает, что «Напев (*беташара* – З.К.) предельно прост и не сразу поддается глубокому постижению его смысла... она состоит из простейших “клеточек” малых лаконичных мелодических мотивов... основная идея заложена в самом обрядовом действии, в поэтическом содержании текста. Однако в обрядовых песнях музыка играет важную роль, поскольку системы стихосложения, которые на стадии слитного единства относятся к музыкальной, а не поэтической стороне синкретического искусства, ... рассматриваются как один из важнейших источников историко-музыкальной науки, ибо в музыкальной ритмике зафиксированы стабильные ритмические формулы, рисунки... С этой точки зрения, беташар вполне подлежит расшифровке его музыкальной стороны» [67, с.52].

Поскольку это жанр, близкий к профессиональному творчеству и исполняемый зачастую известными акынами¹⁰⁵, то разумеется бытовало огромное количество различных авторских его вариантов. Наряду с этим, он богат и на локальные разновидности. Несмотря на это сохранены и

¹⁰⁴ Перевод: Образцы *беташар* бытуют в 7-8-сложной форме *жыр*'а. Вместе с тем, эти песни, которые исполняются в ровном ритме, быстрым, порывистом темпе, в большинстве излагаются в эолийском и дорийском ладах, наряду с которыми используются и окраски миксолидийского лада, соответствующего светлому, праздничному тону тойя.

¹⁰⁵ Под «акыном» подразумевается синкретический тип носителя казахского традиционного искусства, сочетающий в себе мастерство поэта, композитора и исполнителя.

традиционные их формы¹⁰⁶. Так, одним из распространенных видов *беташар* является вариант, записанный Б.Ерзаковичем у Кенена Азербайбаева (ПА, №68). Хотя в него внедрены некоторые профессиональные элементы, связанные с личностными данными информатора¹⁰⁷, его основу составляют традиционный напев и стих:

Айт келін, айт келін,
Сауысқаннан сақ, келін.
Жұмыртқадан ақ келін,
Ата-еңеңе жақ келін...

Сам Б.Ерзакович по поводу этой песни писал: «По музыкальному содержанию эти песни – *беташар* – обычно бывают веселого, жизнерадостного характера, с однородным ритмом. Записанная нами с напева прекрасного знатока народной музыки Кенена Азербайбаева «Беташар» своим пентатонным звукорядом дает полное основание отнести ее к глубокой старине» [49, с.66].

Песня строится на коротком напеве, состоящем из одной мелостроки. Именно на этой интонационной ячейке зиждется музыкальный материал всей композиции. О влиянии профессионального творчества говорит диапазон, расширенный до ч.8, за счет введенного авторского мотива в пределах полустрофы, излагающийся в верхнем тетрахорде пентатонного лада с тонической опорой «es»: $es^2 - b^1$, являясь одновременно звуковысотной кульминацией. Эта строфа завершается тем же каденционным оборотом, который прозвучал в конце первой 4-хстрочной строфы, а также каждого припевного мотива в конце каждой строфы, где поется, к примеру, «қайынағана бір сәлем», мелодия которого движется от верхнего секстового тона в нисходящем направлении к нижней тонике ($c^2 - es^1$). И, несмотря на ровный ритмический рисунок (восьмые с остановками на четвертных и половинках), метр переменный – 2/4, 3/4, 4/4. Такая метроритмическая организация подчеркивает поэтическую текучесть, а утверждение и скандирование верхних тонов,

¹⁰⁶ В рамках данного исследования ограничимся лишь обрядовыми традиционными вариантами.

¹⁰⁷ Кенен Азербайбаев – казахский народный акын, народный композитор, заслуженный деятель искусств Казахстана. Кенен – прежде всего акын-певец. Его перу принадлежит около 150 песен. Он – последователь творчества таких мастеров искусства как Жамбыл, Сарыбас, Балуан Шолақ, Шашубай. Кенен – выдающийся акын айтыса, а также мастерски исполнял дастаны. Наряду с этим, он большой знаток фольклорного творчества народа. Сообщенные им записи хранятся в рукописном фонде Института литературы и искусства им.М.О.Ауэзова. Наряду с вышеприведенным, Кенен и сам является автором *беташар*, посвященного открытию лица собственной невестки.

которые к концу «мысли» (тирады) спускаются к нижнему тоническому тону, сообщают торжественность и помпезность данной песне, которые оправдываются атмосферой самого ритуала.

Еще один вариант казахского *беташар*, имеющий традиционную форму, записан Т.Бекхожиной в г.Семипалатинске, от знатока народных обычаев и обрядов З.Егеубаевой (ПА, №69). По сравнению с предыдущим примером, в котором очевидна профессиональная природа, в данном случае, это типичная обрядовая песня, со скухими средствами музыкальной выразительности. Вся композиция построена на скандировании одного тонического звука a^1 , то есть интонационный строй не получает никакого развертывания. Лишь в метроритме наблюдаются определенные изменения, связанные с размером стиха. Так, например, если первая строфа построена на хореическом ритмическом рисунке с акцентировкой на первую долю, то во второй он уже становится ямбическим, то есть акцент перемещается на вторую долю 2-х-дольного размера $2/4$, что неразрывно связано с переменной в поэтическом тексте и его содержании. И именно про этот образец Т.Бекхожина говорила «в скороговорочной манере и шутливой форме». В небольшом припевочном мотиве, связанном с представлением того или иного родственника невесте (ана отырған атаңызға бір сәлем), которому она должна поклониться, меняется и структура стиха, и мелодический рисунок. Если на протяжении всей тирады стих излагался в 7-8-сложной форме, то в «припеве» он становится 11-сложным (4+4+3). И в мелодии появляются другие тона – альтерированный секстовый (fis^1), с которого начинается данный мотив и подчеркивается скандированием, а также нижняя тоника (a), которой нисходящим октавным скачком завершается вся тирада.

В *беташар*'ах, распространенных в западных областях Казахстана, по свидетельству Б.Турмагамбетовой, ощущается влияние искусства *жыршы-жырау*, характерного для данного региона. Исследователь, при анализе образцов жанра указанной территории, отталкивается от методов разбора *терме*¹⁰⁸. На основе разбора, ею сделан вывод о том, что

¹⁰⁸ Терме – жанр казахской устной музыки и дидактической поэзии, исполнителями которого являются жыршы. Исполняется в 7-8-сложном размере стиха. Расцвета получил в конце XIX и начале XX вв. Как верно отмечает музыковед Г.Мусагулова, «назидательные стихотворные *терме* всегда выделялись своим нравственно-поучительным содержанием. Без какой-либо строго выверенной логической последовательности в них присутствуют различного рода высказывания, изречения из повседневной жизненной практики. Повторение слов, объединение одной рифмой нескольких строк, непосредственно содержащих определенный смысл, характеризуют данный жанр» (Речитатив в казахской опере. Монография. – Алматы, 2008).

в коротких образцах *беташар* основу составляет однокуплетный напев, который многократно повторяется в качестве мелодического стержня, но внутри смешивается новыми мелодическими строками. А в объемных – одна строка песни рассматривается на макроуровне – в пределах куплета, сохраняя при этом межтирадные повторные принципы. Для них характерны широкий диапазон (в пределах 6 – 9), обязательно присутствует акынский возглас, который обычно излагается в верхних тонах (V-VI ст.), а основное содержание проводится в нижнем тетраорде.

Так, в сообщенном Б.Тайшиевым напеве, состоящем из 117 строк, в качестве единицы измерения 7-8-сложных строк музыковедом взяты тирады, которые объединены ритмически. Они, соответствуя строфе, в мелодико-интонационном плане не являются точным повтором. Также данной песне свойственна ритмическая незавершенность, безостановочность, что придает характерную текучесть. А 3-сложность в конце каждой строки, на что впервые указал академик З.Ахметов при исследовании казахского *жыр*'а, сохраняется и в данном примере на словах «айт келін», «тарт келін», «ақ келін», что подчеркнута триольной ритмической организацией [79, с.76] (ПА, №70).

Бит асыу – обряд и жанр башкир, также имеющий немаловажное значение в контексте всей свадебной обрядности. Его проводят на второй день прибывания невесты, и при этом свекровь угощает невесту медовухой. *Бөркәнсек*, то есть покрывало, закрывающее лицо невестки, по обычаю открывал дядя или отец жениха ручкой кнута, приподнося ей весомый подарок. Хамаки *«Бит асыу»* по традиции исполняла *еңгә* жениха, в которых прослеживаются мотивы приветствия и назидания (ПБ, №26).

Затем она обращается к гостям, аналогично казахскому бет ашару, при котором требует выкупа и подарков за показ лица (ПБ, №27). Последующие нравоучительные хамаки произносит мать жениха, которые имеют воспитательную функцию, они рассматриваются как главные (ПВ, №28). Далее хамаки *бит асыу* переходят сестрам жениха, которые отличаются более бытовым содержанием и лишены философского смысла.

Открывание *бөркәнсек* совершался и свекровью, которая также обещала невесте подарок, при этом приговаривая:

Бөркәнсегән ас, килен,
Изге теләктә бул, килен!

С ними покрывало, сноха,
В желаниях благих будь, сноха!

Рассмотрим один из номеров жанра башкирского *бит асыу*, в котором, по словам Р.Султангареевой, «наиболее полно сочетаются различного плана информации и мотивы» [88, с.92] (ПА, №71). Башкирский *бит асыу* подобно казахскому *беташар* развернут в большей степени поэтически, нежели музыкально. Схожесть двух национальных жанров проявляется и на уровне содержания стиха, в которых присутствуют параллелизмы: наставляють быть осторожней сороки, белей яйца и т.п. Они имеют речитативно-декламационную манеру интонирования. Короткий мелодический напев, соответствующий одной мелостроке четырехстрочной строфы, имеющей 7-6-сложную форму, основывается на минорном трихорде типа β (по классификации М.Нигмедзянова): $cis^1-e^1-fis^1$ со вспомогательным секстовым тоном и с тоническим звуком «cis». Движение мелодии, начинающей с середины – терции, сначала направляется вверх к кварте, затем возвращается к нижнему устою, образуя, таким образом, волнообразный рисунок, который, сочетаясь с остинатностью звуков, придает элементы скандирования, подчеркивая речитативную природу данного жанра. Этому способствуют также ровный ритм (восьмыми и с остановками на четвертях) и квадратный постоянный метр (8/8). И все 4 строки строфы излагаются на основе ритмически и интонационно варьированного данного напева.

Аналогично башкирам, татарские невесты тоже проводят обряд хождения по воду, после которого совершается *бит ачклау* или *шәл салдырулар*, то есть ритуал снятия покрывала, при котором один из дружков жениха сбрасывает с лица невесты шаль, попевая при этом:

Мыек борам, үзем көләм,	Закручиваю ус, сам смеюсь,
Егет уты ул мин булам.	Я ж парень-огонь,
Сылу көләш алмам димәм,	Не говорю, что не возьму прекрасную невесту,
Сәлам, килен, сәлам бирәм...	Привет, сношенька, приветствую тебя...*

Как и у других родственных этносов, татарский *бит ачыклау* состоит из 2-х частей, где первая, как видно из вышеприведенного примера, это приветствие невесте, а вторая часть – знакомство ее с новыми родственниками, которых она приветствует с поклоном (ПБ, №29).

У каракалпаков *бет ашар*, входит в функцию приглашенного акына,

* Текст заимствован из: Исхакова-Вамба Р.А. Татарское народное музыкальное творчество (Традиционный фольклор). – Казань: Татарское кн.изд-во, 1997. – 264 с.

также состоит из 2-х частей. Первая из них звучит в момент, когда невеста прибывает в аул жениха и входит дом. То есть это приветственная песня, где передаются радостные чувства по поводу встречи и приезда нового члена общества (ПБ, №30).

После того, как открывали полог, показывали невесту находящемуся народу. При этом ее знакомили с ее новыми родственниками и другими уважаемыми людьми рода, каждому из которых она должна была поклоняться и поприветствовать. Вместе с тем, в этой части знакомили и с правилами поведения, морально-нравственными особенностями и обычаями данного рода. То есть, если первая часть каракалпакского *бет ашар* имел приветственную функцию, то вторая – назидательно-поучительную (ПБ, №31).

В *беташар* осуждаются человеческие недостатки, которые преподносятся в юмористической форме, а также в них присутствуют общественно-социальные мотивы. Таким образом, обнаруживается связь и большая схожесть в проведении данного обряда у казахов и каракалпак. Близкими к ним являются и киргизский *бет ачар* или *бет ачмай*, которые также исполняются во время снятия с лица невесты *бюркёнчөк* перед людьми рода, и в которых тоже присутствуют элементы назидания, наставления, юмора, знакомства, приветствия.

У туркмен данный обряд назывался *дувак гюнью*, азербайджанцы устраивали *дувагганма* – сбрасывание вуали с головы – на третий день после пребывания невесты, хотя в некоторых регионах – в день приезда. А уйгуры *юз ечиши* проводили на второй день свадьбы в доме жениха. Его пожилая родственница читала стихи, которые тоже сопровождались поклонами невесты родителям супруга, что носило название *келин салам*.

У узбеков с приветствием невесты и знакомством ее с новыми родственниками связаны песни *келин салом*, *саломнома*, *хуш келдингиз* или *хазор али*. Причем в зависимости от локальных особенностей, они имели разные формы исполнения. К примеру, песни *саломнома*, *хуш келдингиз* или *хазор али* являются приветственными, и выдержаны в речитативно-декламационной манере во время очищения невесты огнем, обходя костер. А *келин салом* связан с обрядом поклона невесты родственникам мужа, который выполнялся в их присутствии в брачной комнате, где сидела невеста.

Так, в рассматриваемом нами образце *келин салом* (ПА, №72), национальную почвенность, наряду с интонационным строем, подчеркивает ритмическая организация, на которую оказывают влияние

уссули, характерные для восточной музыки. Подобный ритм вместе с тем придают образцу светлый, торжественный тонус, совпадающий с характером и настроением самого обряда приветствия нового члена родового общества. Напев, соответствующий полной строфе, состоящей из 4-х 7- и 6-сложных строк, состоит из 2-х мелодических попевок, соответствующих полустрофе, различающихся по строению (всю структуру схематически можно представить в следующем виде: АА-ВС), ладотональности (они имеют терцовое тональное соотношение: до-эолийский в первой полустрофе и ми-бемоль ионийский – во второй), интонационному строю, ритмическому рисунку, форме стиха (первая полустрофа 7-сложная, вторая – 6-сложная). Пентахордовый напев состоит из 2-х трихордовых попевок (*c-es* и *es-g*) при постоянном четком квадратном метре (2/4) с квадратной структурой. Мажорное ладовое наклонение и уссульная ритмика второй части способствуют созданию эмоционально повышенного, светлого настроения.

Итак, исходя из рассмотренного, очевидно, что в целом у тюркских народов жанр *беташар* имеет древние корни, в результате чего сохранилось множество схожих элементов. Основная общность проявляется в поэтическом содержании, форме исполнения, функциональном назначении и структуре – как музыки, так и стиха. Так, в его основе у всех народов заложены два смысла – приветствие самой невесты, ее величание; и второе – знакомство невесты с новыми родственниками и ее приветствие их, сопровождающееся поклоном. В поэзии этих песен используются сравнения, параллелизмы, основанные на тотемистических и др. воззрениях, осуждаются человеческие пороки, возвеличиваются нравственность и моральное совершенство. В результате подобного содержания образуется 2 части композиции, каждой из которых иногда соответствует свой интонационно-мелодический мотив. Это сугубо сольное творение, имеющее речитативно-декламационную форму, возлагается либо на профессионального музыканта и поэта, либо другого одаренного лица – друзьями жениха или его родственник/цами. В соответствии с этим данные образцы не отличаются мелодической распевностью и развитостью, а стих имеет 6-7-8 сложную форму, в них смысловой акцент аккумулирован на текстовой части.

Начиная с древности проведение *тойя* (пира) в духовной и культурной жизни казахского народа играло огромную роль. Тойи приурочивались разным семейным мероприятиям, сопровождавшимся многими ритуальными действиями, таким как рождение ребенка (*шилдеhana*,

бесік той и т.д.), *тұсау кесер*, *сүндет той*, *үйлену тойы* и т.д. И во все времена функцию провозглашения начала мероприятия выполнял акын, исполняющий специально предназначенный для такого случая песню и обряд – *той бастар*. Он одинаково выполняется как в ауле невесты, так и жениха, как во время сватовства, ұрын-тойя, так и основного свадебного пиршества. Соответственно контексту и настроению происходящих событий они имеют разные характеры. В ней исполнитель провозглашает начало мероприятия, выражает поздравление от своего имени и от имени всех присутствующих гостей, превозносит хозяина пира, воспеваются красота, молодость, гармония, счастливое будущее молодых [39, с.187]. По строению это, как правило, *терме* речитативного склада, имеющий как 7-8-, так и 11-сложный размер стиха.

Аналогичный жанр встречается и в фольклоре каракалпаков и кыргызов. В каракалпакской свадьбе *той бастар* проводится как мужчиной, так и женщиной во время проводов невесты, хотя в большинстве случаев их авторами выступают профессиональные музыканты. Как и у казахов, форма стиха может быть как 7-8-, так и 11-сложной, и зачастую строилась на традиционном музыкально-поэтическом содержании (ПБ, №№32, 33).

На провозглашение начала свадебного торжества для исполнения *той баштар* приглашали именитых *ырчы*, *акын*'ов и *комузчу* и на кыргызской свадьбе. Его основное содержание составляют поздравление хозяевам пиршества, пожелания благополучия и здоровья (ПБ, №34).

Наряду с отмеченными, немаловажным явлением свадебно-обрядового фольклорного творчества тюркских народов становятся разного рода музыкально-поэтические состязания – *айтыс*, *әйтеш*, *лапар*, *айтишув* и т.п. Они исполняются как во время сватовства (у казахов, татар, башкир), девчиника (у узбеков), тайных свиданий молодых (у татар, башкир), так и на проводах невесты (у казахов, кыргызов, уйгуров, узбеков, туркмен).

Итак, изучение песенных жанров и музыкально-стилевых разновидностей свадебно-обрядового фольклора тюркоязычных народов свидетельствует о богатстве и многообразии их национальных художественных традиций, которые ведут свое начало с древнейших времен. Это подтверждается еще тем фактом, что во множестве жанров этих этносов имеется значительное количество общностей, как пережитки свадебных церемонии тех эпох, когда они были едины – подчинялись единому государству, пропагандировали единую веру, вели единый

хозяйственный быт, имели единую историю и культуру, доказывая их общее историческое прошлое.

В свадебном церемониале названных народов идентичность обнаруживается не только в особенностях совершения того или иного ритуала, его смысла, магического значения и т.д., но и в наличии определенных жанровых разновидностей собственно свадебного обряда. Так, у всех этносов наряду с многочисленными песенными и инструментальными образцами, зародившимися в результате различных исторических событий и под влиянием культур соседствующих стран, сохранились и такие жанры, как 1. *жар-жар*, в переводе означающий «друг-супруг», «милый-любимый» и т.п.; 2. прощальные плачи-причитания и 3. песни приветствия и знакомства с новым членом рода – невесткой. Они идентичны и в названии: к примеру, казахский и кыргызский *жар-жар* звучит и как *яр-яр, ёр-ёр, эр-эр*, плачи – *сыңсу, сеңләу, кыз елату, кыз кошогы* и др., а приветствие, сопровождающееся открытием лица – *бет ашар, бет ачар, бит асыу, бит ачкалау, юз ечиш* и т.п.

Схожесть проявляется не только в названии этих жанров, в некоторых случаях они имеют общие принципы развития, интонационный строй, размер стиха, содержание, функциональное значение, формы исполнения. Например, песни *жар-жар* у большинства народов не только близки по формам исполнения и содержанию, но и имеют аналогичную мелодическую основу (у казахов, у туркмен и узбеков – мужские варианты). Аналогичны по смыслу, структуре (музыкальной и поэтической), назначению, форме исполнения и мелодико-интонационному строю казахский *беташиар* и башкирский *бит асыу*. По своей лаконичности, мелодическому развитию и экспрессивности близки казахские и татарские песни-причитания невесты.

Еще одним интересным фактом является то, что песни обряда тайных свиданий молодых сохранились только у татар. И лишь у них данный эпизод свадебного цикла, устраиваемый у других народов в промежуточный период (3-ий по нашей периодизации), перешел в собственно свадебный (в 4-ый период), и совершается после проводов невесты и перед ее отъездом в дом мужа. Но, тем не менее, данные образцы являются обрядовыми, имеющими древние корни. Так как в брачном церемониале данное торжество (тайные встречи молодых) является наиболее архаичным¹⁰⁹, оно утратило свое бытование не

¹⁰⁹ Чем собственно и можно мотивировать утраченность этих песен у других народов.

только в качестве одного из эпизодов цикла, но и как художественно-эстетическое явление. Поэтому априори можно предположить, что некогда существовавшие песни тайных свиданий брачующихся у множества тюркских народов (казахов, кыргызов, каракалпаков, узбеков, башкир) имели идентичный смысл, форму исполнения, возможно даже в определенной степени наблюдалось мелодико-интонационное родство, музыкально-поэтическая структура. Тем более о существовании таких песен у казахов свидетельствует тот факт, что в творчестве профессиональных акынов встречаются аналогичные жанры («Шаш сипар», «Жамбас сипар»).

В целом, можно утверждать, что свадебно-обрядовый музыкальный фольклор тюркских народов является единым диалектически разветвленным деревом. Наряду с основными жанрами *жар-жар*, *сыңсу* и *беташар*, существуют образцы, которые бытуют у одних народов, а утрачены у других, и наоборот, исчезнувшие у одних, сохранены у других. Таким образом, учитывая такое обстоятельство можно даже попытаться реставрировать и частично возродить те или иные песни у разных этнических культур. Тем более если иметь в виду их общие условия возникновения, формирования и эволюции.

2.2 Современное состояние свадебных обрядов

Обряды и обычаи как составная часть национального бытия, рожденные еще в древности из мировоззрения и мироощущения народа, в эпоху Советской власти были ассимилированы, утратили свое былое значение и приобрели более демократическую и интернациональную формы. С получением независимости они возродились из-за пробуждения самосознания этнического своеобразия. А семейно-обрядовые жанры (колыбельные, свадебные, похоронные), как основной продукт народного творчества, тесно связанные с жизнью и бытом, обрели иной смысл, их напевы в процессе эволюции подверглись новому функциональному переосмыслению. И поскольку большинство тюркских народов вошли в состав СССР, то идентичность изучаемого пласта фольклора теперь связана не только с их общим историческим прошлым, но и заложенными в ту эпоху новыми общесоветскими видами культуры и народного массового искусства. Свадебный обряд тюркоязычных народов (шире – всех советских народов) получил одинаковые пути развития и общие веяния идеологии того времени, что привело к его унификации с сохранением отдельных элементов национального начала. А на

сегодняшний день – в период Независимости – отмечается возрождение многих традиционных обычаев.

Со становлением Советской власти произошли значительные преобразования во всех сферах жизнедеятельности пратюркских народов, ставших составной частью СССР, связанные с идеологическими постулатами новой эпохи. И, разумеется, это внесло множество новшеств и в проведение свадебного обряда. В этой связи наиболее важен тот факт, что браки теперь складывались по выбору и желанию самих молодых. То есть юноши и девушки стали самостоятельно, без вмешательства родителей, выбирать себе спутника жизни. Все дальнейшие мероприятия – сватовство и свадебное пиршество – проходили по согласованности между самими молодыми. Распространенной в это время стала форма заключения брака убёгом, то есть бывали случаи, когда молодые не ставили в известность своих родных, а юноша увозил свою возлюбленную, обычно после молодежной вечеринки, в сопровождении друзей, которые в итоге выступали в качестве свидетелей. Подобные случаи особенно типичны для сельской молодежи. Следующим утром родители жениха шли домой к невесте оповестить о происшедшем и пригласить на угощение, во время которого иногда совершали акт бракосочетания – *неке*. Об одном из обрядов мусульманского бракосочетания в современности свидетельствует профессор С.А.Кузембай: «Мулла читает молитвы из Корана, и перед ним сидящим молодым дает в пиалке испить водичку, как бы освещенную после чтения Корана, а со дна пиалы с водой берет обручальные кольца и сам их надевает (ей и ему) на пальцы»¹¹⁰. И через некоторое время устраивали свадебный *той* в доме жениха (чаще всего в день какого-нибудь советского праздника).

Новым условием, сохранившимся с советских времен по сей день, являются наряды новобрачных, чаще всего соответствующие модным тенденциям современности, включающие в себя белое свадебное платье с фатой для невесты и темный костюм с белой рубашкой для жениха. С 60-х годов XX столетия обязательной стала торжественная государственная регистрация брака в специальных дворцах бракосочетания, в ЗАГСе. Традиционный свадебный поезд для перемещения свадебной процессии из дома невесты в дом жениха, заменил теперь кортеж автомобилей, которые перед приездом и после того, как забирают невесту, объезжают развлекательные центры и памятные места городов или окрестности селения, затем отправляются в место празднования *тойя* на стороне

¹¹⁰ Из личной беседы с ученым.

жениха, где их встречают его родители. И обычно все эти мероприятия начинаются после бракосочетания в ЗАГСе и мечети. У татар сохранился обычай, когда при входе в дом под ноги невесты стилают ковер, дорожку или подушку, приговаривая при этом: «*Төкле аягың белән, килен*». При этом угощают молодую медом, маслом, хлебом-солью или напитком *ширбәт*, подносимые матерью жениха на подносе.

К концу XX в. с распадом советской власти возрождаются традиционные обряды, которые бытуют в синтезе с новыми, приобретая, таким образом, новую форму и содержание. Независимость создала условия в обществе для стремления к духовной модернизации. И в этой связи национальные художественные традиции, которые особенно сосредоточены в свадебно-обрядовом фольклоре, на современном этапе приобретают новое содержательное осмысление. Конечно, в нем многие детали сохранились в том или ином виде. Известно, что проведение свадебной церемонии по всем закономерностям стоит немалых материальных затрат. Несмотря на то, что в настоящее время многие ритуалы видоизменились, они все еще требуют больших финансовых вложений.

Три вида социального строя, через которые прошли тюркские народы в XX веке (в начале века – дореволюционный строй, затем – советский период и с 1991 года – период независимости), оказали влияние на жизненные позиции и традиционные воззрения народа, что сказалось на эволюции его взглядов и обычаев. Известный этномузыковед Т.Бекхожина описывая свадебный той расцвета советских лет, указывает, что городская свадьба начинается с исполнения жар-жар товарищами новобрачных. В этот момент молодые, одетые в современные свадебные наряды, проходят к своему столу. Во время застолья обязательно присутствует распорядитель пира, который по очереди предоставляет слово присутствующим гостям. По мнению фольклориста, эти пожелания родственников брачующимся, сопровождаются различными бытовыми советами, заменяя таким образом ту часть беташара, где даются наставления невесте. Друзья дарят подарки в виде радиолы, дивана, шифоньера и т.д. [56, с.40].

Вместе с тем Т.Бекхожина отмечает, что ныне сохранились лишь некоторые обряды (той бастар, жар-жар и беташар), и те видоизменились в плане значимости, поэтического и смыслового содержания. В них неизменной осталась лишь музыкальная часть, так как специальные свадебные песни ныне не создаются. Так, музыковед подчеркивает: ««Жар-жар» поется ныне на мелодии мужского жар-жара, более

радостного по своему характеру. В отличие от старины девушки и джигиты поют «Жар-жар» вместе, в унисон, как поздравительную песню молодым. «Беташар» поют в основном в селах по новым текстам, соответствующим духу времени. В городах за свадебным столом часто вместо песни «Той бастар» («Начало торжества») произносят речи. Выступающие поздравляют новобрачных, дают советы, желают им счастья и большого потомства» [55, с.41].

Наряду с этим, в начальный период становления Советской власти распространенным было проведение *кызыл туй* – красной свадьбы, которая проводилась обычно в клубе при большом стечении народа. Как отмечает Р.К.Уразманова, у татар «молодых супругов приглашали на сцену и усаживали за стол, покрытый красной материей. В одной из песен тех лет пелось: «*Өстәлләргә кызыл эҗәеп, туйлар итәрбез әле*» («застелив столы красной материей, отпразднуем свадьбу»). Молодоженов поздравляли, преподносили подарки, в их честь организовывали концерт художественной самодеятельности. Иногда такие свадьбы завершались коллективным угощением, чаепитием. Введение застолий в какой-то мере сближало *кызыл туй* с народными свадьбами» [137, с.348].

В современной татарской свадьбе гости четко подразделяются по возрастной категории. Так, застолье для пожилых гостей называется *картлар туге, олылар туге*. Он проходит как в доме невесты, так и жениха. В настоящее время туй для пожилых в доме невесты официально стал называться *никах туй*, так как именно в это время проводится акт мусульманского бракосочетания *никах*. Но новшество заключается в том, что на этом обряде теперь принимают участие сами молодые. Как верно указывает Р.К.Уразманова, «это является существенной модификацией традиционной обрядовой формы» [137, с.133].

Самое большое свадебное пиршество – *туй*, для гостей среднего возраста. Его, как правило, проводят в одном месте, зачастую в доме жениха, реже – невесты, а в городских населенных пунктах – в залах кафе, столовых, ресторанов, где устраивают обильное угощение, развлечения в виде музыки, танцев и различных игр. С советских времен сложилось так, что угощения на *туй* проводятся за общим столом для мужчин и женщин с общими увеселительными мероприятиями. На самом почетном месте сидят новобрачные с их свидетелями, а рядом – родители или жениха, или невесты, в зависимости от того, кто является хозяином пиршества.

Во время застолья гости выражают поздравления и благопожелания молодым, читают стихи, говорят слова назиданий и нравоучений как

невесте, так и жениху. Также гости одаривают молодых, а взаимное одаривание сватов и во время сватовства, и во время пира проводится крайне редко.

Особенности музыкальной стороны свадебной обрядности независимого Казахстана рассматривает З.Коспаков. Он отмечает, что в условиях современности народная музыка получила новые пути развития. А некоторые элементы древних свадебно-обрядовых песен по сей день встречаются, удовлетворяя эстетические потребности людей. Обрядовые «Той бастар», «Жар-жар», «Беташар», зародившиеся на основе старинных народных напевов и исполняемые с новыми поэтическими текстами, излагаются в лирическом плане. А их ритмо-интонационный строй передает веселые, радостные моменты обновленного народного торжества. Ученый особо отмечает, что отличие новых вариантов от древних заключается, прежде всего, в их сопровождении. Если прежде названные песни пелись лишь под домбру, то теперь они исполняются с инструментальными ансамблями [60, с.461].

И действительно, новые социально-экономические и политические условия повлияли на все стороны жизни народа, особенно на бытование традиций и обычаев, которые являются основными носителями духовной культуры и мироощущения этноса. Как одно из значимых событий в жизни человека современная свадьба также состоит из множества церемоний. Так, первой частью традиционного свадебного цикла является сватовство. На современном этапе в нем отсутствует *жаушы*, играющий решающую роль в процессии, от которого в большинстве случаев зависел исход переговоров с родителями девушки. Теперь в связи с изменениями форм отношений между молодыми, они сами выбирают наиболее удобный день для сватовства и обсуждают его со своими родителями. Однако за исключением этого архаичного обряда (визита *жаушы*) другие формы сватовства в целом сохранили отдельные свои элементы.

Известно, что сват в традиционном обряде до получения согласия родных невесты навещал ее дом несколько раз. Так, сватовство, состоявшее из 3-х визитов в древней туркменской свадьбе, на сегодняшний день сократилось до двух, и уже на втором из них обсуждаются не только вопросы, касающиеся подношений невесте и ее приданого, но устанавливается дата свадьбы. У азербайджанцев традиционно первый визит наносят женщины во главе с матерью жениха, а на втором встречаются отцы с двух сторон, что свидетельствует о сохранении отдельных обычаев. Наряду с этим, так же как в прошлом, совершаются

малое и большое обручение со взаимным подношением подарков. Окончательное согласие затягивают на несколько дней и родители уйгурской невесты.

По свидетельству Р.Абдуллаева, в Байсунском районе по сей день бытуют некоторые традиционные свадебные обряды узбеков. Период сватовства проходит по традиции – выбор невесты, сватовство и помолвка – *фотиха туй*. В современности также проводится ритуал *нон синдириши*, означающий скрепление сговора о сватовстве, при котором вместе разламывают две лепешки для того, чтобы новобрачные до конца жизни провели вместе. Однако ныне *фотиха туй* устраивают в день бракосочетания, который называется *ижоб туйи*, куда собираются близкие родственники с обеих сторон, которые обмениваются подарками, а родные жениха одаривают невесту и уплачивают калым деньгами.

А в азербайджанской свадьбе, в которой пересомыслению подверглась в большей степени поэтическая часть, нежели музыкальная, по указанию А.Зиятлы, в годы советской власти активно бытовали жанры основных свадебных этапов (такие как «*Бәј тәрифи*» и др.), а некоторые из них утратили свою сущность и обрядовую приуроченность. К примеру, песня «*Апармага кәлмишик*», потеряв свою изначальную функцию в обряде, стала исполняться как отдельная лирическая [142, с.107].

Итак, современная свадьба начинается с официального сватовства, при котором родители обеих сторон договариваются об условиях проведения свадьбы – о дате и месте, о количестве гостей и т.д. У казахов также сохранились такие обычаи, как сватанье девушки, уплата калыма (ныне это происходит значительно скромно, имеет формальный смысл), выдача приданого, двустороннее подношение подарков *куит*, скрепление уговора угощением печеночного сала (*құйрық бауыр*), соблюдением таких *кәдә*, как *сүт ақы*, *өлі-тірі*, *тоғыз* и др.

Обряд *ұрын той* или *қынаменде* и связанные с ним песенные парадигмы в период советской власти были забыты в связи с тем, что они расходились с идеологией эпохи. Нравственные стороны того времени не соответствовали современному мировоззрению, и, как следствие, музыкально-поэтическое наследие данного эпизода было предано забвению. Со становлением суверенитета нашего государства данный обряд не возродился, так как у общества в этом не было потребности, что также можно объяснить новой формой отношений, сложившихся под влиянием европеизированного образа жизни.

Добрачные тайные встречи молодых в доме невесты в современном

Байсуне называют *калик уйинлари*. И до сих пор в доме молодой проводится девичник – *кыз базми*, во время которого собравшиеся родственницы и подруги невесты рассматривают ее подарки и приданое, исполняются разные песни: обрядовые (*ёр-ёр* и *той муборак*) и необрядовые популярные песни. Сохранено и исполнение инструментальной пьесы «*Танга сози*», завершающая собственно свадебные торжества. *Жигит базми* и *кыз чай* – мальчишник и девичник – устраивали и уйгуры, но традиционно в третий промежуточный период свадебного цикла. А накануне тойя согласно традиции родственники жениха привозили в дом невесты обговоренную свадебную провизию, вплоть до дров и спичек.

У азербайджанцев в третьем периоде также устраивают обряды кроения одежды – *палтаркесди* и нанесения хны – *хынајахма*, а также прощальные девичники, различные подготовки к проведению свадебных пиришеств на обеих сторонах. Но теперь конечно они в содержательном плане соответствуют современному менталитету народа.

В зависимости от материального и социального положения брачующихся или их родителей, проводы невесты играют не всегда. Это берет начало со времен советской власти. При этом многие устраивают один общий *той*, где большинство обрядов выполняется символически. Однако сейчас более или менее состоятельные люди совершают попытки возродить традиции, отмечая это мероприятие по старым правилам, следуя если не всем, то многим обычаям. И ныне повсеместным стало проведение *ұзату той*, то есть проводов невесты, который традиционно богат на различные ритуальные действия, даже в большей мере, чем той в доме жениха. Но несмотря на это следует особо отметить тот факт, что современный свадебный церемониал чаще проходит в той форме, в какую он был трансформирован в период советской власти, нередко в синтезе с модификациями, связанными с воспроизведением сугубо традиционных или религиозных элементов.

У уйгуров, как и в древности, невеста не присутствовала на торжестве по поводу ее проводов, все это время она находилась в доме подруги, где наряжалась в свадебные наряды и украшения. У башкир сохранились обряды *йыртмыш*, который совершался перед входом женихом в брачный дом на стороне невесты во втором периоде, а во время проводов и пира в доме жениха – *йыуаса көнө*, *хаба йыйыу*, но в несколько измененном виде, соответствующем современным условиям жизнедеятельности, и которые сопровождаются исполнением не только приуроченных обрядовых песен и такмаков, но и произведений более широкого размаха

– профессиональных композиторов, а также сочиняются такмаки на известные в народе мелодии. По сей день сохранены мотивы освящения жертвенной крови.

У азербайджанцев как и в традиционном виде, при шествии свадебного кортежа девушка идет в окружении двух доверенных девушек, одна из которых несет зеркало перед ней, а другая – освещает путь горящей свечой или лампой. По сей день одним из важнейших обрядов остается очищение огнем, которые имеют место в узбекской, азербайджанской и др. свадьбе. А азербайджанская невеста перед входом в дом разбивает тарелку, что связано с традиционным обычаем, при котором она у двери разбивала кувшин.

Послесвадебное торжество туркмен *кайтарма* устраивался зачастую в том случае, если жених отправлялся служить в армии. В таких случаях невеста все время пребывания жениха в армии находилась в доме своих родителей. А уйгуры также в течении длительного времени ходят к родным друг друга на *келин салам*, *күйогул салам*.

Со становлением советской власти прощальные песни невесты не сохранили своего бытования, так как идеология эпохи инспирировала мнение о том, что данный жанр возник в результате социального бесправия женщин, которое искоренено благодаря «гуманным воззрениям нового времени». И соответственно они противоречили духу того периода, при котором царили «демократия», «равенство прав мужчин и женщин» и др., хотя, как уже было отмечено в предыдущих разделах, в причитаниях невесты, которые имеют автохтонные черты, классовые темы появились лишь со сложением феодально-патриархальных отношений. Даже исполнение песни и обряда «*беташар*» считалось унижительным для женщины, отражая «положение закрепощенной женщины» [46, с.8], которой приходилось поклоняться перед мужчиной и его родней, что воспринималось как пережиток «примитивного сознания» прошлого.

В настоящее время *сыңсу*, наряду с традиционными развлечениями и играми (*тартыс* – ритуальная борьба за невесту, скачки, козлодрание и др.), – явление крайне редкое, что связано, прежде всего, со становлением нового времени, власти, идеологии и установок. В связи с изменениями социально-общественных формаций и исторических условий, *сыңсу*, как особая часть свадебно-обрядового ритуала со временем потерял свою изначальную функцию и стал занимать свое особое место в проведении свадебного обряда, приобретая театрално-зрелищный, инсценированный вид. И в некоторой степени эта разновидность традиционного фольклора

получила художественное преломление в различных видах искусств – в оперном, изобразительном и киноискусстве. Следует отметить, что в современной свадьбе не возродился также обряд *тартыс*, что опять же можно объяснить отсутствием необходимости в этом в связи с новыми духовными ценностями и образом жизни, сформировавшимися под влиянием русской и советской культуры, а также в условиях глобализации.

Аналогичная судьба постигла и обряд прощания с тубетейкой у казахов, олицетворяющей молодость, девичество. Исчез обычай надевать головной убор молодухи *хасава* и у туркмен. Это связано не только с изменениями взглядов, отношений и т.д., но и с тем, что поменялись наряды жениха и невесты в результате нового жизненного и бытового уклада в соответствии со временем. А у азербайджанцев по сей день совершают обряд опоясывания невесты ее деверем с произношением благопожеланий. Однако и у казахов встречаются случаи, когда при проходах невеста одевается в казахский костюм с *саукеле* на голове. Но теперь это сугубо дань традиции, эстетический момент, связанный с демонстрацией наряда и, соответственно, своего высокого материального положения. Далее на свадьбе на стороне жениха эта одежда сменяется свадебным платьем, продиктованным европейскими стандартами.

В казахской свадьбе *жар-жар* единственный, наряду с *беташар*, жанр, который не прерывал своего бытования в свадебном обряде, как в советское время, так и сейчас. Одноименные песни (яр-яр, ёр-ёр) подвергаясь трансформации имеют место в современной эстрадной культуре и других тюркских народов. Казахский *жар-жар* изменил свою функцию и формы исполнения. В период советской власти она предстает как поздравительная песня, открывающая свадебное торжество, которую исполняли на свадьбе на стороне жениха во время встречи свадебного кортежа. Причем ее пели все гости хором в унисон под мотив традиционного мужского *жар-жар*, бодрого и веселого по характеру, в момент, когда молодые подъезжали и входили в место проведения пира и проходили к своему столу (ПА, №73). Наряду с этим, в современном обществе в настоящее время обозначаются и новые его виды. Например, ею родственники жениха встречают сватов со стороны невесты. Нередко до той приготовленный текст раздается присутствующим. Попытки возродить традиционный *жар-жар* в виде *айтыс* также имеет инсценированный характер и встречается крайне редко – в празднованиях в интеллигентных семьях, приверженных к традициям.

Другой бытующий по сей день жанр – *беташар*, представляющий собой песню в жанре *терме* назидательного, поучительного содержания, зачастую торжественного, веселого, задорного, шуточного характера, исполняемую специально приглашенным акыном на *келін түсіру тойы*. В плане музыкального развития особых изменений не обозначается. Но в связи с новыми веяниями эпохи меняется содержание песни. Поскольку в *беташаре* основной идеей выдвигаются общечеловеческие ценности, чувство гуманности, то в послереволюционный период в ней воспеваются патриотизм, трудолюбие, воспитание потомков в условиях коммунистического мировоззрения и т.д. Однако другая часть обряда почти сохранила свой традиционный вид. Исполнитель (нередко сам же распорядитель тойя – тамада), иногда в сопровождении домбры, а иногда – в эстрадной аранжировке, знакомит невесту с ее новыми родственниками, требуя *сүйінші*¹¹¹ за показ лица.

В годы независимости данный обряд в плане музыкального развития, инструментального сопровождения, сценария ритуала больше подходит к тому виду, который бытовал во время советской власти. Но в содержании, конечно, прослеживаются изменения, продиктованные новым духом времени (ПА, №74).

Один из образцов современного беташар записан в Баян-Ольгий во время обряда «келін түсіру» (за день до свадебного пира). В музыкальном плане он построен на мотиве, близком к терме Нуртугана¹¹² (кзылординский стиль), что несомненно отражает непосредственное влияние отечественной поп-культуры на музыкальное искусство казахов Монголии. Известно, что этот терме в Казахстане широко исполняется эстрадными исполнителями в разных стилях. Впервые он прозвучал в исполнении К.Болманова, а в настоящее время и молодые артисты часто включают его в свой репертуар. Распространяется он традиционными современными путями: посредством включения в различные сборники казахских песен на разных носителях (чаще на CD), а также через Интернет-ресурсы. Его напев построен на характерном для кзылординского стиля фригийском ладе, в жыровой

¹¹¹ *Сүйінші* – подарок за радостную весть.

¹¹² Нуртуган – казахский акын, жырышы, который жил в XIX веке, основатель школы Нуртугана сырдарьинского региона. Знаменитые эпические жыры «Едіге», «Мәулімнияз – Едіге», «Орақ – Мамай», «Қарасай – Қазы», «Қобыланды» стали значительным духовным кладом в традиционное искусство казахов. С 1920 г. до конца жизни (он умер в 1920 году) писал терме, толгау, исторические дастаны, бытовые песни и др.

манере, 7-сложном стихе, свойственном как для жанра терме, так и беташар¹¹³:

Беташар

Сообщ. Хадхан Манайулы. г.Баян-Ольгий
Зап. и нот. З.Касимовой

Е - е - е - е - еу! Ау, жа-ран-дар, жа-ран-дар! Ду-ман де-се
Е - е - е - е - еу! Кү-ра-гын-дай көк көл-дің, Ту-ма-сын-дай
а-лаң-дар. Бе-тін а-шам ке-лін-нің, Сөз мә-ні-не ка-раң-дар. О-йым-да жоқ
өт-кел-дің, Қы-зық ән-ді сән-де-тің, — Ө-лең-дет-сем деп кел-дім. Ду-ма-ны-на,
жа-ман-дар, Ау, жа-ран-дар, жа-ран-дар. Са-ған мын-д(а)ай,
жа-ры-гым, Бет-а-ша-рың-ды ап кел-дім. са-ған мын-д(а)ай көк бел-дің,
са-ған мын-д(а)ай көк бел-дің, са-ған мын-д(а)ай көк бел-дің.

Следует указать, что музыкальная культура казахов Монголии в большей степени построена на принципах развития восточноказахстанского стиля. Именно этот регион является хранителем древних напевов, кюев как для сыбызгы, так и для домбры и шертера. Поэтому данный образец можно по праву считать результатом влияния технического прогресса, благодаря которому стало возможным приобретение и распространение записей современных музыкальных треков, бытующих в Казахстане. Таким образом, получившая особую популярность в годы независимости Казахстана терме Нуртугана, благодаря своим ярко выраженным национальным характеристикам (как в плане музыки, так и поэтического текста), занявшая свое место в репертуаре различных известных в народе исполнителей популярной музыки, с помощью передовых технологий (различные аудио-, видеоформаты, CD, DVD и т.д.), стала распространяться и среди казахов Монголии, отражаясь вместе с тем и в авторском творчестве.

Необходимо учитывать, что многие обряды, связанные с сакрально-культовыми поверьями народа в древности, в настоящее время, утратив

¹¹³ Данный образец записан в Баян-Ольгий от автора песни Хадхана Манайулы, актера и певца Баян-Ольгийского казахского музыкально-драматического театра.

изначальную магическую функцию, обрели теперь эстетическую, развлекательную суть. Так, в несколько измененном виде сохранен и башкирский *бит асыу*. В современности появились новые формы этих песен, создаваемые и профессиональными композиторами, являясь при этом законченным произведением, исполняемым на сцене.

Новые формы и смысл приобрело выполнение обряда и песни *той бастар*. «Той бастар» буквально означающий «начинающий пир», ранее выполнял роль глашатая начала мероприятия. Его пел специально приглашенный акын в самом начале мероприятия, как в ауле невесты, так и жениха. В настоящее время он сохранил те формы исполнения, которые сформировались в годы Советской власти. Ныне этот обряд имеет следующий вид: *той бастар* – это подарки гостям, который выносят хозяева тоя (*той иеси*) в большом блюде. В каждое такое блюдо¹¹⁴ (*табақ*) как правило кладут рубашку, отрез ткани – *көйлек мата*, платок на голову, шарф, носовые платочки или лоскутки ткани – *жыртыс*, конфеты, печенья, сухофрукты и др. И это блюдо обычно закрыто платком, и самый уважаемый человек за столом открывает *табақ* с тойбастаром и в этот момент поет песню – если человек знающий традиции, то поет песню «Той бастар», а если нет – то любую распространенную народную песню.

Таким образом, отдельные обычаи, связанные со сватовством, полностью исчезли. В частности это касается функции *жаушы*, с которого собственно и начинается весь комплекс. А *ұрын той*, когда-то являвшийся значительным событием в процессии, сохранился лишь в памяти старейшин, бывших свидетелями проведения подобных мероприятий и в трудах ученых ранних периодов – в дореволюционное время и первые годы послереволюционного. Также ныне не проводятся такие ритуалы, как *тартыс* и прощание с тубетейкой, которые свидетельствуют об обновленности исследуемого пласта фольклора.

Среди бытующих по сей день жанров стоит выделить *жар-жар* и *беташар*. *Жар-жар* изменился в плане исполнительских приемов, содержания и выполняемой ею роли в обряде, а *беташар* приобрел новую смысловую нагрузку, сохранив при этом музыкальное содержание и некоторые эпизоды совершения ритуала, связанные с поклоном невесты новым родственникам при знакомстве, ее одариванием и т.д.

¹¹⁴ Их бывает несколько в зависимости от количества гостей, чаще всего по одному или два блюда на каждый стол.

В настоящее время возрождены когда-то свойственные ему элементы театральности: на некоторых свадьбах исполняется *сыңсу* – прощание невесты с родными на проводах, а некоторые устраивают исполнение жар-жар по традиции – также на проводах в виде айтыса двух групп (женской и мужской) по очереди. Но это чаще всего проводится на любительском уровне, в инсценированной форме, для придания оригинальности и неповторимости их торжествам. Однако, думается, что подобные попытки могут в определенной степени способствовать дальнейшему существованию исконных обычаев наших предков, так как народное искусство являет собой не только средоточие непреходящих этических и эстетических ценностей, но и имеют сугубо национальный и глубоко философский смысл, где отражается единство человека с природой на всех уровнях, что является основной идеей всех обрядов тюркоязычных народов в прошлом.

Однако в современности в большей степени намечается иная тенденция, о которой Р.К.Уразманова пишет: «в целом, повсеместно продолжается процесс унификации, сокращения свадебной обрядности. В ней появилось много единых, интернациональных черт. И этот процесс, очевидно, необратим» [137, с.134]. Разделяя данное мнение, хотелось бы добавить, что в традиционном виде свадебные обряды, связанные с бытом, мировоззрением и богатым духовным миром тюркских народов в прошлом, на сегодняшний день продолжают отражать менталитет, условия жизни современности, оставаясь быть включенными в сознание народа, способствуя модернизации культурно-духовного наследия предков.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотрев всю свадебную процессию тюркских народов, которая изначально имеет в своей основе черты интеграции можно сделать следующие выводы, касающиеся ее общности и своеобразия. Свадьба является красочным, многодневным действием, со множеством персонажей, строгим порядком следования обрядов, традиционными песнями, акыньскими и инструментальными состязаниями, танцами, молодежными играми. Празднество с определенным четко отработанным сценарием, своими устоявшимися канонами и правилами, в условиях «кочевой цивилизации» (Л.Гумилев) – это своеобразный институт, имеющий высокий общественный статус и воспитательно-нравственное предназначение. Свадьба (не только как фактор образования новой семьи) с ее жизнеутверждающим тонусом, художественно воспроизводясь в искусстве, предстал одним из могущественных средств глубокого и правдивого раскрытия национального духа народа, его миропонимания, показа человеческих судеб и характеров.

Она поражает своей необычайной поэтичностью, высоким настроением одухотворенности в народном мировоззрении. В ней выражена неиссякаемая мощь народного воображения. Будучи конкретно-исторически и этнически неповторимой, она стала объектом пристального внимания и изучения древних восточных ученых, многих дореволюционных путешественников-ориенталистов, а также исследователей разных областей бывшего советского и постсоветского пространства.

Согласно утверждению проф. Ф.Кароматли, Б.Каракулова и др., общность в культуре тюркоязычных народов, прежде всего, прослеживается в обрядовом фольклоре, так как это один из архаичных видов народного творчества, тесно связанных с бытом и культово-магическими, религиозными верованиями, на основе которых собственно и строится любой ритуал. Зарождение обрядов, в данном случае – свадебных, уходит далеко в глубокую древность, во времена единства данных этносов. Этим и объясняется наличие идентичных брачных церемоний, жанровых разновидностей, их содержания и смысла что еще раз подтверждает исконность интеграционных процессов в данном виде фольклора. Наибольшая близость обнаруживается у народов единой языковой группы (например, кипчакской, огузской и др.), а также населяют одно этнотерриториальное расположение. Вместе с тем

немаловажное значение имеет и род деятельности того или иного народа. Потомки тюрков, несмотря на общность языка, исторического прошлого, жизнедеятельности, космогонические и культурно-религиозные представления, со временем стали отличаться по типу хозяйствования как скотоводческие, земледельческие.

Вкупе свадебно-обрядовый фольклор тюркских народов построены по одному сценарному плану, в них имеют место общие музыкально-поэтические жанровые разновидности, содержание, структура и т.д. Социальная природа фольклора и его историческое развитие, проявляемое в тематике, семиотике, семантике, наиболее ярко проявились в жанровой основе. У всех изучаемых народов обнаруживается наличие общих музыкально-поэтических жанров, ведущих свое начало еще с древнейших времен, и почти в первозданном виде в остаточной форме продолжали бытовать вплоть до начала XX в., а некоторые образцы в брачных церемониях определенных народов используются по сей день.

Основополагающими и общими для свадебного музыкально-поэтического фольклора тюркских народов обозначены следующие ритуальные жанры:

1. женские прощальные песни-плачи (сыңсу, сенләү, кошок и мн.др.);
2. жар-жар (яр-яр, ёр-ёр и т.д.);
3. песни-приветствия и знакомства невесты, открывания ее лица (беташар, бет ачар, бит асыу, бит ачыклау и т.д.).

Необходимо отметить, что бытующие в настоящее время песни свадебно-обрядового фольклора, зачастую сохранили мелодико-интонационную основу традиционных образцов. То есть в них изменяется только поэтическое содержание, но строятся они на музыкальном материале традиционного вида того или иного жанра. Так, например, у казахов *жар-жар* излагается на напеве традиционного мужского образца в светлом, приподнятом характере. А *беташар* хоть и является апологией той эпохи, в которой она бытует, но музыкальный материал и соответствующая ему поэтическая форма нового содержания сохранили свой первозданный вид.

Таким образом, *жар-жар*, прощальные песни-плачи, *беташар* (открывание лица) – это обряды и песни, характерные для свадебно-обрядового фольклора тюркских этносов, населяющих территории Центральной Азии и Казахстана, Кавказа, волжских и приуральских

регионов. Данный факт объясняется, прежде всего, автохтонностью указанных образцов. Они имеют многовековую историю, и сложились в эпоху, когда тюрки представляли единый этнос. Отличия в совершении этих обрядов и их содержании являются локальными разветвлениями, а также, несомненно, связаны с эволюцией и взаимовлияниями других культур.

Исследователи свидетельствуют об архаичности жанров свадебно-обрядового фольклора, что доказывается многими сочинениями устного народного творчества: сказками, легендами, кюи-легендами, и особенно эпическими сказаниями, которые одновременно являются, по словам Р.Султангареевой, «хранителем многих малоизвестных эпизодов свадебной обрядности» [118, 18 с.]. Ученый утверждает, что «многочисленные традиционные мотивы испытаний героев (например, проверки ума, ловкости и силы) в сказочных, эпических сюжетах – это отзвуки брачных испытаний, имевшихся в раннем быту людей, а также отголоски разрушающейся эпохи полигамии» [118, 17 с.]. А М.О.Ауэзов указывает: «Касаясь вопроса о происхождении эпических поэм, можно с уверенностью сказать, что они возникли на основе бытовых обрядовых песен» [27, 108 с.].

Будучи движущей силой сценического действия, эпизоды свадебного обряда служат существенным драматургическим приемом в жанре оперного искусства¹¹⁵. Профессор С.А.Кузембай, отмечая роль свадебных сцен в национальных произведениях данного жанра, выполняющих «в общей концепции произведений многофункциональную драматургическую роль», указывает на сочинения, в которых использованы сцены, рисующие свадебный ритуал – «это сон Жібек, вокально-танцевальная сцена «Шашу» (II акт) из оперы «Кыз Жібек», эпизод приготовления к свадьбе в «Жалбыр» (I

¹¹⁵ Сцены свадьбы используются в оперных сочинениях композиторов всех народов мира. К примеру, в западно-европейской музыке следует назвать такие, как К.-М.Вебер «Волшебный стрелок», Г.Доницетти «Лючия ди Ламмермур», Э.Сухонь «Крутнява», Л.Яначек «Ее падчерица» и «Приключения Личички-попугавки», «Галька» С.Моношко и мн.др. Наряду с русскими операми, где богато представлены свадебно-обрядовые сцены, они выполняют немаловажную функцию и в советских операх – «Катерина Измайлова» Д.Шостаковича, «Тихий Дон» И.Дзержинского, «Семен Катко» С.Прокофьева, «Лейли и Меджнун» У.Гаджибекова, «Ануш» А.Тиграняна, «Октябрь» В.Мурадели, «Банюта» А.Калыныя и т.д. И вслед за ними большую значимость обрели и в казахских операх, таких как «Кыз Жібек», «Жалбыр», «Ер Таргын» Е.Брусиловского, «Бекет» А.Зильбера, «Амангелді» Е.Брусиловского и М.Тулбаева, «Абай» А.Жубанова и Л.Хамиди, «Біржан – Сара» М.Тулбаева, «Жамбыл и Айкүміс» Л.Хамиди, «Қамар сұлу» Е.Рахмадиева, «Айсұлу», «Жұмбақ қыз» и «Ақан сері – Ақтоқты» С.Мухамеджанова и др.

акт), сцена свадебного обряда в опере «Абай» (III акт) и развёрнутая свадебная сцена с включением молодёжных игр, состязаний (көкпар, бэйге, казакша күрес, кыз куу и т. п.) в опере М. Тулебаева «Биржан и Сара» (III акт)» [58, 30]. Такой интерес к данному ритуалу вызван, скорее всего тем, что «в самом обряде заложены элементы театрального действия...» [58, 198 с.].

Итак, свадебно-обрядовый фольклор тюркоязычных народов, богатый на различные церемонии и песенные жанры, представляет собой сложный комплекс различных видов искусства, и стал объектом исследования ученых разных областей. Песня в нем выполняет основополагающую роль, что создало огромное количество разнохарактерных музыкально-поэтических парадигм, имеющих ряд функциональных назначений и прикрепленность к определенному ритуалу, усугубляя эмоциональную атмосферу происходящего события и придавая художественно-эстетический смысл. Наряду с этим, они служат образно-содержательной, тематической основой как традиционной песенной и инструментальной устно-профессиональной музыки, так и жанров письменной музыки европейской ориентации – оперы, в частности.

Современный век ознаменован возрождением единства тюркских этносов, в связи с чем злободневной представляется проблема музыкальной тюркологии и наличествующих в ней интеграционных процессов. Этому способствовал их интерес к своему общетюркскому историческому прошлому в условиях глобализации. Тем более, если учитывать, что с приобретением независимости отмечается целенаправленный процесс к укреплению отношений этносов этой языковой группы. И в этом аспекте данная работа является существенным вкладом. А в связи с демократизацией и дальнейшей гуманизацией нравственных устоев, свадебно-обрядовый жанр приобретает новые формы, трансформируясь и модифицируясь, тем самым, отвечая жизненно важным запросам современной действительности. Ибо данное явление – это вечно живое искусство, органично связанное с развитием человеческого общества.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Глобализация современной культуры // <http://worlds-culture.ru/index.php?action=full&id=261>

Ибрашев Ж.У. Факторы интеграции и основные тенденции интеграции // Вестник КазНУ....

Шерьязданов К.Г. Современные интеграционные процессы: Учебное пособие. – Астана: Академия государственного управления при Президенте РК, 2010. – 107 с.

Назарбаев Н.А. предлагает составить антологию крупнейших произведений тюркского мира //: <http://www.bnews.kz/ru/news/post/60924/>

В Стамбуле состоялась международная постановка оперы «Кёроглу» // <http://www.mfgs-sng.org/activity/culture/367.html>

Денисенко Л. Музыкант, а не политик с улицы // Газ. «2000». – №9(404). – 29.02.2008.

Қасқабасов С.А. Миллиардер Машкевичтерге казак мәдениетінің құны көк тиын // «Айқын»: Республикалық қоғамдық-саяси газет. – 53 (990), 22-наурыз, 2008 ж. (әңгімелескен А.Әбдуәліұлы).

Кузетбаева С.А. Национальные художественные традиции и их конвергентность в жанре казахской оперы. Монография. – Алматы: Unique service, 2006. – 380 с.

Власова Г.И. Обрядовый фольклор восточных славян в контексте праздничной культуры (на материале записей XX века в Казахстане). Автореф. дисс. ...д.филол.н. – Алматы, 2005. – 48 с.

Абдигалиева Г.К. Ценностные аспекты этнокультуры // «Роль тюркского мира в диалоге цивилизаций»: Материалы международного научного симпозиума (28-29.04.2009, г.Алматы). – Алматы: МСӨИ, 2009. – 344 с.

Каракулов Б.И. О перспективах развития музыкальной тюркологии в Казахстане // Музыка тюркского мира: Материалы Первого международного симпозиума. Алматы, 3-8 мая, 1994. – Алматы: Дайк-Пресс, 2009. – 320 с.

Земцовский И. Мелодика календарных песен. – Л.: Музыка, 1975. – 224 с.

Левшин А.И. Описание киргиз-казачьих, или киргиз-кайсацких орд и степей (под общей редакцией академика М.К.Козыбаева). – Алматы: Санат, 1996. – 656 с.

Гродеков Н.И. Киргизы и каракиргизы Сыр-Дарьинской области. Т.1.

Юридический быт. – Ташкент: Типо-литография С.И.Лахтина, 1889. – 205 с.

Диваев А.А. О свадебном ритуале киргизов Сыр-Дарьинской области. – Казань: Типо-литография Императорского Университета, 1899. – 38 с.

Янушкевич А. Дневники и письма из путешествия по казахским степям. – Алма-Ата: «Казахстан», 1966. – 268 с.

Пфенниг Р.А. О киргизских и сартских народных песнях // Этнографическое обозрение Московского университета. – 1889, кн.3.

Готовицкий М.В. О характере киргизских песен // Записки Туркестанского императорского общества любителей естествознания и этнографии. – Ташкент, 1879, т.1.

Алтынсарин Ы. Орынбор ведомствосы казактарының құда түсу, қыз ұзату және той жасау дәстүрлерінің очеркі // Ыбырай Алтынсарин. Таза бұлақ. – Алматы: Жазушы, 1988. – 320 бет.

Валиханов Ч.Ч. О формах казахской народной поэзии // Собр.соч.: В 5-ти тт. – Алма-Ата: Главная редакция Казахской советской энциклопедии, 1984. – Т.1 – 432 с.

Валиханов Ч.Ч. Записки о киргизах // Собр.соч.: В 5-ти тт. – Алма-Ата: Главная редакция Казахской советской энциклопедии, 1985. – Т. 2 – 416 с.

Валиханов Ч.Ч. О туркменах // Собр.соч.: В 5-ти тт. – Алма-Ата: Главная редакция Казахской советской энциклопедии, 1985. – Т. 4 – 432 с.

Радлов В.В. Алтын сандық. /Құрастырып, алғы сөзі мен түсініктемелерін жазғандар С.Қасқабасов, К.Ісләмжанұлы. – Алматы: Ана тілі, 1993. – 256 бет.

Потанин Г. Казахский фольклор в собрании Г.Н.Потанина. – Алма-Ата: Наука, 1972. – 384 с.

Потанин Г.Н. Труды по этнографии и фольклору. – Астана: Алтын кітап, 2007. – 248 с.

Рыбаков С.Г. Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта. – СПб., р.53, оп.1, №105, 1894.

Эйхгорн А. Музыкально-этнографические материалы // Музыкальная фольклористика в Узбекистане (первые записи). – Ташкент: Издательство Академии наук Узбекской ССР, 1963. – 195 с.

Байтұрсынов А. Шығармалары. – Алматы: Жазушы, 1989. – 320 б.

Сейфуллин С. Шығармалар.– Алматы: Қазақтың мемлекеттік көркем әдебиет баспасы, 1964. – Т.6. – 456 б.

Әуезов М.О. Әдебиет тарихы: Жоғары оқу орындарының студенттеріне арналған. – Алматы: Ана тілі, 1991. – 240 б.

Ауэзов М.О. Мысли разных лет. – Алма-Ата: Казгослитиздат, 1961. – 544 с.

Ауэзов М., Соболев Л. Эпос и фольклор казахского народа // «Литературный критик». – 1940, №1.

Муқанов С. Истоки казахского театра // Литература и искусство Казахстана. – 1940, №1.

Хұсайнов Ш., Дүйсенбаев Ы. Қазақ ауыз әдебиеті және халық ойындарындағы театр-драмалық элементтер // ҚазССР ҒА Хабарлары. Көркемөнер зерттеу сериясы. Бірінші кітап. 1950 ж. №78.

Ахметов З.А. Казахское стихосложение. – Алма-Ата: Наука, 1964. – 459 с.

Қасқабасов С.А. Театральные элементы в казахских обрядах и играх // Фольклорный театр народов СССР. – М.: Наука, 1985. – 248 с.

Қасқабасов С.А. Ел зерде /монография/. – Алматы: Жібек жолы, 2008. – 541 б.

Матыжанов К.І. Қазақтың отбасылық ғұрып фольклоры. Филол.ғ.д. ғылыми дәрежесін алу үшін дайындалған диссертацияның авторефераты. – Алматы, 2004. – 50 с.

Уахатов Б. Қазақтың халық әндері. – Алматы: Ғылым, 1974. – 288 бет.

Аргынбаев Х.А. Семья и брак у казахов. Автореф. дис. ... д-ра истор. наук. –Алма-Ата, 1975. – 48 с.

Толеубаев А.Т. Реликты доисламских верований в семейной обрядности казахов (XIX – начало XX в.). – Алма-Ата: Ғылым, 1991. – 214 с.

Затаевич А.В. 1000 песен киргизского народа: (напевы и мелодии) / Со вступл. проф. А.Д.Кастальского, предисл. и примеч. автора/ Нар. ком. просвещения КиргССР. Труды общества изучения Киргизского края. – Оренбург: Кирг.гос.изд-во, 1925. – 403 с.

Затаевич А. 500 казахских песен и кюев. – Алматы: ИЛИ им.М.О.Ауэзова, 2007. – 1136 с.

Затаевич А. 250 киргизских инструментальных пьес и напевов. – М., 1934.

Затаевич А.В. Песни разных народов. – Алма-Ата: Жазушы, 1971. – 312 с.

Жубанов А. Музыка казахского народа до Великой Октябрьской Социалистической революции // Очерки по истории казахской советской музыки. – Алма-Ата: Казахское государственное издательство художественной литературы, 1962. – 308 с.

Жубанов А. Казахская музыка: [дореволюционный период] // Литературный Казахстан. – 1940. – №10.

Жубанов А. Музыкальная культура казахского народа // Труды Первой сессии АН КазССР 1-7 июня 1946. – Алма-Ата, 1946.

Ерзакович Б.Г. Песенная культура казахского народа. – Алма-Ата: Наука, 1966. – 402 с.

Ерзакович Б.Г. В созвездии музыкальных культур. – Алма-Ата: Казахстан, 1978. – 88 с.

Ерзакович Б.Г. Из истории изучения казахского музыкального фольклора дореволюционной эпохи // Казахский музыкальный фольклор. – Алма-Ата: Наука, 1982. – 264 с.

Байгаскина А.Е. Ритмика казахской традиционной песни. – Алматы: Казстатинфо, 2003. – 207 с.

Темирбекова К. Казахские народные песни: (в музыкально-теоретическом освещении). – Алма-Ата: Жазушы, 1975. – 135 с.

Темирбекова А., Байқадамова К. Қазақтың әдет-ғұрып, тұрмыс-салт әндері (оқу құралы). – Алматы: Ы.Алтынсарин атындағы Қазақтың білім академиясының Республикалық баспа кабинеті, 2001. – 298 б.

Ахметова М.М. Традиции казахской песенной культуры. – Алма-Ата: Наука, 1984. – 128 с.

Бекхожина Т. Старинный свадебный цикл казахского народа // Музыказнание. В.ІV. – Алма-Ата, 1968.

Бекхожина Т. Қазақтың 200 әні. – Алматы: Ғылым, 1972. – 232 с.

Бекхожина Т. Қазына (музыкалы-этнографиялық жинақ). – Алматы: Жалын, 1979. – 112 б.

Қоспақов З.Қ. Қазақтың отбасылық әдет-ғұрыптық ән жанры (үйлену тойларында айтылатын әндердің ерекшеліктері) // Рухани мұра және қазіргі мәдениет: текстология, игеру, зерттеу: Халықаралық ғылыми симпозиумның материалдары. – Алматы: М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты, 2006. – 536 б.

Коспаков З. Обрядово-бытовые песни казахов // История казахского искусства. В 3-х томах. Т.1. Древний период. – Алматы: Арда, 2007. – 416 с.

Кузембаева С.А. Көне музыкалық фольклор // Қазақ музыкасы. Антология. Бестомдық. 1-том. – Алматы: ҚАЗАқпарат, 2005. – 516 бет.

Кузембаева С.А. Формирование гармонии в казахской музыке. Музыкально-теоретическое исследование. – Алма-Ата: Наука, 1977. – 168 с.

Кузембаева С. А. Национальная основа жанра оперы в Казахстане // Казахская музыка в контексте культур. – Алматы: НИЦ «Ғылым», 2002. – 204 с.

Кузембаева С.А. Сарын в системе раннефольклорной музыки // Рухани мұра және қазіргі мәдениет: текстология, игеру, зерттеу: Халықаралық ғылыми симпозиумның материалдары. – Алматы: М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты, 2006. – 536 б.

Кузембаева С.А. Драматургическая функция дидактических жанров фольклора в оперном искусстве // Традиционная культура казахов. – Алматы: Зият-пресс, 2004. – 160 с.

Кузембаева С.А. «Бата сөз» – жанр благословения в казахском фольклоре // «Простор»: научно-общественный журнал. – Январь. 2005.

Жузбасов К. Музыкальный фольклор казахов Горного Алтая. – Алматы: Өнер, 2007. – 168 с.

Каракулов Б.И. Локальные особенности ладовой организации казахского песенного мелоса. Автореферат на соис... к.иск. – Алма-Ата, 1973.

Каракулов Б.И. Форма и ладовость в казахских обрядовых песнях // Известия АН КазССР. Серия филол., 1979, №3.

Елеманова С.А. Наследие тюркской культуры. – Астана: Кантара-пресс, 2012. – 408 с.

Утегалиева С.И. Хордофоны Центральной Азии. – Алматы: ҚАЗАқпарат, 2006. – 120 с.

Утегалиева С.И. Проблемы изучения музыкального инструментария тюркоязычных народов // Традиционная музыка Азии: исследования и материалы. – Алматы: ТОО «Дайк-Пресс», 1996. – 192 с.

Утегалиева С. Звуковой мир музыки тюркоязычных народов // «Роль тюркского мира в диалоге цивилизаций»: Материалы международного научного симпозиума (28-29.04.2009, г.Алматы). – Алматы: МСӨИ, 2009. – 344 с.

Кокумбаева Б.Ж. Семейно-обрядовые плачи казахов и лирические песни темы утраты (некоторые аспекты взаимодействия). – Рукопись диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Алма-Ата, 1989.

Бегембетова Г.З. Куляш Байсеитова и становление казахского оперного искусства. – Алматы: Типография «Комплекс», 2008. – 80 с.

Касымова Г. Ритуальная музыкальная культура казахов. – Алма-Ата: ЛЕМ, 2008. – 256 с.

Мусагулова Г. Национальное своеобразие речитаций в казахской опере. Монография. – Алматы: Олжа, 2008. – 156 с.

Бұлтбаева А. Эпос және музыка. Монография. – Алматы: Олжа, 2008. – 168 б.

Тұрмағамбетова Б. Қазақстанның батыс аймағының ән мәдениеті. – Алматы: Тау-Самал, 2009. – 320 б.

Темирбекова К. Алмазная россыпь (музыкально-критические очерки, статьи). – Алма-Ата: Өнер, 1979. – 168 с.

Медеубекұлы С., Мүптекеев Б. Жетісу әуендері. – Алматы: Өнер, 1998. – 240 бет.

Мусахан О. Традиционная песенная культура казахов Монголии. Автореф. дисс... канд.иск. – Алматы, 1997. – 25 с.

Мұсаханқызы Ө. Монғолия қазақтарының үйлену салт-дәстүрі және оған байланысты әндер //ҚР ҰҒА Хабарлары. – Тіл, әдебиет сериясы. – №3, 1993.

Төлеутаев К. Балқаш өңірінің әндері. – Алматы: Өнер, 1989. – 96 бет.

Тулеутаев К. Ладоинтонационное строение песен казахов Прибалхашья // Вопросы современного теоретического музыкознания в Казахстане. – Алма-Ата: Наука, 1983. – 282 с.

Бәйтеннова Г. Көкшетау әуендері. – Алматы: Өнер, 1993. – 144 бет.

Султангареева Р.А. Башкирский свадебно-обрядовый фольклор. – Уфа: Гилем, 1994. – 191 с.

Султангареева Р.А. Семейно-бытовой обрядовый фольклор башкирского народа. – Уфа: Гилем, 1998. – 243 с.

Башкирские йола в свете народных правовых традиций // Башкирский фольклор: Исследования и материалы. Вып. VI. – Уфа: БР ФА «Гилем» нәшриәте, 2011. – 316 с., С.69-98.

Сальманова Л.К. Неоткорые музыкально-стилевые особенности башкирских свадебных жанров // Башкирский фольклор: исследования и материалы: Сб. статей. Вып. III. Уфа: Гилем, 1999. – 224 с.

Галина Г.С. Башкирская народная музыка. Учебное пособие. – Уфа: Китап, 2013. – 120 с.

Шагапова Г.Р. Башкирские народные игры: Монография. – Уфа: РИЦ БашГУ, 2008. – 142 с.

Абрамзон С.М. Киргизы и их этногенетические и историко-культурные связи. – Фрунзе: Кыргызстан, 1990. – 480 с.

Абрамзон С.М. Очерк культуры киргизского народа. – Фрунзе: Издательство Киргизского филиала АН СССР, 1946. – 122 с.

Виноградов В.С. Киргизская народная музыка. – Фрунзе: Издательство Киргизского филиала АН СССР, 1958. – 240 с.

Дюшалиев К.Ш. Песенная культура кыргызов (проблемы жанровой типологии). Автореф. дисс. ...д.иск. – М., 1991.

Дюшалиев К.Ш. Киргизская народная песня. – М.: Советский композитор, 1982. – 144 с.

Дүйшалиев К.Ш. Кыргыз эл музыкасы: Окуу китеби. – Бишкек: Шам, 2007. – 400 б.

Дүйшалиев К.Ш. Кыргыз эл ырлари, термелери жана дастандары. Окуу куралы. – Бишкек: «Кербез» басма үйү, 2009. – 120 б.

Дюшалиев К. Черты синкретизма в киргизской народной песенной культуре // Музыка тюркского мира: Материалы Первого международного симпозиума. Алматы, 3-8 мая, 1994. – Алматы: Дайк-Пресс, 2009. – 320 с.

Абдуллаев Р.С. Обрядовая музыка народов Центральной Азии. Автореф. на соис...д.иск. – Ташкент, 1997. – 36 с.

Абдуллаев Р.С. Обряд и музыка в контексте культуры Узбекистана и Центральной Азии. – Ташкент: DEZA, 2006. – 336 с.

Саримсаков Б.И. Узбекский обрядовый фольклор, его жанровый состав, генезис и поэтика. Автореф. дисс.... д.филол.н. – Ташкент, 1987.

Кароматли Ф. Музыкальное наследие тюркских народов в наши дни // Музыка тюркского мира: Материалы Первого международного симпозиума. Алматы, 3-8 мая, 1994. – Алматы: Дайк-Пресс, 2009. – 320 с.

Гафурбеков Т. Творческие ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской советской музыке. – Ташкент: Фан, 1987. – 111 с.

Муратова З.А. Детская песня в творчестве композиторов Узбекистана (2-ая пол.ХХ – нач. ХХI в.). Рукопись дисс.... к.иск. Науч.рук. – д.иск. Ибрагимов О.А. – Ташкент, 2011. – 166 с., прил. 150 с.

Васильева Г.П. Преобразование быта и этнические процессы в Северном Туркменистане. – М.: Наука, 1969. – 390 с.

Джикиев А. Туркмены юго-восточного побережья Каспийского моря (Историко-этнографический очерк). Автореф.дисс...к.ист.н. – М., 1958. – 16 с.

Джикиев А. Брак и семья туркменов юго-восточного побережья Каспийского моря в XIX-XX вв. // Известия АН Туркменской ССР, №2, 1958.

Успенский В.А., Беляев В.М. Туркменская музыка /Отв.ред. д.иск. Ш.Гуллыев. Ред.предисл. и коммент. Э.Алексеева. – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2003. – 832 с.

Гапуров М. Музыкальное наследие туркмен Чарджоуской области. Автореферат на соис...к.иск. – Ташкент, 1992. – 24 с.

Гульев Ш. Туркменская музыка (наследие). – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2003. – 208 с.

Исхаков Г.М. Свадебные обряды уйгуров Восточного Туркестана в трудах русских ученых второй половины XIX века // Материалы и исследования по этнографии казахского народа. – Алма-Ата: Издательство АН КазССР, 1963. – 174 с.

Катанов Н.Ф. О свадебных обрядах татар Восточного Туркестана // Известия общества истории, археологии и этнографии при императорском Казанском университете. Т.12, вып.5. – 1895.

Тиливалди А. Еңбекқор халық // Парасат: Республикалық қоғамдық-саяси, әдеби-көркем безендірілген журнал. – №9, 2009 ж.

Кирина К. Ритмика традиционной уйгурской музыки // Музыка тюркского мира: Материалы Первого международного симпозиума. – Алматы: Дайк-Пресс, 2009. – 320 с.

Кирина К.Ф. Некоторые аспекты взаимодействия музыкальной и поэтической ритмики в уйгурской народной музыке // Вопросы современного теоретического музыкознания в Казахстане. – Алма-Ата: Наука, 1983. – 282 с.

Алибакиева Т.М. Песенное творчество уйгурского народа (наследие). Автореф. дисс...к.иск. – Ташкент, 1972.

Алибакиева Т.М. Уйгурские старинные свадебные песни // Известия АН КазССР. Серия общественная. 1971, №6.

Элахунов А. Той мәрәсими қошақлири // Известия АН КазССР. Серия филологическая. – 1979, №4.

Алиева М.М. Жанры уйгурского фольклора. – Алма-Ата: Наука, 1989. – 176 с.

Хасанова Р.К. Очерки уйгурской музыки (от песни к опере). – Алматы: LEM, 2008. – 144 с.

Саитова Г. Ю. Уйгурский сценический танец (на материале спектаклей и концертной программы Уйгурского театра г. Алматы). Рукопись диссертации на соис... к.иск. – Алматы, 2005. – 142 с.

Нигмедзянов М. О пентатонике в татарской музыке // Советская музыка. – №12, 1961.

Нигмедзянов М.Н. Татарская народная песня. – Казань: Магариф, 2003. – 255 с.

Исхакова-Вамба Р.А. Татарское народное музыкальное творчество

(Традиционный фольклор). – Казань: Татарское кн.изд-во, 1997. – 264 с.

Каюмова Э.Р. Татарская народно-песенная культура Нового времени: Проблемы традиционного мышления и жанровой атрибуции. – Казань: ИЯЛИ АН РТ, 2005. – 216 с.

Валиуллина Р. Песенная культура казахстанских татар. Автореф. дисс. ...к.иск. – Алматы, 1996. – 28 с.

Сурметова Л.Р. Свадебные песни Тюменских татар // Вестник КазНУ. Серия филологическая. – 2006. – №6 (96).

Сурметова Л.Р. Песни, байты и мунаджаты сибирских татар. – Тюмень: ОАО «Тюменский издательский дом», 2015. – 260 с., + CD-диск с аудиозаписями.

Махмутова Л.Т. Старинная свадебная песня у касимовских татар // Известия Казанского филиала АН СССР. Серия гуманитарных наук. – №2, 1957.

Фукс К.Ф. Казанские татары в статистическом и этнографическом отношениях. – Казань: изд. «Познание» Института экономики, управления и права, 2015. – 108 с.

Исхаков Д.М. Основные теории этногенеза и важнейшие этапы этнической истории; История этнонима и локальные самоназвания; Структура татарской этнической общности // Этнография татарского народа. – Казань: Магариф, 2004. – 287 с.

Баязитова Ф.С. Татар-мишәр рухи мирасы: гаилә-көнкүреш, йола терминологиясе һәм фольклор. – Саранск: «Татарская газета», 2003. – 288 б.

Баязитова Ф.С. Урта Урал (Свердловск өлкәсе) татарлары: Рухи мирас: гаилә-көнкүреш һәм йола терминологиясе, фольклор. – Казан: Фикер, 2002. – 416 с.

Халиков Н.А. Хозяйственные занятия татар. Семейный быт // Этнография татарского народа. – Казань: Магариф, 2004. – 287 с.

Уразманова Р.К. Семейные обычаи и обряды: свадебные, связанные с рождением ребенка, похоронно-поминальные // Этнография татарского народа. – Казань: Магариф, 2004. – 287 с.

Хайруллин Г.Т. Традиционная культура татарского народа. – Алматы: «Қағанат – ҚС», 2000. – 120 с.

Бакиров М. Татарский фольклор. – Казань: Ихлас, 2012. – 400 с.

Сумбатзаде А.С. Азербайджанцы – этногенез и формирование народа. – Баку: Элм, 1990. – 304 с.

Абдулла Б. Азербайджанский обрядовый фольклор и его поэтика. – Баку: Элм, 1990. – 216 с.

Зиятлы А. К вопросу о традиционном песенном фольклоре в современном Азербайджане // Традиционный фольклор в современной художественной жизни (фольклор и фольклоризм). Сборник научных трудов. – Л.: ЛГИТМиК, 1984. – 142 с.

Сеидова С.М. Музыка в древних обрядах Азербайджана. Автореф. дисс....к.иск. – Тбилиси, 1981. – 23 с.

Фархадова С.Т. Обрядовая музыка Азербайджана. – Баку: Элм, 1991. – 132 с.

Тагиева С.Л. Обрядовая культура и музыкальный фольклор тюркских народов. Монография. – Баку: Элм, 2007. – 380 с.

Халыкзаде Ф. Проблема сохранения музыкального фольклора Азербайджана в эпоху глобализации // Musiqi dunyasi. – 3-4/17. 2003. – СС.124-127.

Халыкзаде Ф. Модальная ритмика старинного азербайджанского музыкального фольклора (к вопросу о постановке проблемы) // Гармония. – №2: <http://harmony.musiqi-dunya.az>

Тансу Феза. Новый взгляд на музыку тюркских народов Евразии. – Стамбул, 2008. – 127 с.

1. Бекмуратова А.Т. Терминология родства у каракалпаков // Семья и семейные обряды у народов Средней Азии и Казахстана. – М.: Наука, 1978. – 216 с.

2. Даукараев Н. Очерки истории дореволюционной каракалпакской литературы. – Ташкент: Изд-во АН УзССР, 1959. – 216 с.

3. Максетов К. Қарақалпақ фольклорының эстетикасы. – Нөкіс, 1971. – 57 б.

4. Очерки по истории каракалпакского фольклора. Отв.ред. К.М.Максетов. – Ташкент: Фан, 1977. – 232 с.

5. Жапаков Н. Обрядовые песни // Очерки по истории каракалпакского фольклора. – Ташкент: Фан, 1977. – 232 с.

6. Жапаков Н. Диалог культур Центральной Азии. Звуковой мир каракалпаков. – Ташкент, 2008.

7. Жданко Т.А. Очерки исторической этнографии каракалпаков: Родо-племенная структура и расселение в XIX – нач.ХХ в. – М.-Л.: АН СССР, 1950. – 71 с.

8. Диалог культур Центральной Азии. Звуковой мир каракалпаков. – Ташкент, 2008. – 65 с.

9. Кисляков Н.А. Очерки по истории семьи и брака у народов Средней Азии и Казахстана. – Л.: Наука, 1969. – 240 с.

10. Лобачева Н.П. Различные комплексы в свадебном церемониале народов Средней Азии и Казахстана // Домусульманские верования и обряды в Средней Азии. – М.: Наука, 1975. – 340 с.

11. Лобачева Н.П. К истории сложения института свадебной обрядности (на примере комплексов свадебных обычаев и обрядов народов Средней Азии и Казахстана) // Семья и семейные обряды у народов Средней Азии и Казахстана. – М.: Наука, 1978. – 216 с.

12. Лобачева Н.П. К истории среднеазиатского костюма: каракалпакский кимешек // Итоги полевых исследований ИЭА (М., 2000): <http://kungrad.com/history/etno/kim>.

13. Алманов А. К вопросу о жанровом своеобразии свадебной поэзии тюркоязычных народов // Известия АН РК, серия филол. – 1992, №3.

14. Анохин А.В. Народная музыка тюрков и монголов. – Горно-Алтайск, 2005. – 58 с.

15. Суразаков С.С. Алтай фольклор. 2-ое издание, дополненное / БНУ РА «НИИ алтаистики им.С.С.Суразакова»; ред.А.А.Конун; статьи послесловия. – М.А.Демчинова, З.С.Казагачева; составители Библиографического указателя – Л.Т.Баштыкова, З.С.Казагачева. – Горно-Алтайск, 2015. – 320 с.

16. Екеев Н.В. Алтай: История и культура (Избранные труды) / БНУ РА «Научно-исследовательский институт алтаистики им.С.С.Суразакова». – Горно-Алтайск: ООО «Горно-Алтайская типография», 2015. – 472 с.

17. Тадышева Н.О. Отражение обрядов перехода алтайцев в героическом эпосе Н.Улагашева: архаические пласты // Наследие Н.У.Улагашева в современном осмыслении: материалы республиканской научно-практической конференции, посвященной 150-летию выдающегося алтайского сказителя Н.У.Улагашева / БНУ РА «Научно-исследовательский институт алтаистики им.С.С.Суразакова». – Горно-Алтайск: ОАО «Горно-Алтайская типография», 2011. – 212 с.

18. Тадина Н. А. Алтайская свадебная обрядность XIX-XX вв. Горно-Алтайск, 1995.-214 с.

19. Тувинские народные песни и обрядовая поэзия. / Сост. диск. З.К.Кыргыс. – МНЦ «Хоомей». – Кызыл: Изд.дом «Сибирская горница», 2015. – 432 с., с видеоприложением на CD-диске «Вековые традиции тувинцев».

20. Сузукей В.Ю. Музыка и обрядовая практика тувинцев// Музыка

и ритуал: структура, семантика, специфика. Материалы Международной научной конференции 3-6 окт 2004. – Кызыл, 2005. – С. 229-246.

21. Образцы народной литературы тюркских племен, мзданные В.Радловым. Часть IX. Наречия урянхайцев (сойотов), абаканских татар и карагасов / Тексты, собранные и переведенные Н.Катановым. – СПб., 1907. – 578 с.

22. Ултургашева Н.Т., Ултургашева И.Г. Креативный потенциал хакасского музыкального фольклора // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2012 г.

23. Бутанаев В.Я. Свадебные обряды хакасов в конце XIX – начале XX в. // Традиционные обряды и искусство русского и коренных народов Сибири. – Новосибирск: Изд. «Наука» Сибирское отд., 1987. – С.179-193.

24. Мазай Л.Ю. Музыкальная культура хакасов: учебное пособие. – Абакан: Изд. ХГУ им.Н.Ф.Катанова, 2009. – 148 с.

25. Дмитриева О.Н. Свадебные алгысы якутов: структура, поэтика, лексика. Автореф. дисс. ...к.филол.н. – Якутск, 2011. – 41 с.

26. Ефимова Л.С. Якутская фольклористика в XXI веке // Вестник СВФУ, 2013, том 10, №2. – С.54-58.

27. Петрова С.И. *Одежда в традиционных свадебных ритуалах якутов (XIX–XX вв.)* // *Археология, этнография и антропология Евразии.* – №2 (42) 2010. – С.106-110.

28. Мурад Аджи. Кипчаки. Древняя история тюрков и Великой степи. Кн.1. – Семей: Международный клуб Абая, 2001. – 168 с.

29. Торопова А.В. К вопросу о жанровой классификации свадебного фольклора // Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. – Л.: Наука, 1974. – 276 с.

30. Веселовский А.Н. Три главы из исторической поэтики. Избранные статьи. – Л.: Худ.лит., 1939. – 572 с.

31. Қазақ әдебиеті. Энциклопедия. – Алматы: Білік, 1999. – 752 б.

32. Загаевич А.В. 1000 песен и кюев казахского народа. – Алматы: Дайк-Пресс, 2004. – 496 с.

33. Амирова Д. Ранние формы казахской песенной культуры // История искусств Казахстана. Очерки. 1 том. – Алматы: КазНИИКИ, 2003. – 356 с.

34. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке. – М.: Гуманит.изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.

35. Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка. – Ташкент: Издательство литературы и искусства им.Г.Гуляма, 1972. – 360 с.

36. Земцовский И.И. К проблеме взаимосвязи календарной и

свадебной обрядности славян // Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. – Л.: Наука, 1974. – 276 с.

37. Конкка У.С. Карельская свадебная причитальщица – ИТКЕТТÄJÄ 'возбудительница плача' // Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. – Л.: Наука, 1974. – 276 с.

38. Арановская О.Р. О фольклорных истоках понятия «Катарсис» // Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. – Л.: Наука, 1974. – 276 с.

39. Круглов Ю.Г. Об импровизационном характере свадебных причитаний // Вопросы жанров русского фольклора. – М.: Изд-во МГУ, 1972. – 132 с.

40. Кравцов Н.И., Лазутин С.Г. Русское устное народное творчество. Учебник для филол.фак.ун-тов. – М.: Высшая школа, 1977. – 375 с.

41. Варфоломеева Т. Белорусская свадьба сегодня // Народная музыка СССР и современность. – Л.: Музыка, 1982. – 184 с.

ТҮЙІНІ

Әр халықтың рухани және материалды құндылықтарының бір бөлігін оның тұрмыс-тіршілігі, дүниетанымы мен көзқарасы, салт-санасы көрініс тапқан ұжымдық бірлестікте фольклорлық шығармашылық құрайды. Ол сол этностың поэзиясында, музыкасы мен биінде, бейнелеу мен қолданбалы өнерінде айқын көрініс тауып отырады. Белгілі бір этникалық топтардың қалыптасуы барысында материалдық өндірістің маңызды формаларымен қатар, рухани мұралары әдет-ғұрыптары, мереке-мейрамдары, салт-дәстүрі арқылы нығайып, тұрақты орнықты. Сондықтан да ғұрыптық рәсімдер ұлт мәдениетінің ажырамас бөлігі болып табылады.

Қазіргі уақыттағы жаһандану процесінің орасан ағымына төтеп бере алатын және ұлттық менталитеттегіміздің сақталуына мүмкіндік туғызатын күштің бірі – көне заманнан тамырлас түркі әлемі. Оның көкейкесті мәселелерін саналы түсініп, қабылдап, осы бағытта әрекет ету маңызды қадамдардың бірі болып отыр. Бір тілдік топқа жататын халықтардың музыка мәдениетін салыстырмалы сараптау қандай да бір ұлыстың саз тіліндегі автохтонды сипаттарға ие болғандықтан бүкіл әлемде өзекті проблемалардың бірі болып табылады. Әсіресе, бұл ажырамас бөлігі ғұрыптық фольклор болып саналатын мәдениеттің көне қабаттарына тән.

Түркітілдес халықтардың үйлену салт әндерінің нұсқалары еңбектің негізгі өзегін құрайды. Нақты игерілетін материалға Орталық Азия (қазақ, қарақалпақ, қырғыз, өзбек, түрікмен), Шығыс Түркістан (ұйғыр), Еділ жағалауы мен Жайық бойы (татар, башқұрт), сонымен бірге Кавказ – Әзірбайжан жеріндегі, Сібірдегі этностардың музыкалық-фольклорлық мұрасы алынды. Олардың үйлену тойы салтындағы музыкалық-поэтикалық үлгілерінің ортақ нышандары мен бір-біріне ұқсамайтын өзгешеліктері қазақ халқының ғұрыптық әндерімен салыстырмалы түрде айқындалып, ондағы интеграциялық үдрістер ашылды.

Аталған тақырып отандық этнофольклортану саласында тұңғыш рет арнайы зерттеу нысанына алынып отыр. Түркітілдес халықтардың үйлену дәстүріндегі ғұрыптар оның өтілу барысындағы 5 кезеңге жүйеленіп, жанрлық жіктелулері жасалды. Сонымен қатар үйлену салтындағы ортақ сипаттар мен өзгешеліктері жанрлық жүйелеу және музыкалық-теориялық талдау жасау негізінде сараланды.

Бұл еңбектің жетістіктері мен ғылыми тұжырымдарын «Қазақ музыка тарихы», «Қазақ музыка әдебиеті», «Халық музыка шығармашылығы», «Мәдениеттану», «Этносольфеджио» пәндерінің дәрістеріне пайдалануға болады. Қосымшадағы музыкалық үлгілер бүгінгі заман композиторлар шығармаларында интерпретацияланып, олардың туындыларына жарқын ұлттық нақыш пен өзгеше бояу бере отырып, жеке авторлық қолтаңбасы мен көркемдік стилін байытып, түркітілдес халықтардың көне музыкалық қабаттарын кешенді зерттеуге таптырмас құрал болып табылады.

SUMMARY

One of the forms of creative teamwork, the folklore creativity is a special area of spiritual and material culture of every nation, which reflects its vitality, life style, outlook, beliefs, traditions and customs. They are presented in poetry, music, dance, drama performances, fine and applied arts. In the process of formation of separate ethnic communities, along with specific forms of material production the ideological aspects in consolidation of everyday life situations in the form of traditions, customs, ceremonies, festivals, etc., were widely spread. So, the rituals are the integral part of national culture.

The issue of Turkic world at the present stage is a topical matter because it is one of the ways of strike diversion in a globalizing world, contributing to the conservation of national mentality due to the understanding of its genetic unity, ancient features and deep roots. Comparative and correlative study of folk songs of peoples belonging to a single linguistic group is the important issue worldwide, because the autochthonous features of the musical language of a particular ethnic group are found in it. Especially it relates the oldest layers of culture, which include ceremonial folklore.

The basis of the specific research material lays in the folklore-music heritage of ethnic groups, which are located in the regions of Central Asia (Kazakhs, Karakalpaks, Kyrgyz, Uzbeks, Turkmens), East Turkistan (Uyghur), Volga and Ural areas (Tatars, Bashkirs), as well as the Caucasus - Azerbaijan, Siberia peoples, in particular. In order to outline their identity and distinctive features the whole wedding cycle and the accompanying musical and poetic patterns are focused on the Kazakh ones.

In the domestic ethnic-folklore studies the selected theme, as the object of special study, is presented for the first time. Systematizing the basic rituals of the wedding cycle of Turkic peoples in the frame of 5 periods, the genre classification is done of the wedding-ritual songs of the selected peoples in the context of the mentioned periodical. As a result of the study we have also revealed for the first time the identical and unique genre types of the wedding cycle.

The materials of this work may be included in the courses and lectures on the subjects "History of Kazakh music", "Kazakh musical literature", "Folk music", "Cultural Studies", "Ethnic sol-fa", and they are in demand in a comprehensive study of the ancient songs of Turkic peoples. Music patterns in the annex can be interpreted in the works of contemporary composers, significantly enriching their individual and artistic style, providing the compositions with a strong national feature and distinctive imagery.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение А

Нотные примеры

№1.

Көңілді. $\text{♩} = 108$

f

Кү-да-лар-ды кө-ре-йік, сәу-ке-ле-ні ки-е-йік. Бұ-рын-

ғы - ның жо - лы деп, той - ду - ман - ды кө - ре - йік.

№2

Andantino

Чај - да бо-лығ тор-дан ке-чәр, кәл - ми-шәк, һәр бу-лағ-дин

бир су и-чәк, кәл - ми-шәк. Оғ-лан-лар се-виб кө-зә-ли се-чәр,

кәл - ми-шик, Ја-рын на-ма - лың көр - мә-јә, кәл - ми-шәк.

№3

Не снеша $\text{♩} = 63$

Ни - ках әм - ри сә - гә - дәт тор,

сә-гә - дәт тор, гый-нә - ят тор; Без-гә хак-тын

гый-нә - ят тор дә-еп ту - е - гыз - га кил-дек.

№4.

Степенно ♩ = 72



(Ә)с - та - ка - ным - ның к(ы) - ру - ғы, әй, чыл - быр - лы.



Чыл - быр(ы) - ла - ры са - (я) - ен чын ке - меш.

№5.

Козалар килә Сваты идут

♩ = 120



Ко-за-лар ки-лә, ко-за-лар ки-лә



Ко-за-лар-зан ал-да дан ки-лә.



Шул ко-за-лар ки-лел ул-ты-рып әй-нә



Кө-рә-гә, кө-рә-гә бе-лән бал ки-лә.

Козалар килә, козалар килә
Козаларзан алда дан килә.
Шул козалар килеп ултырып әйһә,
Көрәгә, көрәгә белән бал килә.

Козалар килә Сваты идут

♩ = 168

The musical score consists of four staves. The first staff is in 7/8 time and contains the lyrics: "Ко-за-лар-зың кил-гән кем, Ко-за-лар-зың кил-гән кем". The second staff is in 4/5 time and contains: "А-сыл-да-ры, ба-тыр-за-ры!". The third staff is in 7/8 time and contains: "Ко-за-фый-за-рың кил-гән кем, Ко-за-фый-за-рың кил-гән кем". The fourth staff is in 4/5 time and contains: "Ма-тур-за-ры, а-сыл-да-ры!".

Ко-за-лар-зың кил-гән кем, Ко-за-лар-зың кил-гән кем

А-сыл-да-ры, ба-тыр-за-ры!

Ко-за-фый-за-рың кил-гән кем, Ко-за-фый-за-рың кил-гән кем

Ма-тур-за-ры, а-сыл-да-ры!

1. Козаларзың килгән кем,
Козаларзың килгән кем
Асылдары, батырзары.
Козагыйзарзың килгән кем,
Козагыйзарзың килгән кем
Матурзары, асылдары.
2. Һалып бир козаға, вай кем,
Һалып бир козаға, вай кем,
Һай, бузаһын, ай бузаһын.
Һағындыңмы, тип һорайһын,
Күрмәйһеңме ни йөзөмдең
Эй һарыһын, эй һарыһын!

№7.

Ал яулығың, алтын сук 4 Платок твой алыи

$\text{♩} = 144$

Ал яу-лы ғың, ал-тын су-кы, Шәл яу-лы-ғың, жы-зыл сук(та),

Шәл яу-лы-ғың, жы-зыл сук.

Ко-за-ғый-зар-кил-гән са-к-та, Иү-ге-рәп ү-зең ки-леп сык(та),

Иү-ге-рәп ү-зең кар-шы сык.

1. Ал яулығың алтын сук(ы),
Шәл яулығың жызыл сук (та). 2 р.
Козағызар килгән сакта,
Йүгереп үзең килеп сык (та). 2 р.
2. Алын алыу ғынаһы,
Гөлөн кейеү генәһе (лә). 2 р.
Кул яулығың кулыңа тотоп
Бейеп килеү генәһе (лә). 2 р.
3. Алын алыу ғынаһы,
Гөлөн кейеү генәһе (лә). 2 р.
Өйөрөлөп-өйөрөлөп бейеп,
Хөрмәт итеү генәһе (лә). 2 р.
4. Алыпкысың алтын сук,
Шәл яулығың йәшел сук (та). 2 р.
Козағының килгән сакта,
Йүгереп үзең каршы сык (та). 2 р.
5. Алын алыу ғынаһы,
Гөлөн кейеү генәһе (лә). 2 р.
Ойотоп-ойотоп бейеп
Хөрмәт итеү генәһе (лә). 2 р.

№8.

Сылтыр, сылтыр тәңкәләр 5 Звенят, звенят монеты

♩ = 156

Сыл-тыр, сыл-тыр тәң-кә-ләр. Ез бат-мус-ка тө-шә-ләр.
Йәш ки-лен-дәр е-гет-тәр-зек, йөр-гә-нә ү-тә-ләр.

1. Сылтыр, сылтыр тәңкәләр
Ез батмуска төшәләр.
Йәш киләндәр егеттәрзек
Йөрәгенә сиртәләр.
2. Сылтыр, сылтыр кәсәләр
Ез батмуска төшәләр.
Йәш киләндән һыу һораһан,
Кымыз һалып бирәләр.

№9.

Сыбырткылык ишмә йүкә 10 Уз липы кичит

♩ = 132

Һайт, һайт, һайт тү-зә, һайт, һайт, һайт тү-зә.
сы-бырт-кы-лык иш-мә йү-кә. үр-ман-да ү-сә и-кән.

К у ш ы м т а : Һайт, һайт, һайт түзә. 2 р.

1. Сыбырткылык ишмә йүкә
• Урманда үсә икән.
Уйнап калығыз кунактар,
Кайтыр көн килеп еткән.

К у ш ы м т а .

2. Кулымдагы йөзөгөмдән
Исемдәре Хәтирә.
Өс көн кунак итә, итә,
Кыуа икән был тирә.

К у ш ы м т а .

3. Эй, козалар, козалар,
Ак май ашап бөттөгөз.
Һарыһын да бөттөгөз,
Инде кайтып китегез!

№10.

Эйзэ кайтайык 11 Тора собираться

$\text{♩} = 164$

Эй-зэ, кай-та-йык, та-зе-рэ-не ва-та-йык.
 Сел-тэ үрер-без, ра-хэт-лө-нөп то-рор-боз!

1. Эйзэ кайтайык,
Тэзерэне ватайык,
Септэ үрербез,
Рэхэтлөнөп торорбоз.
2. Кайт, кайт, кайт тигэн,
Кайтаһыңмы, козағый.
Кайтмайым тигэндөрөнө
һузып тағы буза кой.

№11.

Эй, козалар, козалар 12 Эй, сваты, сваты

$\text{♩} = 126$

Эй, ко-за-лар, ко-за-лар, ко-за-лар,
 Ат-та-ры-һыз е-гел-гән, е-гел-гән, е-гел-гән.
 Кой-рок-та-ры тө-йөл-гән, тө-йөл-гән.

1. Эй, козалар, козалар, козалар, козалар,
Аттарығыз, егелгән, егелгән.
Койроктары төйөлгән, төйөлгән.
2. Арғы якта аркылсак, аркылсак, аркылсак.
Безгә етте ятыр сак, ятыр сак.
Һезгә етте кайтыр сак, кайтыр сак.
3. Кейезегез йәйелгән, йәйелгән, йәйелгән,
Мөндәрегез һалынған, һалынған,
Юрганығыз ябылған, ябылған...

№12.

Кияу типсәу

Ноты Л.Маслова.

В.В.Радлов.

"Песни жениха" сибирск.таатар.

ч.IV, с.308

В темпе марша

Һа - ва - да бер йол - дыз бар, нә-кыйп
Йол-дыз, нә - кыйп йол - дыз. Шул йол-дыз жир-гә
төш-сә, бу - лыр көн-дөз, вай, жа - - ным, ай.

№13.

Ушеренно

И - шек ба-вы бер ал - тын, без-нең а - пай мең ал - тын.

№14

$\text{♩} = 84$

Хан кы-зы, ач и - ше-гең, мин ке - ри - ем;
Буй-ың зи-фа дип әй-тә-ләр, мин кү - ри - ем.

№15.

$\text{♩} = 69$

Ач-чы, ту-таш, и - ше-гең-не, мин ке-ри - ем;
йөз-лә-рең-не нин-ди-ле-ген бер кү - ри - ем.

№16.

С умеренным оживлением $\text{♩} = 160$

mf

5 *p* Шире.

9 *f*

13 Как сначала.

18 *задерживая* 19 *p* *mf*

№17.

[Умеренно]

Ка - ра - рым ёк-[дыр] о - тур-ма - га, тур-ма - га.

5

[Ил - лер та - рып э - дер до - кан та - ра - мы.]

[последняя строчка]

Аг - ла, я - рым, а - хыр - за - ман бо - лан - дыр.

№18.

Жылдам *f*

Ка - ра на - сар за - ман - дас, ка - ра на - сар, жар - жар! Ка - ра мак - пал

6

сау - ке - лең, ша - шың ба - сар, жар - жар! Мұн - да э - кем кал - ды деп

11

кам же - ме - гін, жар-жар! Жақ-сы бол - са кай(ы)н а - таң, о - рын ба - сар, жар-жар!

№19.

Қайғылы $\text{♩} = 72$
p

Ақ о - тау - ым тік - кен жер май - дан бол - сын, ой, жар - жар - ау,
 Қай(ы)н е - не - сі бар дей - ді біл - ген ка - зак, жар - жар,

6
 Ақ жү - зім - ді кө - ру - ге, ау, ай - нам - бол - сын, ой, жар - жар - ау.
 Ай - на - лай - ын ә - жем - дей қай - дан бол - сын, жар - жар.

12
Қайырмасы:
 А, ей, сұл - қым - ай, А - ман - да бол, жұр - тым - ай.

№20.

Жұбата $\text{♩} = 96$
 Күйеу жағы:

Бір то - лар - сак, бір то - бык сан - да да бар, би - кем, жар - жар, Сан кі - сі - нің

6
 а - қы - лы хан - да да бар, би - кем, жар - жар. А - т(а)а - нам - нан кет - тім деп көп жы - ла - ма,

12
 жар - жар, Жақ - сы болаң қай(ы)н а - таң он - да да бар, жар - жар.

№21

Баяу $\text{♩} = 72$ Қалыңдық жағы:

Қо - лым - да - ғы жү - зі - гім

24
 ко - ла м(а)е - кен, сұл - қым - ай, Қо - ла жү - зік ко - лы - ма то - ла м(а)е - кен,
 сұл - қым - ай, Қош е - сен бол, жұр - тым - ай. Қа - йын а - та бар дей - ді

29
 бө - тен кі - сі, сұл - қым - ай, Ай - на - ла - йын ә - кем - дей бо - ла м(а)е - кен,

34
 сұл - қым - ай, Қош е - сен бол, жұр - тым - ай.

№22.

Баяу $\text{♩} = 72$

mf

Ау - лым кон - ган Сы - рым - бет
 Би - да - йык - қа (ы) - ла - йык

3 *f* *mf*

са - ла - сы - на, а - ау, бол - дым га - шык
 ка - ра - ғым - ай, а - ау, Бөк - тер - гі - ге

6

ак - сұң - кар ба - ла - сы - на, ер - кем!
 қор бо - лып ба - ра - сың ба, ер - кем?

9 **Қайырмасы:**

Қа - рын - дас - ау, ен - д(і)е - сен бол - ау!

№23.

АУЖАР
Қыз бен жігіттің өні

Тебірене $\text{♩} = 60$

Жігіттің айтатыны:

Ау - жар - ды ай - тып

бас - тай - ын, би - кем, о - лең ді қа - лай

тас - тай - ын. Жы - ла - май - сын

сын - сы - лап, би - кем, мей - і - рің қан - сын

Қайырмасы:

тас - тай - ын. Қай - ыр кош ен - д(і)оу,
 Өңдете $\text{♩} = 84$ Қыздың айтатыны:

а - ман бол. Ак ки - із - ді ба - са - мын

гүн - лік қы - лып, жар - жар - ау.

қыз - ды кү - дай жа - рат - қан - ау.

мүн- лык қы- лып, жар- жар- ау.

Қы- зы бол- май ө- кем- нің ү- лы бол- сам, жар- жар- ау, өз е- лім- де жү- рер ем- ау,

би- лік құ- рып, жар- жар- ау,

а- ей, е- ау.

№24.

Екі жігіт пен қыздың сарыны

Орташа екпімен $\text{♩} = 72$
 Жігіт:
 Восточный Казахстан
 Сообит.У.Тисимбаев, Б.Когамбаева
 Зап.Г.Раимкулова
 КӨҒТСӘ, 156-б.

Са- рын-ның ба- сы бис- мил- лә, би- к(е)оу, Бис- мил- лә де- ген

4 мың жыл- да, би- ке, ау. На- си- хат ай- та- йын, би- к(е)ау,

8 Шу- ыл- да- ма сөз тың- да, би- к(е)ау. Ақ о- та- уым тік- кен

12 жер ой- ран бол- сын, Ақ жү- зім- ді кө- ру- ге ай- нам бол- сын.

16 Кі- сі(і)а- ке- сі кі- сі- ге ә- ке дей- д(і)ау, Ай- на- ла- ын ә- кем- дей қай- дан болсын.

20 Ай- ей, же- рім- оу, кош а- ман бол, е- лім- ой,

25 ай.

№25.

№26.

Хаужар

Журт-тан оз - ган ша - ир
бол - сам мен о - зим Мынг-мынг - нан кел -
тир - се харь а - уз а - зим

№27

Жай (умеренно)

Өз э - кемниц е - си - ги жу - пар е - сик, ха - - - у - жар,
Кир - сен, шык - саң ша - шым - ды сий - пар е - сик, ха - у - жар.

№28

ХЭУЖАР

Умеренно

№29.

Ёр-ёр

Хай, хай у лан жон у - лан. у - лан куп - дир

ёр - ёр, ёр - ё - рей, у - лан куп - дир ёр - ёр

№30.

Ёр-ёр

Хай-хай ў-лан жон ў-лан-но ў-лан - чи киз ёр-ёр, ё-рей,

ёр. У-па, сур-ма ке-рак - мас, чи - рой - ли киз. ёр - ёр

№31.

Ёр-ёр

Хай-хай ў-лан-но жон ў-лан ў-лан-чи киз, ёр - ё-рей, ў-лан-чи киз-ей

ёр - ёр Вав-да-си-да тур-ма-ган ёл-гон-чи киз ёр - ё - рей, ёл-гон-чи киз-ей

ёр - ёр Хай-хай ў-лан-но жон ў-лан, ў-лан айт-ган, ёр - ё - рей

№32.

Яр-яр

Се - бет, се - бет у - зум - лер чеп - ли бо - лар яр - яр.

Биз - ден си - зе гиз гит - се сеп - ли бо - лар, яр - яр

№33.

Яр-яр

Га - зам до - ли гат - ла - ма, гат - ла - на__ ди, яр - яр.

йи - гит - ле - рик би - ри - си, ат - па - на - ди, яр - яр

№34.

Яр-яр

Се - бет, се - бет у - зум - лер, Чеп - ли бо - лар, яр - яр

Биз - ден си - зе гиз чит - се, сеп - ли бо - лар, яр - яр

№35.

$\text{♩} = 360$

Гы-зыл - гы-зыл хо-раз - лар хар - ман-да - дыр яр - яр,

⁵ өй - лен - ме - дик йи - гит - лер ар - ман - да - дыр яр - яр.

№36.

Яр-яр

Ба - рип го - рун ге - ли - ни, кел бол - ма - син, яр - яр.

А - гип го - рун иу - зу - ни, кор бол - ма - син, яр - яр

№37.

Сык-та-ма, дус-тым, сык-та-ма: ту - ең бу - лыр, яр - яр;

Са-ман сы-лап о - еш-тыр-ган ө - ең бу - лыр, яр - яр.

№38

Оживленно ♩ = 72

Ай, таш тир-мән, таш тир-мән тал-ды-ра бе -

лө - гем - не; кы-рыс кай-ниш, а - выр тор - мыш,

ту-ды-кай - лар, ян - ды - ра йө - рә-гем-не.

№39.

Цар - ияр Эр - яр

♩ = 78

Ты-лыу - зар-зын а - ра - нын - да (на)

Бер һы - лыу - нын, йә - р(е) = ияр!

Ә - хи - рәт - тә-р(е) а - ра - нын - да

Бер йон - до-зһон, йә - р(е) = ияр!

Һылыуарзың араһында
 Бер һылыуның, йәр-йәр.
 Әхирәттәр араһында
 Бер йондозһон, йәр-йәр.

Кара һыйыр мөгезөн
 Кайырмағыз, йәр-йәр.
 Әсәһенән балаһын
 Айырмағыз, йәр-йәр.

№40.

Шәр - йәр Әр - әр

♩ = 72

Һылыузарҙың а-ра-һын-да Бер һылыу-һыу, йә-р(ә)-йәр.
Ә-хи-рәт-тәр а-ра-һын-да Бер йон-доҙ-һоң, йә-р(ә)-йәр.

һылыузарҙың араһында
Бер һылыуһыу, йәр-йәр.
Әхирәттәр араһында
Бер йондоҙһоң, йәр-йәр.

№41.

Мүһмен ♩ = 96
mf

Қа-ра-ғай ер-ге кас бол-мас, Қыз ба-ла ел-ге бас бол-мас.
Өз ү - йімен кет-кен соң, Бал же - сем де ас бол-мас.

№42.

С тоской. Вexлипывая ♩ = 60

Ой!.. (повторяется несколько раз) Қай-ран-дай - ауы-лым
ка - ла - ды-ау, Қа-ра-сам ке - зім та - ла - ды ау,
Ой!.. (Сопровождающие клавиши играют вместе с ней.)

№43

Танысу (III)

Забир Қойшыбаев

Семипалатинского р. Мендешевской вол. аул 6

Бодро и с подъемом. ♩ = 116

mf *p*

№44

КЕЛІННІҢ ТАНЫСУЫ

Көтерiңкi. ♩=116

Сә-лем бер-дік, а- та-лар, бер-сiндеп тә-уір
ба- та-лар. Ұ-я-лып ба-ла қа-рай-ды, ке- те ме деп қа-те-лер.

Сәлем бердік, аталар,
Берсін деп тәуір баталар.
Ұялып бала қарайды,
Кете ме деп қателер.

Сәлем бердік, аналар,
Бала өсірген даналар.
Қатер төнсе балаға,
Анаға барып паналар.

Сәлем бердік, жеңгейлер,
Жеңгесін кім жек көрер.
Қыздан басқа сіздерге,
Иіліп сәлем кім берер?

№45.

Довольно медленно, с глубокой грустью ♩ = 72

Қай - ран да е - лим қа - ла - ды,
Жат ел - - - ге ке - тіп ба - ра - мын,
5 Қа - ра - сам - кө - зім та - ла - ды!
За - ма - ным қан - дай бо - ла - ды!

№46

Песня о шапочке Сообщ. М. Кожанова, Зап. Т. Бекхожина

Взволнованно

Та - ки - ям - ды ал - ма - шы, ақ жау - лық - ты сал - ма - шы,
 Ай - на - ла - йын же - не - ш(е)ау, о - ба - лы - ма қал - ма - шы.

№47.

ҚЫЗДЫҢ АТТАНАРДАҒЫ ЖЫРЫ

Жайлып, мұңды $J=80$
 Әкесіне:

Қа - лай ы сан - дық қак - па - лы,
 Өк - пе - леп бол - май қай - тай - ын,
 мен ө - ке - ме өк - пе - леп,
 сн - ді бір жыл көп п(е)е - ді.
 Ағасына:
 Қа - р(а)т мін - дің та - га - лап,
 Со - ның - нан ер - ген сұм - ба - сым,
 со - ның - нан ер - дим а - га - лап,
 мал - га да сат - тың ба - га - лап.
 Ағасына:
 Кү - міс те жү - ген жел - ке - лік,
 Ер - ке - лік ке - тер бой - ым - нан,
 үй - ім - де қыл - дым ер - ке - лік,
 а - п(а)е - кем кет - пес ой - ым - нан.
 Жалпы аттанарда:
 Жү - ру - ш(і)е - дим тай - дай боп,
 Қа - р(а)а - тым - ды қам - шы - лай,
 шал - шың - қа біт - кен тал - дай боп,
 кө - зім - нің жа - сы там - шы - дай.



Бү- гін де ке- тіп ба- ра- мын,
Бү- гін де ке- тіп ба- ра- мын,



но- гай- га сат- қан мал- дай боп.
кү- ні де біт- кен жал- шы- дай.

Ағасына — апарып салған төркімімен қоштасқаны:



Қар- лы- ғаш қай- д(а)оу, ба- ра- сын,



қа- на- тың ды тал- ды- рып.



А- ға- е- кем қай- д(а)оу, ба- ра- сын,



жат ел- ге ме- ні қал- ды- рып.

Бауырмына:



Ба- зар- дан кел- ген ақ жау- лық,
А- та- а- наң- ды рен- жіт- пе,



тоз- са да қа- лар бір бау- лық,
сен- дер- ге бер- сін ден сау- лық.

№48.

Қимастықпен

Жүк-ке жап-қан ақ ки-із тал-дыр-ма-сы, дү-ни(е)-ай, кө-ңі-лім-ді,
Кө-ңі-лім-ді, а-ға-лар, қал-дыр-саң да, дү-ни(е)-ай, а-ла-қан-дай.

Қайырмасы:
а-ға-лар, қал-дыр-ма-са(й)-ай-ай. Ө-мір са-я, жал-ған-ай, қай-ран е-лім қал-ға-ны(ы)-ай.
ақ жау-лық сал-дыр-маш(ы)-ай-ай.

Жүкке жапқан ақ киіз талдырмасы, дүни(е)-ай,
Көңілімді, ағалар, қалдырмаш(ы)-ай-ай.
Көңілімді, ағалар, қалдырсаң да, дүни(е)-ай,
Алақандай ақ жаулық салдырмаш(ы)-ай-ай.

Қ а й ы р м а с ы:

Өмір зая, жалған-ай,
Қайран елім, қалған(ы)-ай.

№49.

Медленно. Тяжело ♩ = 60

Ой, ой, ой, қош а - па жан!
Мен - кет - тім ау ой! Қор боп кім - ге?

№50.

ШЕШЕСІНІҢ КӨРІСУІ

Бау ♩ = 86

Ай-на-лай-ын қа-ра-ғым,
ба-ла-пан-дай бап-та-дым, жү-мырт-қа-дай

шай- қа- дым. Ай- на- лай- ын
 қа- ра- ғым, хал- қы- на бол- ш(ы)ау, қа- лау- л(ы)ай,
 е- лі- не бол- ш(ы)ай, е- леу- лі(і)ай.
 А- та- на нө- лет де- гіз- беш(і),
 ар- ты- на қам- шы сал- дыр- маш(ы).
 Ай- на- лай- ын қа- ра- ғым, а- тың бір на- шар
 н(е)е- тей- ін, жат журт- тық- қа жа- рал- ған.

№51.

ӘКЕСІНІҢ ҚЫЗЫМЕН ҚОШТАСУЫ

Сыңсу. Сп. плачем. $\text{♩} = 76$

Сөзші, А. Кенжебаева
Әап. Э. Жанұзақовой

Қал- қам, а - ар- тыңнан а - ман бол- саң
 барып тұ- рар- мын. А - а -
 а, - қай - ыр қош!

№52

ІНІСІНІҢ АЙТҚАНЫ

Соош. А. Кенжебаева
Зап. Э. Жанұзаковой

Мұңды. $\text{♩} = 60$
pp

Сыл - ды - рап сыл - дыр қа - мыс - қа, сыр - ғаң түс - ті
А - пам ү - шін қай - ыс - пай, қа - лай до - лар

жар, жа - ра, ау, А - пам ү - шін қа - быр - ғам, ау,
жар, жа - ра, ау, Қай - ыр қос бол, тұ - рар - сың, ай,

қай - ы - са - ды, жар! жар, жар, ау!
жан - бауыч - роим, ай, жар! жар, жар, ау!

№53

ЖЕҢГЕСІНІҢ АЙТҚАНЫ

Соош. А. Кенжебаева
Зап. Э. Жанұзаковой

Асықпай. Не торопливо. $\text{♩} = 66$
f

Әй! Сыл - дыр, сыл - дыр қа - мыс - қа

сыр - ғам түс - ті, жар! жар, жар - ау! Сыр - лас - па - ған

нат ел - ге, ау, би - кеш ке - тіп да - ра - ды, ау,

қо - лым - да - ғы би - ке - шім - сің, қос жү - зі - гім,

жар, жар, ау, қо - лым - да - ғы

қос жү - зі - гім май - ы - са - ды, жар - ау.

№54

Жеңенин кыз узатуу кошогу (3-түрү)

*С.Көкөновадан, искусство институтунун
фольклордук бөлмөсүндө жазылган*

Орточо. Кайгылуу.

А кыз-ды кө-лө-кө жер-ге ой бак-кан-быз ай,
 А кү-мүш-тон ү - кү ой так-кан-быз ай.
 А кыз-ды ал-пеш теп жү-рүп ой бак-кан - быз ай - йа,
 А ал-тын-дан сөй - кө так-кан-быз ай - йа.
 А кы-зым-дын кы-лы-гы биз-ге ой жак чу/э - ле ай - йа,
 А - му - на - йып сы-рын ой айт - чу/э - ле ай - йа.

№55.

♩ = 82

Йиң - ли-ма киз, йиң-ли-ма киз, той - иң бол -
 ди, Ал-тун гүл - лүк кө - шү - гэ ой - иң бол - ди.

№56.

♩ = 80

Қан-дақ ки-лай ба-лам-ни, ба - лам, ба-лам, ба - лам, ба-лам, ба -
 лам. И - ла - жим йок А - нар - гү - лүм,
 Ай, ба-лам, ба-лам, ба-лам, ба - лам, ба-лам.

№57

Зап.Ф.Амирова

Andantino

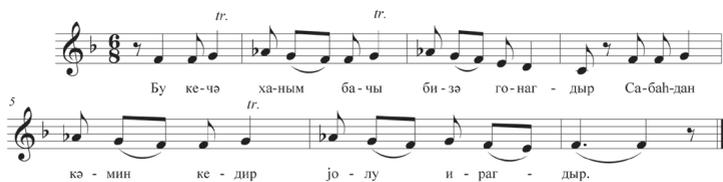


Je-ри, je-ри бас-тэ бо-ју - на гур-бан О-ја - ра-шы

5
ғы-на со-ју на гур-бан. Je-ри, je-ри ба-хым көн - лум

9
а-чыл - сын а-дах - лы-на гур-бан бо-ју - на гур-бан.

№58



tr. Бу ке-чэ ха-ным ба-чы би-зэ го-наг - дыр Са-бах-дан

5
кө-мин ке-дир *tr.* жо-лу и-раг - дыр.

№59



Ха-бэр кэл-ди мән ог-бах-та Гы-зым сә-ни жо-ла са-лам

5
А-тан-дан ме - рус-хаг а - лам һеј, Кет, сә-ни сах - ла-син тан-рым,

10
Гы-зым хош кет - дин, хош кет-дин.

№60



Ха-бэр кэл-ди мән ог-бах-та Гы-зым сә-ни жо-ла са-лам

6
А-тан-дан ме - рус-хаг а - лам һеј, Кет, сә-ни сах - ла-син тан-рым,

11
Гы-зым хош кет - дин, хош кет-дин.

№61

Әй, таң ми - кән-лө таң ми - кән. Таң за - ря - ла - ры бар ми-кән.
Таң за - ря - лар-да мин егъ-льйм. Мин-нән я - зу-лар бар ми-кән.

№62.

♩ = 168

Төр-кем, төр-кем ге - нә куй-лар ки-лө
а - ра-сын да гы - на бер та - на.

№63.

♩ = 126

Йаңғыр за йаңғыр Звон да звон

Йаң-ғыр (за) йаң-ғыр-р(ы) сал-ғы я - ның
Уң бел-кәй-лә-рөм та - лыр - мы?
Яң-ғыр-ра-тып и - тел таш-лар-фа - (а)
Йә-ш(ө)-рә-кәй-лә-рөм я - ныр - мы?

Йаңғыр за йаңғыр, салғы янып,
Уң белкәйләрөм талырмы?
Яңғыратып итеп ташларға
Йәш йөрәкәйләрөм янырмы?

Ағайымдың арышы Жанасе поле брата моего

$\text{♩} = 144$

А-Фа - йым-дың а-ры-шы
Жы-бы-ла-ға қа-р(ы)-шы.

А-фа-қа-йым жы-р(ы)-ған кил-де ни-һә,
Кем сы-ғыр-қай и-кән қа-р(ы)-шы.

А-фа-қа-йым жы-р-ған кил-де ни-һә
Кем сы-ғыр-қай и-кән қа-р(ы)-шы.

Уй!

Ағайымдың арышы
Кыбылаға қар(ы)шы.
Ағайым қырған килде ниһә,
Кем сығырқай икән қар(ы)шы?

№65.

Фырансис яулык ябынын *Накишув французский пластик*

$\text{♩} = 144$

фы - ран - сис уу - лык я - бы - нын

Йөр - гәм - дер (зә) у - рам бах - кы - тып.

Үз а - та - ка - йым бу - л(и) - ма - фас

Йө - р(ө) - гәм - дер (зә) ке - ше ял - кы - тып.

Үз а - та - ка - йым бу - л(и) - ма - фас

Йө - р(ө) - гәм - дер (зә) ке - ше ял - кы - тып.

Фырансис яулык ябынып,
Йөргәмдер урам балкытып.
Үз атакайым булмағас,
Йөргәмдер кеше ялкытып.

№66.

Ат ектеләр безгә китергә *Запрягли для нас лошадей*

$\text{♩} = 138$

Ат ек - те - ләр без - гә ки - тер - гә (ла)

у - тыр - зы - лар кә - қаш и - тер - гә.

Хак тә - фә - лә безгә - гә шу - лай куш - кан

И - лал кы - на һәйх - тап ки - тер - гә.

И (һи) и!

Ат ектеләр безгә китергә,
Утырзылар кәңәш итергә.
Хак тәғәлә безгә шулай кушкан,
Илал кына һыктап китергә.

№67.

Без үстөргөн кыз бала Мы вырастили невесту

♩ = 54

Без үс-тер-гән кыз ба-ла. Нез үс-тер-гән бер у-лан.
 Каш-мау кей-зе-рел о-за-тыу бо-ро-нок-рак кал-ган йо-ла.
 Каш-мау кей-зе-рел о-за-тыу бо-ро-нок-рак кал-ган йо-ла.

Без үстөргөн кыз бала,
 Нез үстөргөн бер улан.
 Кашмау кейзереп озатыу
 Борондан калган йола.

№68.

Радостно. Шутливо *♩ = 116*

f
 А! Айт ке-лин, айт ке-лин!.. Ө-зиң жа-тып
 бай-ы на түр-түр ла-ма ке-лин шек, қап-тың ау-зы бос түр
 деп, эй, айт ке-лин! *f* I темп Күрт үр-ла-ма ке-лин-шек.

№69.

Айт ке
 са-уыс-қан-нан сак ке-лин Жү-мырт қа-дан аң ке-лим
 А-ла-ку-ла де-ме-ңіз. тү-сін ай-тып ко-йы-ңыз
 ган а та-ңыз-ға бір оз-лем

Бактыбай Тайшаұлы
орындаған А.Тайшиева
нот. түсірген Б.Тұрмағамбетова

12 Ау - зы - ма жа - уап са - ла гөр.

13 Са - р(ы)а - за - мат Сар-дар-бек,

14 Мен сөй - ле - йін са - быр ет.

15 Сөй - ле де - сен ә - леу-мег

16 Қы - зыл тіл - ге еп - ті деп,

17 Мі - нім бол - са кө - зі-м(е)айт

18 Өк - пе - ле - мен сөк - ті деп.

19 Ал, ай - та - йын ас - қан-дай

20 Да - ри - я зу - лап тас - қан-дай.

21 Таң қа - лар - сың ә - леу-мет,

22 Ке-ліншек бе - тін аш - қан - дай.

№71.

Әй, бүлге бул, бүлге бул Бүдә плодovитой

$\text{♩} = 168$

1. Әй, бүл-ге бул, бүл-ге бул, бү-дә-нә-ләй түл-ге бул.
Һа-йыс-қан-дан һаҡ бул, Йо-морт-қа-нан аҡ бул.

2. Бер ку-лың май-ҙа бул-һын, Бер ку-лың бал-да бул-һын.
Ай-ҙа тап, йыл-да тап, Йы-бан-ма-һаң көн-дә тап.
Ай-ҙа тап, йыл-да тап, Йы-бан-ма-һаң көн-дә тап.

1. Әй бүлге бул, бүлге бул,
Бүзәнәләй түлге бул,
Һайысқандан һаҡ бул,
Йомортқанан аҡ бул.
2. Бер кулың майҙа булһын,
Бер кулың балда булһын.
Айҙа тап, йылда тап,
Йыбанмаһаң көндә тап.

№72.

Келин салом

Мак-ка Ма-ди-на йү-ли-да жой на-мо-зи кү-ли-да
са-лом, са-лом ыр - ыр ке-лин са-лом ыр - ыр

№73.

Жылдам

f

5 О - с(ы)ө - мір - ге ы - ла - йық Се - мья құ - рып, жар - жар.

10 Ке - ле - д(і)ә - не е - кі жас, Топ - ты жа - рып, жар - жар. Ұ - ял - маң - дар,

15 ке - лің - дер, Кү - ту - де - міз жар - жар, Бү - гін - гі күн та - ма - ша,

Кел, жыр - ла - йық, жар - жар.

Приложение Б

Поэтические тексты песен

№1.

Көтерген көр шымылдық көрсін ақам,
Көрсін де, көзінің жасын төксін ақам.
Апарып бір жат елге тастаған соң,
Құтылдым міндетімнен дерсің, ақам-ай.

Көтерген көр шымылдық көрсін көкем,
Көрсін де, көзінің жасын төксін көкем.
Апарып бір жат елге тастаған соң,
Құтылдым міндетімнен дерсің, көкем-ай.

Көтерген көр шымылдық көрсін апам,
Көрсін де, көзінің жасын төксін апам.
Апарып бір жат елге тастаған соң,
Құтылдым міндетімнен дерсің, апам-ай.

Төртінші түндігініңтүйме, шешем,
Өз балаң кетіп барады, күйме, шешем.
Айрылып өз балаңнан қалғаннан соң,
Баласын үбе ақамның, о дүние-ай, күйме шешем.

№2.

Ак-гөк гейдирме, Арпа чөрөк ийдирме, Агызла гапдырма, Тойнакла депдирме, Ногталы дүе итдирме, Эркек ишин этдирме, Ал, газыгында гаррысын.	Белый-синий (на нее) не надевай, Ячменным хлебом (ее) не корми, Не позволяй кусать (ее) имеющим рот, Не позволяй лягать (ее) имеющим копыта, Не заставляй (ее) водить верблюда с недоуздом, Не заставляй (ее) выполнять мужскую работу, Пусть состарится (она) на своем коле (т.е.не распа- дется ваш брачный союз до конца вашей жизни!)
---	--

№3.

Шәмчыракның янганындин Янмаганы яктырак. Бивафа* яр булганиндин Булмаганы якшырак.	Когда горит свеча-лучина, Не светлей, чем когда не горит. Когда любимый неверен, Лучше пусть его не будет**.
---	---

№4.

Өнә тора атасы, Сүзендә юк хатасы. Килен килеп төшкәндә, Рәхәттә ятасы. Атасына бир сәлам. Өнә тора анасы Сине гүргә саласы. Килен килде дигәчтен, Күккә тигән түбәсе. Анасына бир сәлам һ.б.	Вот стоит отец, В словах его нет ошибок. Когда сноха будет жить (у нас), Он будет счастлив. Поприветствуй отца. Вот стоит его мать, Та, которая тебя в могилу сведет. Когда сообщили о приезде снохи, От радости голова достала небо. Поприветсвуй мать и т.д.***
--	--

№5.

Гардишни ўраб келдик – ё,
Оёқни тираб келдик.
Шу ховлида бир гул бор,
Шу гулни сураб келдик.

* Бивафа с арабского означает «неверный».

** Поэтический текст взят из ст.: Сурметова Л.Р. Свадебные песни тюменских татар // Вестник КазНУ. Серия филологическая, №6(96). 2006.

*** Поэтический пример взят из: Исакова-Вамба Р.А. Татарское народное музыкальное творчество (Традиционный фольклор). – Казань: Татарское кн.изд-во, 1997. – 264 с., С.68. А музыкальный материал, к сожалению отсутствует.

Шу ҳовлида бир гул бор,
Шу гулга бир булбул зор.
Иккиси қовушмаса, ҳей,
Йиғлаб ўтади зор-зор.

№6.

Ты больше не сможешь ходить
Врзавалочку, как гусенок, хаужар.
Ты не сможешь больше хохотать
Заливисто, как чайка, хаужар...¹¹⁶

№7.

Из черного и белого ружей
Стрелял в цель мой отец, яр-яр.
Польстившись на богатство, свою дочь
Продал мой отец, хаужар...¹¹⁷

№8.

Өз әкемиң есиги
Жупар есик, хаужар,
Кирсең, шықсаң, шашымды,
Сийпар есик, хаужар.

Двери у моего родного отца –
Полированные, хаужар,
Когдаходишь и выходишь,
Они волосы гладят, хаужар*.

№9.

Алтун бойлук йигитләр чакариңдур,
Ачилмаған гүнчә сүпәт әр күйивиндур.

№10.

Һай-һай өлән, һай өлән,
Гүл қайда бар, яр-яр.
Бир яхшиға бир яман,
Һәр йәрдә бар, яр-яр¹¹⁸.

¹¹⁶ Поэтический текст заимствован из статьи Н.Жапаков в кн.: Очерки по истории каракалпакского фольклора. – Ташкент: Фан, 1977. – 232 с.

¹¹⁷ Поэтический текст заимствован из статьи Н.Жапаков в кн.: Очерки по истории каракалпакского фольклора. – Ташкент: Фан, 1977. – 232 с.

¹¹⁸ Поэтический текст песни взят из статьи А.Алахунова.

* Пример взят из: Диалог культур Центральной Азии. Звуковой мир каракалпаков. – Ташкент, 2008. – С.39.

№11.

Сайда жүргән жәрәнни сәккиз дәнлар, яр сәнәм.
Сәккиз қизниң бирини сиңлим дәнлар, яр сәнәм.
Әргим-әргим йолларда из қаладур, яр сәнәм,
Қимхап тонни пүркүнип қиз келәдур, яр сәнәм¹¹⁹.

№12.

Ус атаннын тупсасы,
Агац пулар, яр-яр.
Каен атан тупсасы,
Тимер пулар, яр-яр.

Порог своего отца,
Будет деревянным, яр-яр.
Порог свекра,
Будет металлическим, яр-яр*.

№13.

Берең энже, берең мәржән,
Тезелепсез, яр-яр.
Берең тутый, берең былбыл,
Кушылыпсыз, яр-яр.
Заман ахры булганчы,
Аерылмағыз, яр-яр.
Тарак тешем сындырып,
Ник тарыйсыз, яр-яр?

Один – жемчуг, другой – коралл,
Выстроились в ряд, яр-яр.
Один – попугай, другая – соловей,
Соединитесь, яр-яр.
До окончания века
Не расходитесь, яр-яр.
Сломав у гребня зуб,
Зачем причесываете, яр-яр?***

№14.

Сәсмәүемдең сәсәге
ишмә булыр, яр-яр,
Күззәрәмдең йәштәре
шишмә булыр, яр-яр.
Қара һыйыр мөгөзөн
қайырмағыз, яр-яр,
Атаһынан, инәненән
айырмағыз, яр-яр.

Бахрома, что для волос,
вплетается в нити, яр-яр,
Слезы же из глаз моих
прольются рекою, яр-яр.
Не трогайте за рога
черную корову, яр-яр,
Не разлучайте же с отцом
и матерью, яр-яр.

¹¹⁹ Текст взят из статьи А.Алахунова.

* Поэтический текст взят из ст.: Сурметова Л.Р. Свадебные песни Тюменских татар // Вестник КазНУ. Серия филологическая. – 2006. – №6 (96). Запись сделана в д.Лайма Вагайского района от Сабировой Рахили 1927 г.р.

** Пример взят из кн.: Исакова-Вамба Р.А. Татарское народное музыкальное творчество (Традиционный фольклор). – Казань: Татарское кн.изд-во, 1997. – 264 с., с.54.

№15.

Қотло булһын туйһығыз
Қыуанығыз, йәр-йәр!
Йылы булһын өйөгөз,
Йыуанығыз, йәр-йәр!

Пусть свадьба будет благополучна,
Веселитесь, йар-йар!
Пусть ваш дом будет теплым,
Радуйтесь, йар-йар!

№16.

Невеста:

Где столь близкие мне братья,
Рожденные и вскормленные
одной матерью?
Я плачу – вы утешаете.
Разве привыкнешь скоро
к чужому дому.

Жених:

Тоска по родине проходит,
Настало время покидать,
Ну, в добрый путь, яр-яр.
.....
Скажи своей родине свое желание,
Да здравствует твоя старая юрта.
Прощайся же ты, яр-яр.

№17.

Сәлем бердік, аталар,
Берсін деп тәуір баталар.
Ұялып бала қарайды,
Кете ме деп қателер и т.д.

Приветствую вас, отцы,
Чтобы дали свое благословение.
Дети смотрят стыдясь,
Как бы не совершить ошибки*.

№18.

Мылтық арман-ай, аттың ба апа-ау,
Ие малға мені аямай-ау, саттың ба апа-ау.
Тор кезді тоқсан басың-ау, не еттім, апа-ау.
Симастай жалғыз басым-ау, не еттім, апа-ау...

№19.

Шағидан ба еді көйлегім,
Жібектен бе еді өрмегім.
Еркелеткен әкекем,
Биылда ма еді бермегің.

* Перевод наш – З.К.

№20.

Серпе сал шымылдығың, көрсін әкем,
Көл қылып көзінің жасын төксін әкем.
Жылайсың өп-өтірік, өксіп-өксіп,
«Уа, құтылдым бір міндеттен», – дерсің әкем.

№21.

Қолымда-ау шынжыр оймағым,
Бір елде-ау қалай ойнармын.
Қадірлес өскен жеңеше-ау,
Сағынып сені ойлармын.

№22.

Жеңешем келді-ау қасыма,
Бөкебай салды-ау, басыма.
Он жетіге келгенде,
Көрсеткенің осы ма-ау.

№23.

Чуңнур гуя даш атсаң,
Чүмер гидер, яр-яр.
Узак ере гыз сатсаң
Йитер гидер, яр-яр.
Соган башы соланда
«Солды» дийгин, «эжежан».
Яндак башы янанда
«Янды» дийгин, «эжежан».
Бедев атлар кишңэнде
«Гелди» дийигин, лееран.
Дең-душларым геленде
«Өлди» дийгин, лееран.

Если бросишь камень в глубокий колодец
Он утонет, яр-яр.
Если продашь дочь в далекие края
Она потеряется, яр-яр.
Когда перья лука увянут
Знай – увяла дочь твоя, мамочка,
Когда сгорят верхушки яндака
(верблюжая колючка)
Знай – сгорела дочь твоя, мамочка.
Когда услышишь ржанье коня
Знай – дочь пришла, лееран,
Когда придут мои подружки
Скажи – дочь умерла, лееран*.

* Поэтический текст взят из: Гуллыев Ш. Туркменская музыка. – А., 2003.

№24.

Әтекәем, ызбаң саламдыр,
Салам гына түгел, сарайдыр.
Каениш ызбасы кабыктыр,
Кабык кына түгел, тамуктыр.

Избушка отца под соломою,
А для меня словно дворец.
Дом жениха под корою
А для меня словно ад*.

№25.

Күктә күгәрченнең күрке бар,
Түбәсе өстендә бүрке бар.
Асрап үстергән әтиемнең,
Утка-суга салса ирке бар.
Абзар гынаемда саз гына,
Аяк басырдай ташы аз гына,
Егылама, әнекәем, минем өчен,
Бәлки гомерем дә аз гына.

В небе для голубя есть красота,
На голове есть шапка.
У отца, воспитавшего меня,
Есть воля бросить меня в огонь и воду.
Перед сараем грязь,
Мало камней, чтобы ступать.
Не плачь, матушка, обо мне,
Может, и жизнь моя коротка**.

№26.

Битең асам, бисмилла,
Әүхәләнде әйт, килен.
Бойроқ мән килең был йортқа,
Өйзегә уйыңдан қайт, килен.

Открываю лицо твое:
Читай молитву, сноха.
В этот дом теперь пришла,
От мыслей прежних отойди, сноха.

Тонoк һызуай таза бул,
Яқшы юлды тап, килен.
Буйыңды керһез, таза қыл,
Йомортқалай ақ килен!

Будь же чаще ты воды,
Хорошую стезю найди.
Не запятнай честь свою,
Будь белее яйца, сноха.

Яман юлдан йырақ бул,
Найыскандан һақ килен.
Күнелең менән хезмәт ит,
Ата-инәнде бақ, килен.

С пути плохого будь далека,
Осторожней, чем сорока,
Душою верно нам служи,
Чти отца и мать сноха***.

* Поэтический текст взят из: М.Нигмедзянов. Татарская народная музыка. – Казань, 2003.

** Пример взят из: Р.Исхакова-Вамба. Татарское народное музыкальное творчество. – Казань, 1997.

*** Поэтический текст взят из: Султангареева Р.А. Башкирский свадебно-обрядовый фольклор. – Уфа, 1994. – 191 с.

№27

Килен килде, күрегеҙ,
Күрмәлеген бирегез.
Бирәм тип бушқа йыуатмай,
Атын әйтеп бирегез.

Пришла невестка, посмотрите,
Посмотрите, одарите.
Просто так не говорите,
А подарок назовите*.

№28

Урынһызға һүз катып,
Гөнаһаға батма, киленсәк.
Бейендән борон түшәккә,
Барып ятма, киленсәк.

Сказав не к месту слово,
Не согреши, сношенька.
Раньше, чем твой хозяин,
Не ложись спать, сношенька.

Өз буйынса кыззырып,
Ошақ һатма, киленсәк.
Дөрөс һүззе үзгәртеп,
Ялған әйтмә, киленсәк.

По дому носясь без дела,
Ябедою не слыви.
Слово ладное изворотив,
Клевету не заводи**.

№29.

Әнә тора атасы,
Сүзенде юк хатасы.
Килен килеп төшкәндә,
Рәхәтгә ятасы.
Атасына бир сәлам.
Әнә тора анасы
Сине гүргә саласы.
Килен килде дигәчтен,
Күккә тигән түбәсе.
Анасына бир сәлам...

Вот стоит его отец,
В словах его нет ошибок.
Когда сноха будет жить (у нас),
Он будет счастлив.
Поприветствуй отца.
Вот стоит его мать,
Та, которая тебя в могилу сведет.
Когда сообщили о приезде снохи,
От радости головой достала небо.
Поприветствуй мать...***

* Поэтический текст взят из: Султангареева Р.А. Башкирский свадебно-обрядовый фольклор. – Уфа, 1994. – 191 с.

** Поэтический текст взят из: Султангареева Р.А. Башкирский свадебно-обрядовый фольклор. – Уфа, 1994. – 191 с.

*** Поэтический текст взят из: Исхакова-Вамба Р.А. Татарское народное музыкальное творчество (Традиционный фольклор). – Казань: Татарское кн.изд-во, 1997. – 264 с.

№30.

Приехала невестка, посмотрите,
Дайте подарок за то, чтоб увидеть ее,
Не смейте смотреть на нее,
И смейте называть ее имя¹²⁰

№31.

Сидящий на почетном месте ваш отец-свекор,
Следит придиричиво за вами,
Рядом с ним сидит ваша мать-свекровь,
Она смотрит исподлобья,
Думая, что в ее семью вошло счастье,
Сердце ее чуть не разрывается от радости,
Как созревшие сочные плоды.
Оказав им почтение,
Склонившись отвесьте поклон...¹²¹

№32.

Свадьба – это начало радости,
Услышав о свадьбе, прикатит каждый,
Эту свадьбу я начну песней,
Одарите меня щедро, милые люди.
Хочу еще раз поздравить вас со свадьбой,
Пусть забурлит, засияет счастье моей сестрицы,
Джигиты, вносите оживление в празднество,
Настал момент играть музыку, петь песню...

¹²⁰ Поэтический текст взят из: Жапаков Н. Обрядовые песни // Очерки по истории каракалпакского фольклора. – Ташкент: Фан, 1977. – 232 с.

¹²¹ Текст взят из статьи Н.Жапаков в кн.: Очерки по истории каракалпакского фольклора. – Ташкент: Фан, 1977. – 232 с.

№33.

Когда справляют свадьбу, прославляется мой аул,
На свадьбу текут женщины и дети, как треснувший лед.
Когда я прошу вознаграждения у хозяина свадьбы,
Некоторые прячутся, не желая давать вознаграждения.
Свадьба – счастье, богатство, пусть она бурлит рекой,
Пусть твое богатство увеличивается из года в год.
Ликуя радостно, справь свою свадьбу, дядя Есен,
Чтоб ты прославился щедростью, чтоб народ об этом узнал...¹²²

№34.

Букарга буудай бышыптыр,
Буудай өндүү кыз бала,
Бүгүн тоюң түшүптүр.
Таласка таруу бышыптыр,
Тараза өндүү кыз бала,
Жайнап тоюң түшүптүр.
Кең туу болсун үйүңүз,
Кеңештүү болсун күйөөңүз...¹²³

¹²² Поэтические тексты каракалпакского *той баслар* заимствованы из статьи Н.Жапакова в кн.: Очерки по истории каракалпакского фольклора. – Ташкент: Фан, 1977. – 232 с., С.132-133.

¹²³ Текст взят из: Дүйшалиев К.Ш. Кыргыз эл ырлары, термелери жана дастандары. – Бишкек: «Кербез» басма үйү, 2009. – 120 бет, с.46.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
1 Обряды и жанры традиционного свадебного цикла	21
1.1 Фольклорно-этнографическое описание ритуалов цикла.....	22
1.2 Песенные жанры и музыкально-стилевые виды свадебно-обрядового фольклора этносов.....	66
2 Музыкально-теоретические основы свадебно-ритуальных песенных жанров	99
2.1 Стабильные и мобильные элементы в музыкально-поэтической семантике.....	99
2.2 Современное состояние свадебных обрядов.....	162
Заключение	175
Список использованной литературы	179
Түйін	192
Summary	194
Приложение А Нотные примеры	195
Приложение Б Поэтические тексты	226

ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА ИМЕНИ М.О.АУЭЗОВА

КАСИМОВА З.М.

**ИНТЕГРАЦИОННЫЕ ПРОЦЕССЫ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ
ТЮРКОЯЗЫЧНЫХ НАРОДОВ
(на материале свадебных песен)**

Монография

Редактор: Зульфия Касимова
Корректор: Айнур Казтуганова
Верстка и дизайн: Нұркелді Сергожаұлы

Подписано в печать 07.12.2017.

Формат 60x84¹/₁₆. Гарнитура «Таймс». Объем 14,75. п.л.

Тираж 50 экз.
